

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS**

**Ivan Delmanto Franklin de Matos**

**A DRAMATURGIA  
NEGATIVA:  
DIALÉTICA TRÁGICA E FORMAÇÃO DO TEATRO  
BRASILEIRO**

São Paulo

2016

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS**

Ivan Delmanto Franklin de Matos

**A DRAMATURGIA  
NEGATIVA:  
DIALÉTICA TRÁGICA E FORMAÇÃO DO TEATRO  
BRASILEIRO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Área de concentração Teoria e Prática do Teatro – História do Teatro, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Artes, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Silvia Betti

São Paulo  
2016

**A tese de doutorado *A Dramaturgia Negativa: Dialética trágica e formação da dramaturgia brasileira* realizada por Ivan Delmanto Franklin de Matos , doutorando do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, foi defendida no dia \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2016, pela Banca composta por:**

---

Prof(a). Dr(a).

---

Prof(a). Dr(a).

---

Prof(a). Dr(a).

---

Prof(a). Dr(a).

---

Prof(a). Dr(a).

*“Mas ainda é tempo de viver e contar.  
Certas histórias não se perderam.  
Conheço bem esta casa,  
pela direita entra-se, pela esquerda sobe-se,  
a sala grande conduz a quartos terríveis,  
como o do enterro que não foi feito, do corpo  
esquecido na mesa (...)*

*Abre-te e conta,  
moça presa na memória, velho aleijado,  
baratas dos arquivos, portas rangentes, solidão  
e asco,  
pessoas e coisas enigmáticas, contai;  
capa de poeira dos pianos desmantelados,  
contai;  
velhos selos do imperador, aparelhos de  
porcelana partidos, contai;  
ossos na rua, fragmentos de jornal, colchetes  
no chão da  
costureira, luto no braço, pombas, cães  
errantes, animais caçados, contai.  
Tudo tão difícil depois que vos calastes...  
E muitos de vós nunca se abriram.(...)*

*Há o pranto no teatro,  
no palco ? no público ? nas poltronas ?  
há sobretudo o pranto no teatro,  
já tarde, já confuso,  
ele embacia as luzes, se engolfa no linóleo,  
vai minar nos armazéns, nos becos coloniais  
onde passeiam ratos noturnos,  
vai molhar, na roça madura, o milho  
ondulante,  
e secar ao sol, em poça amarga”.*

Carlos Drummond de Andrade,  
“Nosso tempo”

MATOS, Ivan Delmanto Franklin. A dramaturgia negativa : dialética trágica e formação da dramaturgia brasileira. 2015. Tese ( Doutorado em Teoria e História do Teatro – História do Teatro). Escola de Comunicações e Artes. Departamento de Artes Cênicas. Universidade de São Paulo, 2016.

**Resumo:** Esta tese sobre a história da dramaturgia no Brasil tomou como pressuposto a ideia de *formação*, inspirada na obra de Antonio Candido, *Formação da Literatura Brasileira*, que é caracterizada por definir, no campo das letras nacionais, a ambivalência que marca nosso processo de constituição cultural, marcado pelo empréstimo de formas artísticas importadas em desajuste com a realidade histórica local. Procuramos traçar o percurso de formação de uma dramaturgia nacional identificando os limites e avanços deste processo de aclimatação das formas e gêneros de origem europeia, escolhendo objetos de análise específicos, a saber, obras e autores considerados como “momentos decisivos”. Partimos da hipótese de que, no âmbito teatral, os “momentos decisivos” desta formação são aqueles influenciados pelos conceitos europeus (formulados pelo crítico Peter Szondi) de *drama burguês*, *drama moderno* e de *teatro épico*, que, no entanto, ao serem incorporados pelos autores teatrais brasileiros geraram formas híbridas, “arruinadas” e desajustadas em relação aos modelos originais. Consideramos que tal importação, assolada por um processo histórico também ele altamente contraditório e desigual, gerou entre nós diversas manifestações teatrais fraturadas, que poderiam ser contempladas por um conceito ampliado de *tragédia*. Procuraremos identificar, nestes momentos decisivos, diversas manifestações de uma certa *dialética trágica* que, não obstante sua diversidade, poderia caracterizar esse processo de formação como capaz de gerar obras tão dilaceradas quanto o tecido social que lhes corresponde.

**Palavras-chave:** 1) Teatro; 2) Dramaturgia; 3) Teoria Crítica; 4) Drama moderno; 5) Drama burguês; 6) Teatro Épico; 7) Capitalismo; 8) Dialética

**Abstract:** This thesis on the history of dramaturgy in Brazil explores the idea of *formation*, inspired by Antonio Candido's work *Formação da Literatura Brasileira* (Brazilian's Literature Formation), which is known in the national literary field for defining the ambivalence that exists in our cultural constitution process, and is characterized by the influence of imported artistic forms imbalanced with local historical realities. We seek to trace the development of a national dramaturgy, identifying the boundaries and advances in the acclimation process of European forms and genres, by selecting key analytical pieces, namely works and authors considered to be "turning points". We hypothesize that these decisive moments are the ones influenced by the European concepts of *bourgeois drama*, *modern drama* and *epictheater* formulated by the critic Peter Szondi; by incorporating such concepts, Brazilian playwrights have generated hybrid forms, "ruined" and misfits of the original models. This thesis considers how such importation – coupled with a highly contradictory and uneven historical background – has generated amongst us several fractured theatrical manifestations that could be categorized under a broader concept of *tragedy*. We will seek to identify, from these decisive moments, indications of a certain *tragic dialectic* and how it, notwithstanding its own diversity, could characterize this formation process capable of generating new works as lacerated as the social fabric to which they correspond.

**Keywords:** 1) Theater; 2) Dramaturgy; 3) Critical Theory; 4) Modern drama; 5) Bourgeois drama; 6) Epic Theater; 7) Capitalism; 8) Dialectics

## **Agradecimentos**

À professora Maria Silvia Betti, pela generosidade na minha acolhida. Pelas provocações, sugestões e críticas agudas ao texto, que me conduziram dos caminhos abstratos à busca pelos labirintos das contradições dialéticas e históricas;

À professora Silvia Fernandes, pela leitura atenta do exame de qualificação, pelas profundas aulas sobre a história do teatro desde a graduação, apresentando-me, com sua clareza característica, à obra de Peter Szondi.

Ao professor Daniel Puglia, pela participação no exame de qualificação e pelas críticas atenciosas formuladas sobre a precária primeira versão desta pesquisa;

Ao professor José Antônio Pasta Junior, pelas aulas durante a pós-graduação e pelos colóquios generosos com a II Trupe de Choque, momentos em que pude compreender melhor a ideia da formação supressiva, presente na história brasileira, fundamental à elaboração deste trabalho. É claro que os equívocos no desenvolvimento do conceito são de minha inteira responsabilidade.

Aos funcionários da Pós Graduação da Escola de Comunicações e Artes da USP, especialmente à Tânia Delonero, que sempre me ajudou na orientação e condução pelos labirintos de prazos e documentos da Universidade;

Aos meus pais, Dileta e Marco, pelo aprendizado diário e pela formação nada trágica, ilha de utopia no país dilacerado, pelas críticas duras e também doces, pelo apoio integral e permanente, constelação de múltiplas figuras, mapa de navegação, no labirinto de um mundo oceano incompreensível;

Ao Júlio, irmão de esquerda, com quem sei que sempre posso contar;

À *II Trupe de Choque*: Amanda, Anderson, Buda, Carlos, Carmen, Edu, Felipe, Fernanda, Jô, Leila, Luzi, Nathalia, Marcelo, Murilo, Rafa, Ricardo, Samira, Sansorai, Tati e Zé Maurício, pela paciência, amor e apoio nos momentos mais difíceis desta pesquisa e da criação em grupo, resistência sempre difícil e iluminada. Pelo convívio e pelas descobertas coletivas diárias sobre a formação penosa de nós mesmos, no infinito processo de investigação rumo a algo que não sabemos;

Esta pesquisa contou, ao longo de suas diversas etapas de trabalho, com o importante apoio de bolsas de estudos da **CNPq** e da **Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro**.



*“Nossa imagem da felicidade é totalmente marcada pela época que nos foi atribuída pelo curso da nossa existência. A felicidade capaz de suscitar nossa inveja está toda, inteira, no ar que já respiramos, nos homens com os quais poderíamos ter conversado, nas mulheres que poderíamos ter possuído. Em outras palavras, a imagem da felicidade está indissolivelmente ligada à da salvação. O mesmo ocorre com a imagem do passado, que a história transforma em coisa sua. O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente. O materialista histórico sabe disso.”*

Walter Benjamin, *Teses sobre o conceito de história*, Tese II

*“A linguagem fez-nos perceber, de forma inconfundível, como a memória não é um instrumento, mas um meio para a exploração do passado. É o meio através do qual chegamos ao vivido, do mesmo modo que a terra é o meio no qual estão soterradas as cidades antigas. Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem que se comportar como um homem que escava. Fundamental é que ele não receie regressar repetidas vezes à mesma matéria – espalhá-la, tal como se espalha terra, revolvê-la, tal como se revolve o solo. Porque esses materiais mais não são do que estratos dos quais só a mais cuidadosa investigação consegue extrair aquelas coisas que justificam o esforço da escavação. Falo das imagens que, arrancadas a todos os seus contextos anteriores, estão agora expostas, como preciosidades, nos aposentos sóbrios da nossa visão posterior – como torsos na galeria do colecionador. E não há dúvida de que aquele que escava deve fazê-lo guiando-se por mapas do lugar. Mas igualmente imprescindível é saber enterrar a pá de forma cuidadosa e tateante no escuro reino da terra. E engana-se e priva-se do melhor quem se limita a fazer o inventário dos achados, e não for capaz de assinalar, no terreno do presente, o lugar exato em que guarda as coisas do passado.”*

Walter Benjamin, “Escavar e recordar”, *Imagens de pensamento*

*“Com este pensamento arrasto atrás de mim o futuro. A partir de antigos fragmentos de estrelas, construir uma nova”.*

Friedrich Nietzsche, 15[29], *Fragments póstumos*, 1883

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	p.11
<b>CAPÍTULO 1 . Primeira descida ao Inferno – o primeiro círculo do pesadelo: o drama burguês no Brasil</b> .....	p. 41
<b>CAPÍTULO 2. A LÓGICA DELIRANTE DO DRAMA: QORPO SANTO E A APOCATÁSTASE DO INFERNO – segunda descida ao Inferno</b> .....	p.111
<b>CAPÍTULO 3. A RUÍNA DRAMÁTICA E A UTOPIA DE EROS – O SANTEIRO DO MANGUE DE OSWALD DE ANDRADE – terceira descida ao Inferno: o círculo do drama moderno no Brasil</b> .....	p.177
<b>CAPÍTULO 4 : OLHAR NOS OLHOS DA TRAGÉDIA – DIALÉTICA ESTAGNADA EM VIANINHA – quarta descida ao inferno – o círculo do teatro épico no Brasil</b> .....	p.237
<b>CAPÍTULO 5. A PEÇA DE CONFISSÃO - NELSON RODRIGUES, ÉTICA CATÓLICA E O DRAMA COMO ESPÍRITO DE REPETIÇÃO DO CAPITALISMO NO BRASIL – quinta descida ao Inferno – ainda mais sobre o drama moderno</b> .....	p.329
<b>CAPÍTULO 6 – UTOPIA E FANTASMAGORIA NO ÚLTIMO CÍRCULO INFERNAL</b> .....	p.405
<b>CONCLUSÃO</b> .....	p.459
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	p.515

## INTRODUÇÃO: FORMAÇÃO NEGATIVA DA DRAMATURGIA BRASILEIRA

*Desbarrancando, chãos desbarrancados,  
Aonde no quiriri do mato brabo  
A terra em formação devora os homens...  
Este refrão dos meus sentidos...Nada  
Matutarei mais sem medida, ôh tarde,  
Do que esta pátria tão despatriada.”*

Mario de Andrade, “Louvação da tarde”.

### . Deixai toda a esperança - Prólogo às margens do Aqueronte:

Em sonho registrado em seu diário na entrada de 14 de julho de 1945, em Los Angeles, sob os escombros da Grande Guerra, Theodor Adorno vislumbra, em uma alegoria de um *self service* brutal, o passado e o futuro europeus convulsionados em uma única imagem, que parece testemunhar o destino da formação<sup>1</sup> da civilização capitalista moderna, do Esclarecimento e da ideologia burguesa:

---

<sup>1</sup>A tradição filosófica sobre o conceito de formação é vasta e variegada, e tem origens na Antiguidade grega clássica, como tentaremos provar a seguir. Tanto para Adorno – crítico do Esclarecimento – como para a recepção do conceito no Brasil, durante o início do século XX, o sentido da formação pode ser melhor compreendido à luz das importantes contribuições de Goethe. Em ensaio sobre o romance de formação de Goethe, Mikhail Bakhtin assinala que o poeta alemão “por trás de toda diversidade estática enxergava a diversidade de tempos. O diferente se dispunha para ele em fases diversas (épocas) de desenvolvimento, isto é, adquiria sentido temporal.(...) A simples continuidade temporal dos fenômenos era para Goethe profundamente estranha, ele a saturava, a penetrava de *tempo*, descobria nela o processo de formação, o desenvolvimento, distribuía em série o que estava distribuído no espaço por diferentes fases temporais, épocas de formação. Para ele, a atualidade – tanto na natureza quanto na vida humana – se manifesta como uma essencial diversidade de tempos: como remanescentes ou relíquias dos diferentes graus e formações do passado e como embriões de um futuro mais ou menos distante.” (BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011, p. 229). Uma ilustração dessa visão da formação pode ser encontrada em *Viagem à Itália*: “Quando contemplamos as montanhas, quer de perto, quer de longe, e vemos seus cumes ora a brilhar com a luz do sol, ora enevoados, ora envoltos em nuvens tempestuosas, ora fustigados pela chuva ou cobertos de neve, atribuímos todos esses fenômenos à atmosfera, pois podemos ver e compreender seus movimentos e suas modificações. As montanhas, porém, em sua forma tradicional, oferecem-se imóveis aos nossos sentidos. Nós as tomamos por mortas em virtude de sua rigidez, estando elas em repouso, acreditamos não haver aí nenhuma atividade. Há bastante tempo, porém, não consigo evitar de atribuir as alterações que se apresentam na atmosfera, em grande parte, a uma atuação velada e secreta das próprias montanhas”. (GOETHE, J. *Viagem à Itália*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.21). Assim, para o observador comum, as montanhas são a materialização do imobilismo e imutabilidade. Para Goethe, pelo contrário, as montanhas nada têm de mortas, são apenas imóveis: não são absolutamente inativas, mas apenas parecem sê-lo porque estão em repouso, descansam; na verdade, haveria uma pulsação secreta nas montanhas, capaz de exercer influência substancial sobre a mudança da atmosfera. Segundo essa visão, o que antes parecia um fundo sólido e imutável para quaisquer movimentos foi incorporado à formação, como corrente subterrânea, impregnado de tempo até o fim, chegando a ser uma mobilidade mais substancial e criadora do que aparece na superfície dos fenômenos. Goethe quer ver nesse movimento interior e ancestral das montanhas os laços necessários desse passado com o presente vivo, compreender o lugar necessário desse passado na série contínua do desenvolvimento histórico. O próprio passado deve ser criador, deve ser eficaz no presente, fornecendo também uma direção para o futuro: “nele, [ em Goethe] o fantasmagórico, o horripilante e o involuntário foram superados pelos elementos estruturais de visão do tempo que descobrimos: o elemento da *relação essencial* do passado com

Cena de execução. Se as vítimas eram fascistas ou antifascistas não estava claro. Em qualquer caso, se tratava de um monte de jovens nus e atléticos. Mas pareciam suas próprias esculturas, de cor verde metálico. A execução se levava a cabo segundo o princípio do *self service*. Cada qual se metia na guilhotina automática sem ordem alguma, saía sem cabeça, dava um par de tombos e caía morto. Recordo-me de uma pessoa jovem, um rapaz que, como por brincadeira, se colocou na guilhotina antes de alguém maior que chegava pela lateral, com se o provocando a executá-lo. Eu observava os movimentos dos decapitados e pensei que devia averiguar se conservavam a consciência; quer dizer, se, como a mim me parecia ser o caso, evitavam cair sobre o corpo de outro. Então me fixei em um adolescente. Depois de alguns passos, deu várias voltas como num *salto mortal*<sup>2</sup> e caiu justamente em cima de outro cadáver. Tudo sem emitir nem uma só palavra nem nenhum outro som. Eu presenciei tudo sem nenhuma emoção (Um depois do outro iam à guilhotina como se estivessem realizando um exercício. De fato, a impressão era a de um espetáculo)<sup>2</sup>.

O que na Europa podia ser percebido como pesadelo - os resultados de uma formação que um dia sonhara com a progressão linear que poderia levar o mundo dos ideais de liberdade à concretização de um mundo de avanço técnico constante e riqueza acumulada, sob a sombra tranquila de novas tradições -, no Brasil, desde a colonização, configurou-se como constelação histórica. A imagem das cabeças cortadas, de forma sistemática, sob acordo geral, alegoriza o processo histórico de um país que não se formou, pelo menos não de acordo com o modelo do capitalismo europeu. Esse processo de *formação trágica*, além das cabeças cortadas, “deu várias voltas como num salto mortal”: mas esse processo que se desenvolveu, contraditoriamente, aos saltos para trás, sempre “caiu justamente em cima de outro cadáver”, e tal acúmulo de cadáveres e de ruínas é o que pode ser chamado, no Brasil, de formação. Ao longo desse trabalho, chamaremos de *trágica* ou de *negativa* tal formação para aproximar-nos de um processo histórico de *feição cadavérica*, expresso por elementos dramaturgicos formados por meio da morte dos procedimentos do modelo original europeu, de sua ruína. Esse trajeto real que procuramos iluminar por conceitos opostos irreconciliáveis - vida e morte, construção e ruína, atraso e modernidade -, e que se relacionam de forma interdependente, pode ser

---

o presente, o elemento da *necessidade* do passado e da necessidade do seu lugar na linha do desenvolvimento contínuo, o elemento da *eficácia criadora* do passado e, por último, o elemento do vínculo do passado e do presente com o *futuro necessário*”.(BAKHTIN, M. *Op. cit.*, p. 238). Quando teóricos brasileiros contemporâneos como Roberto Schwarz, Paulo Eduardo Arantes e José Antônio Pasta Jr. questionam a validade dessa ideia de formação para se compreender o processo histórico brasileiro, o que está em jogo é a validade da *eficácia criadora* do nosso passado escravista e colonial e de sua capacidade de gerar o futuro que parecia *necessário* aos primeiros pensadores da formação brasileira. Nesse trabalho, sempre que nos referirmos à formação, é a esse processo de problematização da história de um país com um “encontro marcado com o futuro” que teremos em mente.

<sup>2</sup>ADORNO, Theodor. *Sueños*. Madrid: Akal, 2012, p.54

aproximado, no plano teatral, do conceito ampliado de tragédia, e, no plano mais geral, de um processo histórico que pode ser compreendido por meio de alguns aspectos da *dialética negativa*, desenvolvida por Theodor Adorno.

À maneira de póstico, João Guimarães Rosa inicia o *Grande Sertão: Veredas* fixando uma espécie de emblema infernal, que assombrará Riobaldo por todo o romance: “Daí, vieram me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco, erroso, os olhos de nem ser – se viu –; e com máscara de cachorro. Me disseram; eu não quis avistar. Mesmo que, por defeito como nasceu, arrebitado de beiços, esse figurava rindo feito pessoa. Cara de gente, cara de cão: determinaram – era o demo<sup>3</sup>”. Essa figura *misturada*, metade bezerro, metade cão, pode ser lida como alegoria do *mundo misturado* presente no *Grande Sertão* e da fusão de opostos extremados que caracterizam o Brasil. O emblema do bezerro, cara de gente, cara de cão, com olhos de nem ser, funciona como uma espécie de advertência da descida ao mundo infernal que será empreendida por Riobaldo, na busca por uma interpretação de sua vida e do país.

No primeiro canto do *Paradiso*<sup>4</sup>, quando Dante se encontra às margens da ascensão irrestrita às mais puras esferas celestes, vemos o poeta refletir sobre as determinações do espaço na história humana: “Muito é lícito lá, que aqui não pertence/ à nossa virtude, mercê do lugar/ fato próprio da humana espécie”. Envenenando a advertência pregada eternamente às portas do Inferno, “Antes de mim não foi criado mais/ nada senão eterno, e eterna eu duro/ deixai toda esperança/ ó vós que entrais”<sup>5</sup>, presente no Canto III dantesco. Sugiro ao leitor que a partir daqui saiba abandonar, entre toda a sucata perdida na leitura das linhas que virão, toda a sua esperança. A esperança de nada serve ao olhar melancólico que, como a mirada de Orfeu, é capaz de trazer os objetos mortos à vida para depois transformá-los novamente em pedra, reconduzindo-os ao Hades<sup>6</sup>. O objeto trata-se, em nossa tese, de um conceito também “à mercê” de um lugar, no nosso caso o Brasil, mas também determinado pelo tempo.

<sup>3</sup>ROSA, João Guimarães. *Obras completas, vol. II*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 11

<sup>4</sup>ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. São Paulo: Ed. 34, 2000

<sup>5</sup>Idem, *ibid.* “Inferno”, Canto III, p.37

<sup>6</sup>A versão do mito de Orfeu, escrita por Ovídio, relaciona a visada melancólica do bardo à transformação do mundo contemplado em pedra: “A morte em pedra da esposa paralisou Orfeu de estupor/ tal como quem vê o cão do Estígio, o de três pescoços/acorrentado pelo do meio, a quem o terror não abandona/antes da antiga forma o fazer, pois o corpo torna-se pedra;/ ou como Óleno, aquele que imputou um crime a si mesmo/ e quis parecer culpado, ou como tu, desventurada Leteia/ fiada na tua beleza: dois corações outrora tão unidos/ hoje em dia vós sois pedras que o húmido Ida carrega” (OVÍDIO. *Metamorfoses*. Lisboa: Cotovia, 2007, p.247)

Tal percurso tomará como emblema, em seu mais amplo círculo infernal, a ideia de *formação*, principalmente aquela extraída da obra de Antonio Candido, *Formação da Literatura Brasileira*, que é caracterizada por definir, no campo das letras nacionais, a ambivalência que marca nosso processo de constituição cultural, marcado pelo empréstimo de formas artísticas importadas em desajuste com a realidade histórica local. O autor traça o percurso de formação de uma literatura nacional identificando os limites e avanços deste processo de aclimatação das formas e gêneros de origem europeia, escolhendo objetos de análise específicos, a saber, obras e autores considerados como “momentos decisivos”.

No entanto, pretendemos refletir criticamente sobre a formação histórica não da literatura, mas do teatro brasileiro. Não é preciso nenhum relance melancólico apurado – à maneira de Orfeu - para perceber, na trajetória de nossa dramaturgia, diferenças acentuadas em relação ao percurso traçado com tanta clareza por Antonio Candido. Tais diferenças ganham ainda maior estranheza se pensarmos que muitos dos escritores que participaram do processo descrito como formação da literatura no Brasil também escreveram para teatro, mas, nesse último caso, estabelecendo relações entre *matéria* e *forma* totalmente distintas.

Apesar de deparar-se com a mesma matéria a ser plasmada, parte de um idêntico período histórico e de uma constelação social também similar, cada escritor, ao se tornar dramaturgo, parece explorar formas teatrais que não correspondem à periodização da literatura (os períodos do Romantismo, Realismo, Simbolismo e das vanguardas ganham, na trajetória trincada do teatro brasileiro feições de quimera ou de pesadelo) e nem aos principais procedimentos formais literários. A distância dessa dramaturgia em relação à norma europeia também parece acentuar-se, ganhando aspectos singulares que a crítica convencionou marcar, ao longo do tempo, com juízos cada vez mais severos: é comum a sentença de que os textos teatrais brasileiros, com algumas poucas exceções, configuram obras mal acabadas, desconjuntadas e não resolvidas, incompletas e truncadas, ainda mais se comparadas aos romances e poemas publicados pelos mesmos autores em terreno literário. A célebre convocação de Candido ganharia assim, em território teatral, ainda maior necessidade:

Encaremos serenamente o nosso vínculo placentário com as literaturas européias, pois ele não é uma opção, mas um fato quase natural. Jamais criamos quadros originais de expressão, nem técnicas expressivas básicas(...), e embora tenhamos conseguido resultados originais no

plano da realização expressiva, reconhecemos implicitamente a dependência. Tanto assim que nunca se viu os diversos nativistas contestarem o uso das formas importadas, pois seria o mesmo que se oporem ao uso dos idiomas europeus que falamos (...). Aliás, vista assim, ela [a dependência] o deixa de ser, para tornar-se forma de participação e contribuição a um universo cultural a que pertencemos, que transborda as nações e os continentes, permitindo a reversibilidade das experiências e a circulação dos valores.<sup>7</sup>

Há nessa advertência um conteúdo diverso ao daquela já mencionada consigna infernal de Dante: seria preciso acreditar na particularidade do processo de formação de nossa literatura teatral, não *apesar*, mas precisamente graças a essas relações de dependência, que teriam sido capazes de gerar por aqui, na constante tensão com os paradigmas europeus, um teatro nacional.

No final do seu percurso de *Formação da literatura brasileira*, Antonio Candido recapitula brevemente o que significou nesse panorama o aparecimento da obra de maturidade de Machado de Assis, que consistiu num modo peculiar de fixar e sublimar os achados modestos dos predecessores, numa das fórmulas definidoras do sentido da nossa formação literária. Na verdade, o livro de Candido também foi escrito como uma introdução ao estudo de Machado de Assis;

Se voltarmos porém as vistas para Machado de Assis, veremos que este mestre admirável se embebeu meticulosamente da obra dos predecessores. A sua linha evolutiva mostra o escritor altamente consciente, que compreendeu o que havia de certo, de definitivo, na orientação de Macedo para a descrição dos costumes, no realismo sadio e colorido de Manuel Antônio, na vocação analítica de José de Alencar. Ele pressupõe a existência de predecessores, e está é uma das razões de sua grandeza: numa literatura em que, a cada geração, os melhores começam *da capo* e só os medíocres continuam o passado, ele aplicou o seu gênio em assimilar, aprofundar, fecundar o que havia de certo nas experiências anteriores. Este é o segredo da sua independência em relação aos contemporâneos europeus, do seu alheamento às modas de Portugal e França.<sup>8</sup>

Para Candido, Machado fora capaz de tratar os grandes assuntos partindo das contradições locais, ao mesmo tempo em que situava historicamente, e em relação à realidade brasileira periférica, os assuntos de teor mais universal: “pela primeira vez um escritor conseguia escapar à danação do recomeço solitário, à mercê das escolas literárias sem continuidade com os resultados acumulados pela experimentação literária no país,

---

<sup>7</sup>CANDIDO, Antonio. *Literatura e subdesenvolvimento*. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2003, p. 151-152

<sup>8</sup>CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira, vol.2, op. cit.*, p. 117-118

realçando-lhe inclusive a dimensão coletiva da produção”<sup>9</sup>. Foi assim com Machado de Assis, para quem não faltou “informação e abertura para a atualidade” e que, entretanto, “soube retomar criticamente e em larga escala o trabalho dos predecessores, entendido não como peso morto, mas como elemento dinâmico e irresolvido, subjacente às contradições contemporâneas”<sup>10</sup>.

O que pode infernizar o nosso percurso é a intenção de considerarmos a possibilidade de a *formação* não ter passado de uma ilusão. Essa ilusão estaria localizada, primeiramente, no plano da história da dramaturgia brasileira. Ao contrário do que foi capaz de empreender Machado de Assis, em providência artística e crítica que depois seria seguida pelos modernistas em nossa literatura, não encontramos nos autores teatrais esse ponto de viragem assinalado por Candido, em que “a superação da dependência é a capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciadas, não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores”<sup>11</sup>. É como se estivéssemos diante de um processo de formação *em negativo*, provocado pelo abandono do vínculo local, em que cada nova geração de dramaturgos parece recomeçar seu trabalho do zero: não conseguimos identificar, no plano do desenvolvimento dos momentos decisivos de nossos textos teatrais – marcos para a escolha dos autores estudados nessa tese – uma formação *cumulativa*.

Roberto Schwarz, escrevendo em um momento histórico posterior ao de Candido, foi capaz de empreender um balanço crítico da ideia de formação, revelando seu caráter ilusório para além do plano dos processos da literatura ou do teatro: “tem sido observado que a cada geração a vida intelectual no Brasil parece recomeçar do zero. O apetite pela produção recente dos países avançados muitas vezes tem como avesso o desinteresse pelo trabalho da geração anterior, e a conseqüente descontinuidade da reflexão”<sup>12</sup>. O que está em jogo, na afirmação de Schwarz, não é apenas a falta de convicção das teorias, logo trocadas, mas também “sua relação com o movimento social conjunto, e, ao fim e ao cabo, da relevância do próprio trabalho e dos assuntos estudados. Percepções e teses notáveis a respeito da cultura do país são decapitadas periodicamente, e problemas a

---

<sup>9</sup>ARANTES, Paulo Eduardo e ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Os sentidos da formação*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1997, p. 32

<sup>10</sup>SCHWARZ, Roberto. “Nacional por subtração”. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 31

<sup>11</sup>CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2003, p. 153

<sup>12</sup>SCHWARZ, Roberto. “Nacional por subtração”. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 30



muito custo identificados e assumidos ficam sem o desdobramento que lhes poderia corresponder”<sup>13</sup>.

Schwarz ainda menciona, pela via contrária, a estatura isolada de escritores como Machado de Assis e Mario de Andrade, questionando a continuidade do sistema literário apontado por Candido que, mesmo com a presença de alguns poucos autores capazes de dar continuidade à herança cultural das gerações anteriores, seriam insuficientes para estabelecer, de fato, um percurso formativo: “Não se trata, portanto, de continuidade pela continuidade, mas da constituição de um campo de problemas reais, particulares, com inserção e duração histórica próprias, que recolha as forças em presença e solicite o passo adiante.”<sup>14</sup> Assim, em contexto histórico distinto do da *Formação da literatura brasileira*, seria possível testemunhar que as promessas de modernização que davam solo aos inúmeros projetos de formação que marcaram a primeira metade do século XX brasileiro não se cumpriram. Nesse contexto, seria possível perceber o processo descrito por Candido em chave negativa.

Para José Antonio Pasta Jr., quando dizemos, com Candido, que em Machado de Assis a literatura brasileira *se formou*, acrescentando-se, no entanto, que *a sociedade não se formou*, estaríamos diante, ainda assim, de um grave problema. Na verdade, a ausência daquele “campo de problemas reais que recolha as forças em presença e solicite um passo adiante” serviria para nos iluminar uma literatura formada como ruína, como nulidade, formada negativamente, ou na evidência de sua própria supressão ou impossibilidade. Pasta Jr. contesta assim o último capítulo de *Formação da literatura brasileira*, em que Candido menciona que, às vésperas do Machado de Assis da maturidade, a “crítica romântica brasileira teria adquirido consciência do seu significado histórico”. Segundo Candido:

Elas [as palavras] são adequadas, portanto, para encerrar este livro, onde se procurou justamente descrever o processo por meio do qual os brasileiros tomaram consciência da sua existência espiritual e social através da literatura, combinando de modo vário os valores universais com a realidade local e, desta maneira, ganhando o direito de exprimir o seu sonho, a sua dor, o seu júbilo, a sua modesta visão das coisas e do semelhante.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup>Idem, *ibid.*, p.31

<sup>14</sup>Idem, *ibid.*

<sup>15</sup>CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*, vol.2, *op.cit.*, p.369

Pretendemos, neste trabalho, problematizar essa noção de formação, relacionada aqui à história do teatro brasileiro. Ainda segundo Pasta Junior, a dimensão de “fracasso” da obra de Machado de Assis (o horizonte do livro de Candido) não geraria uma obra incompleta ou de menor “valor literário”, pelo contrário, ao ser internalizada, faria de suas asperezas em relação ao original europeu o seu maior sucesso. Caberia à crítica atual a tarefa de questionar tal ideia de formação, ou por outra, perceber as contradições de um processo de formação *em negativo*. Para falarmos o vocabulário teatral, estaríamos diante de personagens mal construídos, de clichês abusivos, de procedimentos melodramáticos aberrantes, de fábulas bizarras ou de diálogos e conflitos mal construídos que, ao reverterem-se no seu contrário, teriam a capacidade, precisamente em função de tais desvios, de expressar um processo de formação histórica, também ele singular em suas violências e brutalidades cometidas em relação ao discurso civilizatório ilustrado.

Voltando o olhar para o teatro, partiremos nesta tese dos conceitos de drama burguês e de drama moderno, sistematizados pelo filósofo e crítico literário alemão Peter Szondi em duas de suas obras, *Teoria do drama burguês* e *Teoria do Drama Moderno*, e do conceito de teatro épico, que será utilizado por nós, principalmente, também a partir das formulações de Szondi e da dramaturgia de Bertolt Brecht. Testaremos a hipótese de que, no âmbito teatral, os “momentos decisivos” da formação nacional são aqueles influenciados pelos conceitos europeus de *drama burguês*, *drama moderno* e de *teatro épico*, que, no entanto, ao serem incorporados pelos autores teatrais brasileiros teriam gerado formas híbridas, “arruinadas” e desajustadas em relação aos modelos originais.

Partiremos da hipótese de que tal importação, assolada por um processo histórico também ele altamente contraditório e desigual, teria sido expressa, entre nós, por diversas manifestações teatrais fraturadas, que poderiam ser contempladas por um conceito ampliado de *tragédia*. Se não estivermos enganados, seria possível identificar, nesses momentos decisivos, diversas manifestações de uma certa *dialética trágica* que, não obstante sua diversidade, poderia caracterizar esse processo de formação como capaz de gerar obras tão dilaceradas quanto o tecido social que lhes corresponde.

Com relação à definição do fenômeno trágico, partiremos também das formulações de Szondi, que aproximam o trágico da lógica dialética, mas com uma diferença importante: “Goethe reconhece como essencial ao trágico um traço que o sistema idealista de Schelling e até o de Hegel ocultam, mas que lhe causa grande estranheza: o

fato de que o conflito trágico não permite nenhuma solução”<sup>16</sup>. Parece-nos que essa concepção do trágico – de que a “oposição irreconciliável divide o que é uno” -, formulada por Goethe, mas que está presente em toda obra de Szondi, pode ser adequada para a compreensão da formação histórica brasileira, processo em que, como na dialética trágica, “parece impossível uma reconciliação”.

Na *Teoria do drama burguês*, Peter Szondi define o drama puro como a primeira forma teatral em que “mostra-se não a natureza do mundo, mas a conduta de um indivíduo”<sup>17</sup>. Esse aburguesamento da representação realiza-se por meio da privatização da vida dos personagens e da busca de uma sentimentalidade como procedimento para promover a identificação entre a plateia burguesa e seus representantes no palco. O diálogo intersubjetivo e a unidade de ação, baseados na livre escolha dos personagens, fundamenta-se no princípio – tal qual o formulado, de maneira extrema, em Fichte e também em Kant – segundo o qual cada indivíduo só deve responsabilizar-se ante sua própria consciência: “o homem não pode ser nem herdado, nem vendido, nem presenteado; não pode ser a propriedade de ninguém, porque é sua própria propriedade, e assim deve seguir sendo. No mais profundo de seu peito leva uma chispa divina que o eleva sobre o animal e o converte em cidadão de um mundo, cujo primeiro membro é Deus – sua consciência -. Esta consciência lhe exige absoluta e incondicionalmente: querer isso, não querer aquilo; e isto *livremente a partir do próprio movimento*, sem nenhuma coação mais do que ela mesma.”<sup>18</sup>

Posteriormente, na medida em que o projeto iluminista revela seus traços ideológicos de “segunda natureza”<sup>19</sup>, a que se tem convertido a sociedade burguesa, por

<sup>16</sup>SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004, p.48

<sup>17</sup>SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p.53

<sup>18</sup>FICHTE, J.G. “Reivindicacion de la libertad de pensamiento” In: *Fichte*. Madrid: Gredos, 2013, p.170.

<sup>19</sup>O conceito de segunda natureza é muito importante para a teoria crítica alemã e foi utilizado por Georg Lukács – que o retirou do parágrafo 4 da *Filosofia do Direito*, de Hegel – na *Teoria do romance* para denominar uma aparência de caráter natural para um fato socialmente determinado. Posteriormente, toda a teoria do *efeito de estranhamento*, formulada por Brecht, será tributária da ideia de revelar o conteúdo histórico, e, portanto, transitório, do que se apresenta como natural na sociedade. Para Hegel, “o mundo do espírito produzido a partir dele mesmo”, é o “reino da liberdade efetivada, enquanto uma segunda natureza”. (HEGEL, G.W.F. *Filosofia do direito*. São Leopoldo: UNISINOS, 2010, p.56). Segundo Lukács, no entanto, a liberdade cede lugar à alienação: “o mundo da convenção, um mundo de cuja onipotência esquiva-se apenas o mais recôndito da alma; um mundo presente por toda parte em sua opaca multiplicidade e cuja estrita legalidade, tanto no devir quanto no ser, impõem-se como evidência necessária ao sujeito cognitivo, mas que, a despeito de toda essa regularidade, não se oferece como sentido para o sujeito em busca de objetivo nem como matéria imediatamente sensível para o sujeito que age, é uma segunda natureza”. Essa segunda natureza, “assim como a primeira, só é definível como a síntese das necessidades conhecidas e alheias aos sentidos, sendo, portanto, impenetrável e inapreensível em sua verdadeira substância”. (LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. São Paulo: Ed. 34, 2000, p.62).

meio da supremacia das relações sociais sobre os sujeitos individuais e efetivos – como se fora a primeira natureza -, o drama passa a ter corrompido o seu espaço de intersubjetividade livre e transparente. Na sua *Teoria do drama moderno*, à maneira de Hegel e de Lukács, Szondi parte da teoria artística dos gêneros e identifica uma contradição entre forma dramática e conteúdo épico no gênero do drama, a fim de estabelecer um processo de longo curso na história do teatro europeu. Por isso, seu livro começa com uma introdução geral, que expõe tal conceito de epicização do drama, que depois é, de certa maneira, imposto, como moldura, às obras teatrais analisadas. Na verdade, esta epicização do drama puro, que colocou em crise a forma burguesa do drama e gerou o *drama moderno*, não pode ser compreendida apenas como resultado da história teatral, mas reflete a crise maior do capitalismo do período.

Em 1895, no recém-publicado *Regras do método sociológico*, escrevia Durkheim: “se queres saber o que é a sociedade, a sociedade é isso que está onde dói; é na realidade isso contra o que topas, algo que é tanto mais forte para teu próprio comportamento que te chocas contra isso, isso ao qual em realidade não podes te impor de nenhum modo, sem que por isso seja algo que se possa capturar de forma individual”<sup>20</sup>. Para o sociólogo, o critério que constitui um “fato social como coisa” é a sua impenetrabilidade frente à compreensão e à resistência que o mundo social produz sobre a ação do sujeito. Isto está em relação, por exemplo, com o mundo de Ibsen, onde o indivíduo em busca de emancipação, para dizer com as palavras do *Inimigo do povo*, difere da “maioria compacta” e então se defende de alguma maneira contra “os fatos sociais como coisas”. A sociedade está ali sempre onde o sujeito sente os próprios impulsos frente a controles que são mais fortes do que si mesmo. Para o drama moderno, a experiência fundamental é a que caracteriza o universo social como a resistência ao indivíduo burguês ou como a repressão propriamente dita. Trata-se, assim como na sociologia de Durkheim, da sociedade em seu estado endurecido, em seu estado coisificado, sem que por isso o drama tenha compreendido os mecanismos da coisificação.

Apesar de Szondi promover a leitura da obra de Brecht sob a moldura do drama moderno, consideramos que o teatro épico apresenta distinções importantes, de forma e de conteúdo. Para a definição de *teatro épico*, partimos do pressuposto de que nessa forma teatral sujeito e objeto não coincidem como no drama, “no qual a subjetividade configuradora – sob a perspectiva da obra – é apenas um conceito-limite, uma espécie de

---

<sup>20</sup>DURKHEIM, E. *Las reglas de método sociológico*. Buenos Aires: Losada, 2007, p.8

consciência em geral”, mas, no teatro épico, estão presentes clara e nitidamente separados na própria obra, “e como da empiricidade do objeto desejada pela forma resulta um sujeito configurador empírico, este jamais pode ser o fundamento e o aval da totalidade do mundo em destaque”. A totalidade da sociedade, fundamental à mimesis do teatro épico, “pode manifestar-se com genuína evidência somente a partir dos conteúdos do objeto: ela é metassubjetiva”<sup>21</sup>. Essa separação entre sujeito e objeto, nessa espécie de dramaturgia, não é petrificada, como no drama moderno: há movimento do sujeito rumo ao objeto, em busca de penetrá-lo.

O teatro épico expressa um contexto histórico ainda mais fraturado, agora com a entrada em cena, tanto no palco quanto na luta revolucionária, dos partidos comunistas de trabalhadores que, a partir de 1917, configuram uma experiência histórica que representou, naquele momento, o negativo do capitalismo. Tal deslocamento, do diálogo intersubjetivo para o ponto de vista de um sujeito coletivo que pretende compreender a sociedade para transformá-la, modifica o conteúdo da dramaturgia, deslocando o espaço privado do drama para o universo social, que deveria ser desvendado em suas múltiplas contradições. Sob esse contexto histórico, a crença na equivalência das trocas, superestrutura da sociedade capitalista, é desmentida por suas consequências. Na medida em que o princípio de intercâmbio se estende sobre o trabalho vivo dos seres humanos, este se inverte forçosamente em uma desigualdade objetiva, a das classes. Essa falta de igualdade e de liberdade do mundo histórico modifica também a forma do drama moderno, que não pode mais se basear exclusivamente na liberdade de escolha de personagens igualmente portadores de direitos e deveres. A coisificação não é mais vista apenas como segundo natureza, como no drama moderno, mas como *tecido histórico e objeto de pesquisa* que pode ser desvelado, em seus mecanismos causais, pelo sujeito.

A emergência dessa crítica lógica - e refletida nos temas e no tecido do drama moderno -, segundo a qual a sociedade deva ser transformada, ainda que seja só para evitar a recaída na barbárie, faz parte da mesma crise histórica. A forma dramática do teatro épico, que procura suspender (*aufheben*) os limites do drama, conservando alguns dos seus procedimentos (personagens individuais, diálogos, narrativa), mas negando-os por meio da recuperação de aspectos já experimentados na história da dramaturgia há muito proscritos (montagem, coros, narradores), constitui uma tentativa de aproximação a esse objeto estranho, o mundo social, por meio do choque, tateando-o e sacudindo-o sob

---

<sup>21</sup> Idem, *ibid.*, p. 47-48

múltiplos prismas .

Tomadas essas definições, nossa tese partiu do seguinte problema: investigar se os conceitos de drama burguês, de drama moderno e de teatro épico de Szondi ajustam-se à produção teatral brasileira, bem como se a contradição entre forma dramática e conteúdo épico pode ser vista por aqui. Caso tal processo de formação da dramaturgia europeia, com sua periodização entre drama burguês, drama moderno e teatro épico (que segue a periodização lukacsiana do romance europeu<sup>22</sup>), não se ajustasse ao processo de formação de nossa dramaturgia, pretendia-se então averiguar em que medida tal desajuste conteria dados para o conhecimento do processo histórico brasileiro mais geral.

Partimos, para tal, de uma análise imanente de nossos objetos, as próprias peças teatrais, e não de uma discussão genérica dos conceitos de Szondi, em uma metodologia, crítica e dialética, definida por Antonio Candido como *redução estrutural* , “isto é, o processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna (...) componente de uma estrutura (...), permitindo que esta seja estudada em si mesma, como algo

---

<sup>22</sup>Na sua *Teoria do romance*, Lukács periodiza o romance europeu em três grandes etapas. Na primeira delas, chamada de *idealismo abstrato*, “a relação entre mundo objetivo e subjetivo é mantida assim em equilíbrio adequado: o herói sente na exata medida a superioridade do mundo exterior com que se defronta, (...) de modo que não apenas as relações de força imaginárias e verdadeiras correspondem uma à outra, mas também as vitórias e derrotas não contradizem a ordem de fato nem a do dever-ser do mundo”. O exemplo mais acabado dessa forma “estável” do romance seria o Dom Quixote, de Cervantes. O segundo estágio da tipologia, sua antítese, apreende o romance do século XIX, em que “outro tipo de relação necessariamente inadequada entre alma e realidade tornou-se mais importante: a inadequação que nasce do fato de a alma ser mais ampla e mais vasta que os destinos que a vida lhe é capaz de oferecer”. A esse segundo tipo, que testemunha o descompasso entre a interioridade do herói e o mundo, Lukács chamou de *romantismo da desilusão*. Trata-se de uma “realidade puramente interior, repleta de conteúdo e mais ou menos perfeita em si mesma, que entra em disputa com a realidade exterior (...) e cuja inútil tentativa de realizar essa equiparação confere à composição literária o seu objeto”. A tentativa de síntese entre esses dois tipos de romance, teria sido realizada pelo *romance de formação*, cujo paradigma analisado por Lukács é o “Anos de aprendizado de Wilhelm Meister”, de Goethe: “seu tema é a reconciliação do indivíduo problemático, guiado pelo ideal vivenciado, com a realidade social concreta. (...) Tipo humano e estrutura da ação, portanto, são condicionados aqui pela necessidade formal de que a reconciliação entre interioridade e mundo seja problemática mas possível; de que ela tenha de ser buscada em penosas lutas e descaminhos, mas possa no entanto ser encontrada”. (LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p. 100-138). Szondi deslocou essa periodização no tempo, para compreender o processo de formação da dramaturgia europeia, e situou no drama burguês, no drama moderno e no teatro épico um processo caracterizado pelo equilíbrio entre mundo interno e externo, seguido pelo conflito entre sujeito e o mundo para, por fim, encontrar uma tentativa de síntese. Szondi expõe esse processo no interior da forma dramática, problematizada, como a forma romanescas descrita por Lukács mas, no caso do teatro, fraturada por uma crescente *epicização* dos seus conteúdos, que tendem a dissolvê-la no confronto com procedimentos narrativos de diversas espécies. Falta à periodização de ambos os autores – e Lukács reconheceu isso no seu prefácio autocrítico à *Teoria do romance*, escrito em 1962 – a relação mediada entre forma romanescas e totalidade do contexto histórico. Para utilizar o dito de José Antonio Pasta Junior, estendendo-o aos dois autores, “tudo se passa, nesse momento, como se o combate fundamental de nosso tempo se desse ainda entre o capitalismo e o espírito, e não entre o capitalismo e proletariado”. (PASTA JUNIOR, J.A. “A forma angustiada de Lukács”. In: *Folha de São Paulo*, 13 de agosto de 2000, Caderno Mais, p. 15).

autônomo”<sup>23</sup>. Assim, como Candido, temos o “propósito de fazer uma crítica integradora, capaz de *mostrar* (não apenas enunciar teoricamente, como é hábito) de que maneira a narrativa se constitui a partir de materiais não literários, manipulados a fim de se tornarem aspectos de uma organização literária manipulada por suas próprias leis”<sup>24</sup>. De fato, consideramos que “uma das ambições do crítico é mostrar como o recado do escritor se constrói a partir do mundo, mas gera um mundo novo, cujas leis fazem sentir melhor a realidade originária.”<sup>25</sup> A redução estrutural seria capaz de “rastrear na obra o mundo como material, para surpreender no processo vivo da montagem a singularidade da fórmula segundo a qual é transformado no mundo novo, que dá a ilusão de bastar a si mesmo”<sup>26</sup>.

Associando a ideia de montagem, que denota o artifício da forma, à de processo, que procura captar na organização interna das obras matérias e configurações engendradas fora do terreno estético, “matérias e substâncias que lhe emprestam substância e qualificam o dinamismo”<sup>27</sup>, procuramos empreender aquilo que Roberto Schwarz definiu como meta dessa visada crítica: “o objetivo desse tipo de imaginação não é a redução de uma estrutura à outra, mas a reflexão histórica sobre a constelação que elas formam”.<sup>28</sup>

Para o nosso trabalho foi importante partir da definição daquilo que Walter Benjamin classificou como *programa crítico*: “a crítica honesta praticada a partir do ponto de vista de um juízo de gosto imparcial é pouco interessante, e no fundo sem objeto. O aspecto decisivo da atividade crítica é o de saber se ela se fundamenta numa análise objetiva, num plano estratégico que contenha em si mesmo uma lógica e uma honestidade próprias.”<sup>29</sup> O plano estratégico ou programa crítico de nosso trabalho consiste em problematizar a ideia de formação, tanto no percurso da dramaturgia brasileira quanto no seu solo histórico. Assim, pretendemos efetuar a bela imagem do trabalho crítico que une texto e contexto, na proposta de Benjamin: “uma imagem da crítica: transpor plantas do jardim da arte para a terra estranha do saber, captando com atenção as pequenas mudanças de cor e de forma que acontecem nesse processo. O mais

<sup>23</sup>CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo/ Rio de Janeiro: Duas cidades/Ouro sobre Azul, 2004, p. 9

<sup>24</sup>Idem, *ibid.*

<sup>25</sup>Idem, *ibid.*

<sup>26</sup>Idem, p. 106

<sup>27</sup>SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 28

<sup>28</sup>Idem, *ibid.*

<sup>29</sup>BENJAMIN, Walter. *Linguagem, tradução e literatura*. Lisboa: Assirio & Alvim, 2015, p. 113

importante é a mão delicada, o cuidado com que se arranca a obra com raiz e tudo, para elevar o terreno do saber a um nível superior”<sup>30</sup>. Elevar o terreno do saber a um nível superior significa, em nossa tese, procurar, por meio da análise das plantas do jardim da dramaturgia, a descoberta de novos e estranhos aspectos da terra histórica da sociedade brasileira, captando as mudanças de cor e de forma que aproximam e distanciam – de maneira dialética - ambos os processos, o artístico e o do saber.

A partir desse exercício de imaginação e análise, ao constatar que os conceitos utilizados por Szondi para definir a formação do teatro europeu não foram capazes de ler a especificidade dos nossos objetos locais, foi necessário buscar novas molduras críticas capazes de abarcar expressões dramáticas particulares à formação teatral brasileira e adequadas a seu processo histórico geral: “Se pudermos marcar alguns aspectos desta interação talvez possamos esclarecer como, em país subdesenvolvido, a elaboração de um mundo ficcional coerente sofre de maneira acentuada o impacto dos textos feitos nos países centrais e, ao mesmo tempo, a solicitação imperiosa da realidade natural e social imediata.”<sup>31</sup>

Assim, o objetivo da pesquisa não foi apenas captar o deslocamento produzido pelos dramaturgos brasileiros em relação à norma europeia, mas sim tentar ler a produção teatral brasileira a partir da periodização de Szondi, bastante precisa para se compreender a formação do teatro europeu. Ao encontrar desajustes em relação ao processo narrado por Szondi, coube à nossa pesquisa identificar e precisar tais contradições, procurando relacioná-las à particularidade do desenvolvimento histórico brasileiro, com sua posição periférica no sistema global de produção capitalista de mercadorias.

Não pretendemos rastrear a presença dos modelos europeus na história da dramaturgia brasileira, mesmo porque os gêneros sistematizados por Szondi receberam teorização muito tempo depois do período em que as peças pesquisadas foram produzidas. Não pretendemos rastrear influências em um trabalho de crítica genética de cada obra escolhida. Como pressuposto geral, devido ao caráter incipiente e rarefeito das produções teatrais no Brasil (durante o período analisado) é possível afirmar que a criação teatral europeia mais inovadora tardou muito a chegar por aqui e a constituir uma influência sólida para os nossos escritores. O repertório comum era constituído, de maneira geral, pelo melodrama, forma que acentua as principais características do drama

---

<sup>30</sup> Idem, p. 120

<sup>31</sup> CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*, op. cit., p. 107



burguês iluminista até as fronteiras do pastiche, neutralizando muitas de suas contradições, a partir de uma concentração obsessiva nas ideias de sentimentalidade privada e de combate do *bem contra o mal*.

Para Decio de Almeida Prado “havia no Brasil dois romantismos dramáticos, que corriam paralelos: o dos atores, alimentado pela dramaturgia popular estrangeira, e o dos autores, que raramente chegava ao palco”<sup>32</sup>. No entanto, entre 1858 e 1868, decorridos três ou quatro decênios da proclamação da Independência, “chegamos enfim ao drama que tem por objeto a nação ou a nacionalidade”<sup>33</sup>. João Roberto Faria também assinala esse período como um momento importante na assimilação de novas ideias teatrais estrangeiras no Brasil, modificando o panorama povoado apenas pelo melodrama: “Do ponto de vista da história do teatro brasileiro, o fato mais importante que aconteceu em meados do século XIX foi a criação do Teatro Ginásio Dramático, em março de 1855, pelo empresário Joaquim Heleodoro Gomes dos Santos”<sup>34</sup>.

Durante os anos anteriores, o Rio de Janeiro contara apenas com uma companhia fixa, a de João Caetano, que exibia seu repertório melodramático no Teatro São Pedro de Alcântara. “O Ginásio Dramático nasceu num momento muito especial da vida brasileira. O país e particularmente a cidade do Rio de Janeiro vinham passando por uma série de transformações, provocadas pelos efeitos da então recente interrupção do tráfico negreiro. Beneficiadas com o dinheiro que antes era investido na compra dos escravos, algumas cidades se expandiram”<sup>35</sup>. Os reflexos dessas mudanças podiam ser vistos no repertório teatral do período: “O Ginásio Dramático, a partir de 1855, passou a encenar um novo tipo de peça, que na França vinha obtendo enorme sucesso: a comédia realista”<sup>36</sup>.

Decio de Almeida Prado define assim aquelas transformações, desmentindo a ideia tradicional que, mesmo durante o período anterior ao Ginásio Dramático, o melodrama fosse o único horizonte de nossos dramaturgos: “O drama histórico nacional nunca esteve isento de contaminação com o melodrama. Mas o diálogo que os autores estudados sustentavam fora de cena, em cartas, artigos, notas, já era com o teatro realista. A ambiciosa perspectiva romântica, que não se pejava de incluir reis e heróis entre as suas personagens, cedia lugar a uma visão mais curta, próxima do cotidiano, ligada a uma espécie de verossimilitude fácil de avaliar. O dinheiro, em suas relações com o amor e o

---

<sup>32</sup>PRADO, Decio de Almeida. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 189

<sup>33</sup>Idem, *ibid.*

<sup>34</sup>FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 85

<sup>35</sup>Idem, *ibid.*

<sup>36</sup>Idem, *ibid.*, p. 86

casamento, entrara no palco nacional através de peças de José de Alencar<sup>37</sup>. Tais peças tratavam “preferencialmente a vida da burguesia, apreendida com visível simpatia pelos dramaturgos, que buscam criar as cenas com o máximo de naturalidade, para reproduzi-las no palco. (...) À descrição dos costumes justapõe-se a prescrição de valores éticos, como o trabalho, a honestidade, o casamento e a família, no interior de um enredo que opõe bons e maus burgueses. O realismo desse tipo de peça é evidentemente relativo, pois o retrato da sociedade burguesa é sempre melhorado pelas pinceladas moralizantes”<sup>38</sup>. Faria continua sua descrição do período afirmando que, quando as comédias realistas francesas começaram a ser apresentadas no Ginásio Dramático, um certo entusiasmo tomou conta de boa parcela do público: “não era apenas a última novidade dos palcos parisienses que aqui chegava, mas um tipo de peça que podia ter um enorme alcance social, no sentido de educar a plateia, incutindo-lhe determinados valores, e moralizar os costumes”<sup>39</sup>.

O que Decio de Almeida Prado e João Roberto Faria descrevem como dramas e comédias realistas correspondem ao conceito de *drama burguês*, empregado por Peter Szondi para nomear o fenômeno de ascensão da forma teatral burguesa na Europa, em que “os dramaturgos fizeram-se porta-vozes da burguesia e escreveram peças com o intuito de defender os seus valores e modo de vida”<sup>40</sup>. A terminologia de Szondi nos parece mais adequada por denominar uma forma teatral e não um estilo: veremos que é possível produzir dramas utilizando-se reis e rainhas, de maneira realista ou não, trágica ou grotesca. José de Alencar, o primeiro dos dramaturgos a ser analisado nesta tese, intuiu essa variedade do drama burguês – tanto que cita como modelo autores tão distintos Molière e Alexandre Dumas Filho: “A escola dramática mais perfeita que hoje existe é a de Molière, aperfeiçoada por Alexandre Dumas Filho. (...) Molière tinha feito a comédia quanto à pintura dos costumes e à moralidade da crítica; ele apresentava no teatro quadros históricos nos quais se viam perfeitamente desenhados os caracteres de uma época”<sup>41</sup>.

Para Alencar, os quadros do comediógrafo francês não convenciam o espectador de sua verdade, era preciso que a arte do drama se aperfeiçoasse tanto na imitação do cotidiano burguês que convertesse a vida em uma segunda natureza: “é esse

<sup>37</sup> PRADO, Decio de Almeida, op. cit., p. 195

<sup>38</sup> FARIA, João Roberto, op. cit., p. 87

<sup>39</sup> Idem, ibid.,

<sup>40</sup> Idem, ibid.,

<sup>41</sup> ALENCAR, José. “A comédia brasileira”. In: *Obras completas, vol. IV*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960, p. 923

aperfeiçoamento que realizou Alexandre Dumas Filho; tomou-lhe a comédia de costumes de Molière, e deu-lhe a naturalidade que faltava; fez que o teatro reproduzisse a vida da família e da sociedade, como um daguerreótipo moral<sup>42</sup>.

Interessa-nos o período em questão porque, seguindo a trilha dos dois críticos teatrais mencionados, constitui não só a aclimação do drama burguês no Brasil, mas também a primeira tentativa de nossos dramaturgos pela formação de uma dramaturgia nacional: “nós todos jornalistas estamos obrigados a nos unir e a criar o teatro nacional; criar pelo exemplo, pela lição, pela propaganda. É uma obra monumental que excede as forças do indivíduo, e que só pode ser tentada por muitos, porém muitos ligados pela confraternidade literária, fortes pela união que é a força do espírito, como a adesão é a força do corpo<sup>43</sup>”.

A nossa escolha da peça *Mãe*, de José de Alencar, como o primeiro texto a ser estudado, deveu-se a essa clareza do autor, a respeito da relação entre forma importada e tema nacional, constituindo, assim nos parece, uma constelação textual que apresenta o drama burguês bastante modificado por esse atrito entre modelo e realidade histórica local. Os demais textos escolhidos, elencados como momentos decisivos, seguiram o critério de obras suficientemente representativas da recepção do padrão europeu – drama burguês, drama moderno e teatro épico – e da sua transformação ou negação a partir do contraste com o material temático advindo do contexto brasileiro. Tentamos assim, em um primeiro momento, seguir o percurso sugerido por Antonio Candido na sua *Formação da literatura brasileira*: a escolha de momentos decisivos da história da dramaturgia brasileira - no nosso caso pautando-nos, em vez dos estilos e movimentos literários estudados por Candido – por modelos formais europeus importados.

Percebemos, no entanto, já em um segundo momento, que era impossível traçar um percurso de formação linear dessa dramaturgia. O panorama rarefeito, ao servir de obstáculo à chegada das principais novidades dramatúrgicas metropolitanas por aqui, colaborou, contraditoriamente, para a formação de uma dramaturgia local que, embora se aproxime das características mais gerais do teatro praticado na Europa (diálogo, narrativa, primado da ação), também promove deslocamentos e inovações significativas.

Para citarmos Roberto Schwarz, “as ideias estão no lugar quando representam abstrações do processo a que se referem”. Se no Brasil as “Ideias estão fora do lugar”, é porque essas são apropriadas e transferidas para um contexto que tem muito pouco a ver

---

<sup>42</sup>Idem, *ibid.*

<sup>43</sup>Idem, *ibid.*, p. 921

com sua matriz original. O problema central, que se colocaria para o crítico da dramaturgia brasileira, seria o de, a partir das condições reais nacionais, buscar o que faz com que ideias europeias desloquem-se do seu lugar e, portanto, deixem de ser abstrações dos processos a que se referem. E nessa busca, tentar captar não apenas uma deformação, deslocamento, mas também o modo pelo qual aquela ideologia, embora fora de lugar, desempenha sua função – permitindo que as pessoas se integrem no processo social por meio de convicções refletidas e não só por meio da força. Mais do que isso será importante identificar no texto que se segue em que medida a deformação do padrão europeu, representadas aqui pelas manifestações do drama burguês, do drama moderno e do teatro épico, desvela aspectos da realidade histórica brasileira que a plena realização do modelo de matriz europeia – mesmo que isso fosse possível - não seria capaz de efetuar.

De acordo com nosso ponto de partida e hipótese de trabalho, tais desajustes - caso existam de fato - não seriam originados, na obra de cada dramaturgo brasileiro analisado, por um desconhecimento do modelo europeu ou, pelo contrário, por um estudo profundo e adaptação consciente de tal modelo, mas por uma produção dramaturgicamente específica, capaz de expressar as idiosincrasias nacionais, mesmo que à revelia das intenções iniciais de seus criadores: “O defeito maior da crítica sociológica da arte consiste na sua busca e análise dos conteúdos das criações artísticas com o objetivo de estabelecer uma relação direta entre eles e determinadas condições econômicas. O verdadeiramente social na literatura é a forma. (...) É indiscutível que, na realidade, surjam muitas dificuldades, porque a forma jamais se converte em vivência consciente no sujeito receptor e mesmo no seu criador”.<sup>44</sup>

Assim, ler o que permaneceu irrealizado no tecido formal do texto, ler aquilo que o texto reprimiu, significa tentar apreender o que foi criado graças a uma forma teatral que negou os objetivos iniciais dos seus criadores. Tal metodologia possibilita abrir lugar para a prática de uma negação dialética na contradição entre os termos realizados e os irrealizados, para uma reestruturação de uma relação de tensão entre a presença e a ausência.

Essa missão interpretativa procurou encontrar seu conteúdo privilegiado em falhas e descontinuidades dentro das obras. O objetivo deste método torna-se assim a explosão

---

<sup>44</sup> LUKÁCS, Georg. *Reflexões sobre a sociologia da literatura*. In: *Georg Lukács: sociologia*. São Paulo: Ática, 1981, p. 174.

da obra aparentemente unificada em miríades de elementos conflitantes e contraditórios para que, posteriormente, essa multiplicidade possa ser reunificada, no nível de seu processo de produção, que não é aleatório, mas pode ser descrito, em si mesmo, como operação funcional coerente.

A metodologia empregada nesse percurso partiu de um pressuposto: o de que a crítica teatral necessitaria de sua “Teoria Crítica”. Os estudos teatrais, mesmo após Peter Szondi ter escrito o seu fundamental *Teoria do Drama Moderno* – em diálogo com a reflexão estética de Theodor Adorno e Georg Lukács –, ainda procuram a melhor forma de investigar possíveis relações, contraditórias e mediatizadas, entre a forma teatral e seus subtextos histórico e social.

Assim, a análise das peças procura empreender a tarefa que Antonio Candido menciona em *Crítica e sociologia*: “neste caso, saímos dos aspectos periféricos da sociologia (...) para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte. Quando isso se dá, ocorre o paradoxo assinalado inicialmente: o *externo* se torna *interno* e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica”<sup>45</sup>. Essa transformação do contexto em texto segue também inspiração de Theodor Adorno que, ao explicar para uma turma de alunos, já em 1958, a sua polêmica com Walter Benjamin acerca da crítica dialética, formulou alguns princípios importantes, que pretendem servir de base ao trabalho que se segue: “talvez possa contar-lhes algo da controvérsia que tive, agora há quase vinte anos, com Walter Benjamin quando ele estava escrevendo o seu trabalho sobre Baudelaire. Trata-se de uma primeira parte não publicada desse trabalho sobre Baudelaire ( A boemia), da interpretação de um poema de Baudelaire do ciclo “O vinho”, chamado “ O Vinho dos trapeiros”<sup>46</sup>.

Adorno conta que, na interpretação desse poema, Benjamin menciona um imposto urbano ao vinho, que por essa época houve em Paris e que obrigava os trabalhadores a transladarem-se às portas da cidade, por fora das barreiras alfandegárias, e beber ali o vinho, caso pudessem pagá-lo mais barato, livre do imposto. Benjamin menciona que havia escritores franceses daquela época que representavam – não soa muito crível – a esses trabalhadores bêbados exibindo de regresso, em certa medida altivamente, sua bebedeira para demonstrar que haviam conseguido, por uma sorte de ato de oposição, aquilo que materialmente não deviam fazer, isto é, embebedarem-se. E Benjamin acreditou detectar no ciclo “O vinho” alguns núcleos temáticos deste tipo: “mas se

<sup>45</sup>CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000, p.7

<sup>46</sup>ADORNO, Theodor. *Introducción a la dialéctica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013, p.177

consideram vocês a ideia de uma dialética materialista, isto é, de uma explicação teórica dos fatos sociais a partir de condições materiais, então para uma teoria semelhante não basta recorrer a estes fatos não mediados como o imposto ao vinho, não importa o quão concreto pareça isto nem quão tentadora seja semelhante concreção”<sup>47</sup>. Adorno afirma aos alunos que não importa quão grande tenha sido sempre o entusiasmo do pensamento crítico em poder unir fatos aparentemente manifestos, *sem mediação*, com as mais altas categorias literárias: “naquele momento tratei de dizer-lhe que, para uma interpretação dialética do conteúdo de uma poesia, não bastava indicar certos temas pontuais de contradições materiais e de tensões materiais desse tipo”<sup>48</sup>.

Para Adorno, a dialética materialista, em qualquer circunstância e sempre, deve supor que os resultados singulares sobre os que se apoia *estão mediados pela totalidade da sociedade*; de modo que as experiências pontuais, ainda que sejam tão chocantes e ainda que sejam tão palpáveis, em si nunca bastem para sacar consequências teóricas da sociedade, *senão que se deve relacionar esses momentos particulares, por seu lado, à estrutura da totalidade social*, se não queremos nos perder na mera designação de fatos manifestos: “e então, quando o que nos ocupa é a relação da lírica de Baudelaire com o auge do capitalismo, e de fato foi esse o primeiro caso, até agora jamais igualado, de uma lírica arrancada das condições do capitalismo em seu apogeu, então não se pode contentar-se com apontar alguns núcleos temáticos da realidade capitalista, tal como os que teve à vista Baudelaire, e invocá-los para explicar seu conteúdo, senão que há que derivar, por exemplo, o caráter de mercadoria, que de fato em Baudelaire ocupa um lugar central, *a partir da estrutura social inteira e logo intentar perceber de alguma maneira o reflexo subjetivo da forma da mercadoria nesta lírica*, mas não se conformar com motivações pontuais”[grifo nosso]<sup>49</sup>.

A importância do que ensinou Adorno reside no fato de que a *determinação materialista dos caracteres culturais só resulta possível mediada pelo processo histórico inteiro*. Assim, além de tentar relacionar o tecido histórico brasileiro com as peças teatrais, mediando os dois extremos por meio da *forma* das peças, este trabalho pretende relacionar os fragmentos da realidade expressos nas obras a um contexto histórico de longo curso: a peculiar formação da sociedade brasileira.

---

<sup>47</sup> Idem, ibid.

<sup>48</sup> Idem, ibid.

<sup>49</sup> Idem, ibid.

Outro pressuposto metodológico deste trabalho está ligado ao conceito de Walter Benjamin de “imagem dialética”. Esta imagem, que coincide com o objeto da representação materialista da história, está fora da continuidade, é resgatada da cadeia de causa e efeito do historicismo positivista, tão presente nos estudos brasileiros de história do nosso teatro, em que o encadeamento dos movimentos literários (romantismo, realismo, naturalismo, modernismo e pós-modernismo) é transposto diretamente para a análise da dramaturgia, sem que se determinem as contradições desse processo ou as características particulares das obras que possam negar tal sucessão linear. A imagem dialética de Benjamin não aparece em qualquer momento senão em um ponto concreto, em um agora do presente, e não será visível mais do que então; daí que o presente tenha uma sorte de obrigação com o passado; daí que o passado não seja *o passado* como um bloco. A pergunta é então: por que esse antigo e oculto aparece só agora visível? Porque no *agora da cognoscibilidade*<sup>50</sup> uma certa constelação o tem feito possível. Tudo aquilo que é narrativo na história positivista do teatro – o historicismo cheio de explicações idealistas e de relações causais – torna-se imagem descontínua na metodologia que pretendemos empregar, mais afeita ao próprio processo de formação histórico, descontínuo e negativo, do país.

Esse método dialético procura conformar e ligar pequenos retratos. Nesse *agora da cognoscibilidade* ocorre o despertar do historiador: nessa imagem dialética em que o pensamento se detém – se fora relato não se deteria, posto que ao relato é típico algum tipo de sucessão – está cifrada uma época, como em um cristal de todo o ocorrido: “a imagem é a *dialética em suspensão*. Porque, enquanto que a relação do presente ao passado é puramente temporal, a relação do *Outrora* com o *Agora* é dialética: ela não é de natureza temporal, mas de natureza figurativa. Só as imagens dialéticas são imagens autenticamente históricas, ou seja, não arcaicas”<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup>O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa legibilidade constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo o presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. (...) Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura (BENJAMIN, Walter. *Passagens*, São Paulo: Edusp, 2006, p. 505)

<sup>51</sup>BENJAMIN, Walter. *Passagens*, *op. cit.* p. 506

Essa imagem, que aparece é só é reconhecível nesse agora de quem procura decifrar a história, surge associada a um texto, a um objeto, que se assemelha “ao trovão que acompanha o relâmpago ao cair”<sup>52</sup>. Esse comentário ressoa largamente e depende da imagem de maneira tão íntima como o som depende da queda da descarga elétrica. A imagem tomará a feição – frequente nesta tese – de uma alegoria extraída de uma peça, como uma citação resgatada de um contexto maior. O comentário - trovão que acompanha a imagem - se assemelha então à legenda, que acompanha habitualmente as fotografias: a partir dessa composição, procuraremos fazer com que a imagem alegórica presente nos textos libere suas forças de *semente*, capaz de germinar na leitura do contexto histórico maior da formação brasileira.

A imagem dialética contém o poder de desmontar ou desconstruir a história. Podemos aqui retomar, a partir de Benjamin, a metáfora do relojoeiro, que desmonta o relógio para ver como ele funciona: no momento em o faz, este deixa de funcionar. Esta paragem, síncope na continuidade da história, é a *dialética em suspensão*, que abre a possibilidade de o relógio funcionar de outro modo, acertando-o pelo compasso de uma outra temporalidade. “Assim, pode-se desmontar um relógio para aniquilar o insuportável tic-tac do tempo, mas também para se compreender melhor como funciona, para reparar o relógio defeituoso. Tal é o duplo regime que descreve o verbo desmontar: de um lado a queda turbulenta, e de outro, o discernimento, a desconstrução estrutural. É por isso que é preciso entender o que Benjamin diz, quando afirma que a imagem dialética não é qualquer coisa que se desenrola, desenvolve e cresce, mas uma imagem entrecortada”<sup>53</sup>. A definição da imagem dialética como imagem entrecortada, que em nossa tese toma o aspecto da alegoria, em seu inacabamento de ruína, depende dessa possibilidade do passado ser redescoberto pelo tempo presente: “não é necessário dizer que o passado aclara o presente ou que o presente aclara o passado. Uma imagem, ao contrário, é aquilo onde o Tempo Passado se encontra com o Agora em um relâmpago formando uma constelação.”<sup>54</sup>

Essa cesura na continuidade não é simplesmente uma interrupção do ritmo da história tradicional: a imagem dialética faz emergir um contrarritmo, um ritmo de tempos heterogêneos sincopando o ritmo da história. Interessar-se pelos despojos e traumas da história - o que procuramos revelar sob a estrutura formal das peças teatrais brasileiras

---

<sup>52</sup>Idem, *ibid.*

<sup>53</sup>DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011, p.173

<sup>54</sup>BENJAMIN, Walter. *Passagens*, *op. cit.*, p. 490



analisadas -, não implica apenas refletir sob o ângulo da negatividade, senão também sob o ângulo de uma “formação sobrevivente que faz visível na cesura, na fratura aberta. É a emergência, escreve Benjamin, de um “fóssil antediluviano no curso histórico das coisas”. Desse modo, na imagem dialética se encontram o agora e o tempo passado: o relâmpago permite perceber sobrevivências, a cesura rítmica abre o espaço para os fósseis anteriores da história. O aspecto propriamente dialético dessa visão está por certo no *choque de tempos da imagem*, que “libera todas as modalidades do tempo mesmo, desde a experiência reminescente até os fogos artificiais do desejo, desde o salto da origem até a decadência das coisas. (...) Na imagem se condensam também todos os estratos da memória involuntária da humanidade”<sup>55</sup>.

O estudo que se segue procura rastrear nas peças analisadas essas imagens dialéticas, lidas sob o conceito de alegoria, procurando perceber por meio desses fragmentos coletados rastros do processo de formação histórico do país: buscando esse estado da dialética em suspensão, identificamos nas obras analisadas traços de uma espécie paradoxal de *dialética paralisada*, capaz de descrever a forma das peças e também figuras do contexto histórico que expressam.

No processo de formação a ser investigado por esse método, procuramos liquidar a ideia de progresso, procurando ler a história da dramaturgia brasileira pela ideia de catástrofe. Não só procuramos revelar os traumas históricos que jazem apagados sob as estruturas dramáticas analisadas, mas também o nosso método de análise é tributário do procedimento de estabelecer cesuras e explosões no percurso linear da história teatral hegemônica: “que o objeto da história seja arrancado, por uma explosão, ao *continuum* do curso da história: é uma exigência que decorre da sua estrutura monadológica. Isto não aparece senão quando o objeto é destacado por explosão (...) O objeto histórico, em virtude da sua estrutura monadológica, encontra representado, no seu interior, a sua própria história anterior e posterior.”<sup>56</sup>

A busca por imagens dialéticas, em nosso trabalho, parte do pressuposto que, sob a sociedade espetacular, “a história, ao fissurar-se, desagrega-se em imagens e não em histórias”<sup>57</sup>. Ao romper a narrativa da história, marcada pelo fio da sua continuidade, nossa providência crítica assume o princípio de que “do mesmo modo que, na linguagem, a modernidade é marcada pela desagregação da narratividade, correlato da

---

<sup>55</sup>DIDI-HUBERMAN, Georges, *op. cit.* p. 170

<sup>56</sup>BENJAMIN, Walter. *Passagens*, *op. cit.* p. 517

<sup>57</sup>DIDI-HUBERMAN, Georges, *op. cit.*, p. 171

perda da experiência autêntica, também a história é sincopada por imagens, rompendo o fio narrativo da história contínua”<sup>58</sup>. As imagens dialéticas que procuramos analisar neste trabalho apresentam-se, nas peças teatrais escolhidas, como *momentos decisivos*, sob a máscara mortuária da alegoria: estão cheias de tensão e constituem-se, arrancadas do *continuum* da história e da forma dos textos de que provêm, como mônadas, cristal de todo o passado e de suas contradições.

Consideramos, assim, outra ideia muito cara a Walter Benjamin que, em carta de 9 de dezembro de 1923 a seu amigo Florens Christian Rang, marcou seu ingresso no estudo da história da arte dizendo que esta *não existia*: “ocupa-me, neste momento, a questão de saber como as obras de arte se relacionam com a vida na história. E cheguei já a uma conclusão: a de que não existe história da arte”. Para Benjamin, enquanto o encadeamento do acontecer no tempo, por exemplo, para a vida humana, contém momentos essenciais apenas em relação causal, “a vida humana não poderia existir sem um encadeamento de crescimento, amadurecimento, morte e outras categorias afins”, com a obra de arte “as coisas passam-se de modo totalmente diverso. Esta é, pela sua própria essência, a-histórica”<sup>59</sup>. Dizer que não há história da arte não é expressar uma existência essencialista das obras, mas sim considerar que a história hegemônica da arte termina por negar a temporalidade de seu objeto encarcerando-o a forma única da causalidade. As obras de arte, para Benjamin, possuem uma “historicidade específica” que não se expressa de um “modo extensivo” de um relato sucessivo, segundo o modelo, por exemplo, do *Panorama do teatro brasileiro*, de Sábato Magaldi, obra que marca muitos dos estudos sobre a história do teatro nacional. A história da arte se desenvolve, pelo contrário, em um “modelo intensivo”, que entre as obras faz brotar conexões que são “atemporais” sem estar privadas de importância histórica: “as investigações da história da arte, tal como geralmente é praticada, levam apenas à história dos assuntos ou das formas, para a qual as obras de arte são apenas exemplos, como que modelos; mas não se faz nunca uma história das próprias obras de arte. (...) À historicidade específica das obras de arte também não se chega pela história da arte, mas apenas pela interpretação”<sup>60</sup>.

A revolução copernicana da história da arte e da história em geral consiste, em Benjamin, em passar do ponto de vista do passado como ponto fixo e fato objetivo ao do passado como fato de memória, quer dizer, como fato em movimento. Esse movimento

---

<sup>58</sup> Idem, *ibid.*

<sup>59</sup> BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p.296

<sup>60</sup> Idem, *ibid.*

revela o processo histórico como feito de quedas e de irrupções, e por isso será necessário renunciar ao modelo de progresso histórico em favor do que Georges Didi-Huberman chama de um *inconsciente do tempo*, um princípio dinâmico da memória do qual o historiador e crítico deve fazer-se o receptor, o sonhador e o intérprete: “o inconsciente do tempo chega até nós por meio de suas pegadas e de seu trabalho. As pegadas são materiais: vestígios, despojos da história, contramotivos ou contrarritmos, quedas ou irrupções, sintomas ou malestares, síncope ou anacronismos na continuidade dos fatos do passado”<sup>61</sup>. Para decifrar o inconsciente do tempo, o historiador deve se converter em “trapeiro” da memória das coisas. Simetricamente, “Benjamin exige a audácia de uma arqueologia psíquica: pois com o ritmo dos sonhos, dos sintomas ou dos fantasmas, com o ritmo das repressões e do retorno do reprimido, com o ritmo das latências e das crises, o trabalho da memória opera mais do que tudo. Frente a isso, o historiador deve renunciar a outras hierarquias – fatos objetivos contra fatos subjetivos – e adotar a escuta flutuante do psicanalista atento as redes dos detalhes, às tramas sensíveis formadas pelas relações entre as coisas”<sup>62</sup>. No nosso caso, procuramos, à maneira do trapeiro, recolher das peças teatrais dissecadas as pegadas do inconsciente histórico da formação histórica brasileira, identificando nos seus traumas coletivos reprimidos índices de processos materiais e econômicos.

Por fim, seguindo uma última pegada deixada por Benjamin, consideramos a *história da arte como uma história de profecias*: “A história da arte é uma história de profecias. Ela só pode ser escrita a partir do ponto de vista do presente imediato, atual: pois cada tempo possui a sua própria possibilidade de interpretar as profecias que a arte de épocas passadas fizera justamente acerca dele. É a tarefa importante da história da arte decifrar, nas grandes obras do passado, as profecias em vigência na época de sua concepção”. Para que, no entanto, essas profecias se tornem apreensíveis, “algumas das circunstâncias adiantadas pela obra de arte, frequentemente em séculos, mas também com frequência apenas em anos, devem ter amadurecido”.<sup>63</sup> Como cada época realiza somente as profecias das quais é capaz – “como cada obra faz de seu espaço sombrio do porvir um campo de possibilidades sempre sujeito a transformações”<sup>64</sup>-, é necessário partir do princípio de que “cada época sonha a seguinte” e de que as obras de arte exigem do

---

<sup>61</sup>DIDI-HUBERMAN, Georges, *op. cit.*, p. 155

<sup>62</sup>Idem, *ibid.*, p. 156

<sup>63</sup>BENJAMIN, Walter. “Paralipomena e varia à terceira versão”. In: *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2013, p. 131-132.

<sup>64</sup>DIDI-HUBERMAN, Georges, *op. cit.*, p. 146

crítico algo assim como uma interpretação dos sonhos coletivos de cada contexto histórico. Procuramos, assim, identificar nas peças teatrais brasileiras imagens oníricas – transformadas em alegorias – capazes de expressar não só traumas históricos, mas também *funções utópicas*, prefigurações de futuros imaginados que revelam muito do presente cifrado em cada dramaturgia.

Importante mencionar que nossa providência crítica procura ainda evitar a oposição entre modelo original e cópia, em uma escala hierárquica de valorização que o original da metrópole estaria sempre acima da sua imitação europeia. Nem por isso pretendemos passar ao polo oposto: as objeções ao conceito de originalidade levam a considerar inexistente um problema efetivo, que seria absurdo desconhecer: efetivamente os modelos europeus do drama burguês, do drama moderno e do teatro épico precederam sua utilização pelos dramaturgos brasileiros que procuraram, efetivamente, conscientemente ou não, aplicá-los para dar forma a conteúdos locais. Aqui seguiremos nova indicação de Roberto Schwarz, que menciona: “A historiografia da cultura ficou devendo o passo globalizante dado pela economia e sociologia de esquerda, que estudam o nosso “atraso” como parte da história contemporânea do capital e de seus avanços”<sup>65</sup>.

Visto do ângulo da cópia, o anacronismo formado pela justaposição de formas da civilização moderna e realidades originadas na Colônia “é um modo de não-ser, ou ainda, a realização vexatoriamente imperfeita de um modelo que está alhures”<sup>66</sup>. Já a crítica dialética, que pretendemos realizar, busca nas imperfeições das obras, em relação ao modelo provindo da metrópole, uma figura do momento histórico brasileiro e, ambas – obras e realidade histórica - apresentam teor de verdade na catástrofe porque se relacionam ao fracasso da formação entre nós, ou por outra, ao sucesso de uma modernização conservadora, que faz da produção de ruínas o seu progresso formativo

Assim, consideramos em nossa tese que o processo penoso de construção coletiva que envolve a formação da dramaturgia no Brasil partiu dos modelos artísticos europeus, mas, precisamente no fracasso desses modelos, diante de uma realidade histórica distinta, reside o surgimento da aparência arruinada das peças, que pode ser compreendido em relação a formas particulares de dominação, de hegemonia e de produção de valor, marcas do processo histórico brasileiro.

Por fim, na tentativa de conferir forma a esse processo de formação trágica, pretendemos seguir a lição de Montaigne, que contrapunha a forma do ensaio à escrita

---

<sup>65</sup>SCHWARZ, Roberto, op. cit., p. 47-48

<sup>66</sup>Idem, *ibid.*

dos tratados de rigor acadêmico: “se me deparo com um tema de que nada sei, por isso mesmo o ensaio, sondando esse abismo desde longe; depois, se o acho demasiado profundo para minha estatura, permaneço à margem: e esse reconhecimento de não poder ir mais além é uma característica de sua ação, inclusive uma das que ele mais precisa. (...) Outras vezes, o levo em passeio por um tema elevado e muito transitado, em que nada seu pode encontrar, por estar em caminho tão trilhado que somente pode caminhar depois das pegadas de outro. Nesse caso, desempenha sua tarefa elegendo a rota que lhe parece melhor e, de mil caminhos, diz se é este ou aquele outro o que irá escolher. (...) De cem membros e rostos que cada coisa tem, ora tomo um para apenas tocá-lo com a ponta da língua, ora para roçá-lo com os dedos, e às vezes para beliscá-lo até o osso. Faço uma incisão, não a mais ampla, senão a mais profunda possível. E frequentemente me agrada surpreendê-lo sob uma luz insólita”<sup>67</sup>.

Escrever ensaisticamente, nesta tese, significou compor experimentando, virar e revirar os objetos, questionando-os, apalpando-os, provando-os e os submetendo à reflexão, atacando as peças teatrais de diversos lados, pondo em palavras o que cada dramaturgia esconde e permite vislumbrar. O ensaio é aqui quase uma forma artística porque relaciona a forma do texto aos conteúdos que extrai dos objetos, daí nossa escrita alegórica, a partir do mesmo procedimento encontrado nos textos. Nesse sentido artístico, procuramos conferir a experiências individuais um caráter universal, na utopia jamais alcançável de esculpir em um grão de arroz toda a história do país.

Procuramos um caráter de ensaio que não fosse vago ou rarefeito como o do sentimento ou da impressão, já que delimitado por nossos objetos, pela exposição detalhada desses objetos e por sua análise, em forma de autópsia e de reflexão. Entendemos reflexão aqui em seu sentido etimológico, como retomar o já vivido, como percorrer de novo e novamente o mesmo caminho esburacado. Os ensaios que compõem esta tese “não seguem as regras do jogo da ciência e da teoria organizadas, mas pretendem iluminar seus objetos de pesquisa desde dentro”<sup>68</sup>, como se investigassem um cadáver aberto.

Ao escolher o ensaio como forma, não apenas negligenciamos a certeza indubitável, como renunciamos também ao ideal dessa certeza: “Esparzindo uma frase aqui, outra ali, pequenas mostras desgarradas de seu bloco, isoladas, sem desígnio nem

---

<sup>67</sup> MONTAIGNE, Michel de. “De Demócrito e Heráclito”. In: *Ensayos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011, p. 605

<sup>68</sup> ADORNO, Theodor. “Ensaio como forma”. In: *Notas de literatura*. Madrid: Akal, 2007, p. 29

promessa, não estou obrigado a fazer delas algo válido, nem apegar-me eu mesmo ao dito sem variar quando me apeteça, dando-me assim a dúvida e a incerteza, e a minha forma dominante, que é a ignorância”<sup>69</sup>. O ensaísta é um ignorante porque o mapa de questões que o guia está escrito em uma linguagem totalmente desconhecida e ilegível, à espera de tradução. Assim, nossa visão da forma do ensaio aproxima-se ao que viveu o escritor polonês Witold Gombrowicz que, em viagem à Argentina em 1937, foi surpreendido pela eclosão da Segunda Grande Guerra. Impedido de voltar ao seu país invadido, preso à miséria em um país desconhecido e habitado por um idioma ainda mais estranho e ignorado, para sobreviver, Gombrowicz - apoiado por um grupo de alunos que estudavam o polonês - traduziu para o espanhol, sem conhecer a língua, seu romance *Fyerdurke*. Esse ato de traduzir o próprio romance para um idioma desconhecido é similar à escrita dos ensaios que compõem esta tese.

Tal como é apropriado a um pensamento que não se curva à ideia de sistema, tentou-se organizar o pensado em torno de certos focos, pertinentes aos “momentos decisivos” da história da dramaturgia no Brasil. Escrevemos como resultado estudos particulares isolados que, contudo, estão ligados uns aos outros da maneira mais densa possível, e se apoiam mutuamente. Entrecruzamentos foram inevitáveis e necessários.

No capítulo 1, analisamos a peça *Mãe*, de José de Alencar, tradicionalmente associada às tentativas de construir o realismo nos palcos nacionais. Partimos de pressuposto diverso, o de que *Mãe* acumula uma constelação de contradições que pode ser associada ao deslocamento da forma do drama burguês europeu quando confrontada com a temática histórica do sistema escravista brasileiro. Precisamente procuramos ler nesse deslocamento, muitas vezes considerado pela crítica teatral como defeitos dessa dramaturgia, índices históricos que só podem ser revelados devido a essa espécie de apodrecimento do modelo do drama puro europeu.

No capítulo 2 da tese, detemo-nos na peça *Hoje sou um; e amanhã outro*, de Qorpo Santo. Como no capítulo anterior, partimos de uma comparação entre a forma da peça e os ditames do drama burguês europeu, mas agora tomamos com ponto principal de análise a prescrição dramática, mencionada por Peter Szondi, que se refere à propagação dos ideais do racionalismo e da Ilustração, essenciais à formação histórica desse gênero teatral. Procuramos revelar que o embate entre esses ideais e a realidade local gerou, na

---

<sup>69</sup>MONTAIGNE, Michel de, *op. cit.*, p. 605

obra de Qorpo Santo analisada, uma forma dramática desconstruída sobre o negativo do modelo europeu, a *desrazão*.

No capítulo 3, nossa análise crítica concentra-se em uma obra de Oswald de Andrade de difícil classificação: *O Santeiro do Mangue* é mistura de recital lírico, coleção de poemas e peça teatral dialogada. Nosso ponto de partida para realizar a crítica da obra será o da relação do *Santeiro* com o drama moderno europeu, conceito que Peter Szondi se utiliza para retratar peças que já não correspondem ao drama puro burguês, que, durante o final do século XIX, começa a se dissolver em contato com procedimentos épicos e líricos. Percebemos, no entanto, que a obra do autor brasileiro não pode ser compreendida à luz do drama moderno europeu, a não ser que identifiquemos uma grande deformação presente no *Santeiro*, relacionando-a à emergência de aspectos específicos do desenvolvimento do capitalismo no Brasil, como a urbanização traumática de nossas principais metrópoles.

No capítulo 4, abordamos a peça, de Oduvaldo Vianna Filho, *Os Azeredo mais os Benevides*, a partir de um diálogo com o teatro épico de Bertolt Brecht, modelo europeu do dramaturgo brasileiro. Procuramos demonstrar que a filosofia dialética, núcleo da formulação do teatro de Brecht, teve percurso tortuoso no movimento político da esquerda brasileira, notadamente nos quadros do Partido Comunista, o que pode explicar a conjugação contraditória, na forma da peça de Vianinha, entre sentimentalidade dramática e distanciamento épico, gerando o que denominamos de uma dialética paralisada.

Já no capítulo 5, analisamos três peças de Nelson Rodrigues: *Anti-Nelson Rodrigues*, *Perdoa-me por me traíres* e *Álbum de família*. O contexto dramaturgico europeu a que está relacionada a produção de Nelson Rodrigues é também o do drama moderno europeu, mas nossa hipótese é a de que as transformações empreendidas na obra do autor brasileiro, relacionadas a um verdadeiro “sistema de repetições”, podem ser melhor compreendidas se tomarmos as peças do autor brasileiro em conjunto, princípio distinto do que fizemos nos capítulos anteriores. Procuramos relacionar os procedimentos formais repetidos em várias peças a uma importante característica do processo histórico de formação do Brasil.

Por fim, no capítulo 6, retomamos as análises empreendidas nos capítulos anteriores, procurando agora reler o contexto histórico das obras, sempre por meio da crítica das imagens oníricas e utópicas configuradas em cada dramaturgia. Procuramos recolher as imagens oníricas encontradas à maneira do trapeiro ou das crianças,

mencionados por Benjamin, que, “nos produtos residuais, relacionados de maneira nova e caprichosa, constroem para si seu próprio mundo de coisas, um mundo pequeno dentro do grande”<sup>70</sup>. Esse mundo novo e pequeno, configurado pelos dramaturgos, apresentou vestígios ou despojos ignorados do “mundo grande” do tempo histórico, identificando uma espécie de *espectralidade do tempo*. Encontramos nessas máscaras dos fantasmas e das fantasias coletivas, alegorizadas no tecido das obras, aspectos da contraditória formação histórica e teatral brasileira.

Na conclusão da tese, procuramos apreender aspectos comuns a todas as peças analisadas, inserindo essas características textuais no contexto do processo histórico de longo curso da formação nacional. Pareceu-nos que todas as peças analisadas recriaram os modelos externos – o drama burguês, o drama moderno e o teatro épico – tornando-os *internos – mas de maneira arruinada* – em formas teatrais que, em relação ao padrão europeu, podem ser consideradas como verdadeiros mecanismos dramatúrgicos de dilaceramento. Esses mecanismos textuais de dilaceramento podem ser lidos sob um conceito ampliado de tragédia, expressando a feição, também ela trágica, da formação brasileira *em negativo*.

---

<sup>70</sup>BENJAMIN, Walter. “Rua de sentido único”. In: *Imagens de pensamento*. Lisboa: Assírio 7 Alvim, 2004, p. 38



## CAPÍTULO 1 . Primeira descida ao Inferno – o primeiro círculo do pesadelo: o drama burguês no Brasil

*“No meio das dificuldades com que caminha o teatro, anuncia-se no Ginásio um novo drama original brasileiro. A repetição dos anúncios, o nome oculto do autor, as revelações dúbias de certos oráculos, que os há por toda parte, prepararam a expectativa pública para a nova produção nacional. Veio ela enfim. Se houve verdade nas conversações de certos círculos, e na ânsia com que era esperado o novo drama, foi que a peça estava acima do que se esperava. Com efeito, desde que se levantou o pano o público começou a ver que o espírito dramático, entre nós, podia ser uma verdade. E, quando a frase final caiu esplêndida no meio da platéia, ela sentiu que a arte nacional entrou em um período mais avantajado de gosto e de aperfeiçoamento. Esta peça intitula-se Mãe”. (MACHADO DE ASSIS, 29/03/1860)<sup>71</sup>*

*“Toda máscara cobre uma caveira.  
Toda alma é a máscara de ninguém. (...)  
Quem sou é o espectro do que não serei.”  
(FERNANDO PESSOA, “Poemas de Fernando Pessoa  
– Rubaiyat”)*

Ao tornar-se maior de idade em 1869, no município de Campinas, São Paulo, um jovem compõe um documento extraordinário, formulado na linguagem da propriedade, mas carregado de emoção: “Digo eu Isidoro Gurgel Mascarenhas, que entre os mais bens que possuo [...] sou senhor e possuidor, de uma escrava de nome Ana [...] [recebida na herança] de meu Pai, Lúcio Gurgel Mascarenhas [...] e como a referida escrava é minha Mãe, verificando-se a minha maioridade hoje, pelo casamento de ontem, por isso achando-me com direito, concedo à referida minha Mãe plena liberdade, a qual concedo de todo meu coração.<sup>72</sup>

Não era comum no século XIX um filho ser proprietário de sua mãe. O caso extremo, no entanto, muitas vezes ilumina a norma, ao revelar processos sociais cotidianos no interior e em torno de fatos inusitados. A história de Isidoro e de sua mãe

<sup>71</sup> ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Vol. III. Rio de Janeiro: Aguilar, 2007

<sup>72</sup> SLENES, Robert W. “Senhores e subalterno no oeste paulista”. In: NOVAIS, Fernando A. e ALENCASTRO, Luis Felipe de. *História da vida privada no Brasil*, vol. 2., São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 234

Ana pode ser comparada ao enredo da peça *Mãe*, escrita em 1859 por José de Alencar. Analisada em detalhe, a peça oferece uma janela para desvendar as relações de poder entre senhores e seus subordinados – escravos e libertos, trabalhadores nacionais e imigrantes – e entre ideais liberais e modo de produção escravista no Brasil do século XIX. Mais do que isso, seria possível perceber, na tentativa do dramaturgo de dar forma à matéria da escravidão, aspectos importantes da recepção e da transformação – provavelmente trágica – do drama burguês entre nós.

Quanto à recepção do drama burguês no Brasil, sabemos que José de Alencar refletiu detidamente sobre os temas relacionados ao que se chamava, na época, de “seriedade burguesa” no teatro. “A vivacidade popular e a leveza aristocrática, os dois extremos entre os quais se equilibrava a comédia clássica, haviam sido substituídos por um meio-termo incolor: a circunspeção moral”<sup>73</sup>. O drama doméstico e burguês do século XVIII dera origem, naquele momento, a um subgênero, a comédia realista, de subtons dramáticos. A partir de uma leitura própria de Dumas Filho, representante francês da comédia realista, Alencar chegara a propugnar o “efeito moral” como tarefa principal do teatro burguês: “a pretensa comédia realista transformava-se assim em peça de tese, chamando os escritores à polêmica social. Dos debates de toda a década de 50 Alencar participa ativamente”<sup>74</sup>.

O realismo do drama burguês, entretanto, não se definia somente pelos temas morais. A noção de naturalidade, também essencial, foi abordada por José de Alencar em dois momentos: no artigo, “A comédia brasileira” e na “Advertência e prólogo” da primeira edição de sua peça *As asas de um anjo*. Na esfera teatral, a sistematização dos novos procedimentos dramáticos, marcados pela separação entre palco e plateia, pela sentimentalidade e pela ilusão de realidade, em oposição ao melodrama romântico, é a questão teórica desenvolvida por ele mais detalhadamente. Alencar dissocia a ideia de mimesis, de “naturalidade” como ele a chama, de qualquer escola ou sistema, julgando-a o próprio fundamento da literatura dramática: “A realidade, ou melhor, a naturalidade, a reprodução da natureza e da vida social na comédia, não a considero uma escola ou sistema; mas o único elemento da literatura: a sua alma”<sup>75</sup>. Mais adiante, associa a ideia de mimesis à reprodução da sentimentalidade e da racionalidade, par fundamental à teorização do drama burguês: “Nas convulsões da matéria humana, no tripúdio dos vícios,

---

<sup>73</sup>PRADO, Decio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p.307-8

<sup>74</sup>Idem, p. 309

<sup>75</sup>ALENCAR, José de. *Obras completas, vol. IV*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960, p.922

na fase a mais torpe da existência social, há sempre no fundo do vaso uma *inteligência* e um *coração*, é a *razão* e o *sentimento* em tortura [grifos nossos].<sup>76</sup>

A Alencar não interessa saber se o seu teatro pertence ou não à escola realista: “o muito que tinha a dizer e a criticar sobre a minha obra e as censuras de que fui alvo, deixo-o, pois, à reflexão dos homens esclarecidos; bem como deixo aos metodistas da literatura e da arte a sua classificação de escola realista”<sup>77</sup>. Acrescenta que podem censurar a sua peça por esse ou aquele defeito, “mas não censurem nela a tendência da literatura moderna, apelidando-a de *realismo*.”<sup>78</sup> A naturalidade seria, portanto, ao mesmo tempo, uma constante literária e uma das características da literatura moderna.

As consequências práticas desses pressupostos teóricos são numerosas na obra teatral de Alencar. Algumas dizem respeito ao espetáculo como um todo, atingindo texto e representação: “O jogo de cena, como se diz em arte dramática, eis a grande criação de Dumas; seus personagens movem-se, falam, pensam como se fossem indivíduos tomados ao acaso em qualquer sala; não representam, vivem, e assim como a vida tem seus momentos fúteis e insípidos, a comédia, a imagem da vida, deve ter suas cenas frias e calmas”<sup>79</sup>. Esse novo pressuposto mimético significa uma perda daquela dramaticidade flamejante tão pitoresca no melodrama romântico: “preferi ser natural a ser dramático”<sup>80</sup>. Até o silêncio passa a ser um valor cênico: “Os franceses vão ao Ginásio em Paris ver uma dessas comédias; e no meio do mais profundo silêncio escutam o ator, que só depois de cinco minutos diz uma palavra; acompanham a cena que se arrasta vagarosamente; e aplaudem essa naturalidade com muito maior entusiasmo do que esses lances dramáticos cediços, que se arranjam com duas palavras enfáticas e uma entrada imprevista”<sup>81</sup>.

A naturalidade é valor importado do drama burguês francês, que se opõem, para Alencar, aos “lances dramáticos cediços” do melodrama romântico: “*Não achando pois na nossa literatura um modelo, fui buscá-lo no país mais adiantado em civilização, e cujo espírito tanto se harmoniza com a sociedade brasileira: a França*”<sup>82</sup>. O grifo é nosso porque a afirmação de Alencar vale por todo o nosso programa de estudo: a importação do modelo surge como atitude civilizadora e as diferenças entre as sociedades brasileira e

---

<sup>76</sup>Idem, *ibid.*

<sup>77</sup>Idem, *ibid.*

<sup>78</sup>Idem, p. 923

<sup>79</sup>Idem, p.45

<sup>80</sup>Idem, *ibid.*

<sup>81</sup>Idem, *ibid.*

<sup>82</sup>Idem, *ibid.*

francesa são negadas com veemência, o que justificaria a aplicação do molde europeu ao teatro brasileiro: “o nosso público, não por sua culpa, sim pela nossa e pela de todos, não está ainda bem disposto a favor dessa escola; ele prefere que aquilo que se representa seja fora do natural; e só aplaude quando lhe chocam os nervos, e não o espírito, ou o coração”<sup>83</sup>. A contraposição entre aquilo que “choca os nervos” e o “espírito e o coração” opõe o melodrama aos preceitos do drama burguês, que pretendia ser transplantado por Alencar ao Brasil, formando nossas plateias a partir da racionalidade e da sentimentalidade do teatro burguês europeu.

Quanto ao contexto histórico do surgimento do drama, Peter Szondi, na *Teoria do drama burguês*, retoma Max Weber para apontar que um dos elementos constitutivos do espírito capitalista moderno, e não só desse, mas da cultura moderna – a conduta racional com base na ideia de vocação – nasceu do espírito da ascese cristã. A práxis ética do homem comum foi despojada assim de seu aspecto assistemático e não planejado e transformada em um método consequente para a conduta da vida inteira. Essa conduta é caracterizada por Max Weber como ascese intramundana: “em sua desumanidade patética, essa doutrina não podia ter outro efeito sobre o estado de espírito de uma geração que se rendeu à formidável coerência, senão este, antes de mais nada: um sentimento de inaudita solidão interior do indivíduo. [...] Aquele grande processo histórico-religioso do *desencantamento* do mundo que teve início com as profecias do judaísmo antigo e, em conjunto com o pensamento científico helênico, repudiava como superstição e sacrilégio todos os meios mágicos de busca da salvação, encontrou aqui sua conclusão”<sup>84</sup>.

A ascese tornar-se-ia assim uma virtude burguesa, ligada à busca empreendida pelo indivíduo isolado<sup>85</sup>, de transcendência ligada ao mundo natural. Ao preocupar-se fundamentalmente com a salvação de sua alma em razão das exigências de sua religião, o

---

<sup>83</sup> Idem, *ibid.*

<sup>84</sup> WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008, p. 158

<sup>85</sup> É importante mencionar o contexto histórico da noção de indivíduo, presente no drama burguês europeu, que será tematizada neste trabalho. Segundo Raymond Williams, “o surgimento de noções de individualidade, no sentido moderno, pode ser relacionado com a dissolução da ordem social, econômica e religiosa medieval. No movimento geral contra o feudalismo, houve uma nova ênfase na existência pessoal do homem sobre e para além de seu lugar ou função em uma rígida sociedade hierárquica. No protestantismo, **também houve uma ênfase na relação direta e individual do homem com Deus, em oposição à relação mediada pela Igreja**. Mas foi apenas no final do século XVII e no século XVIII que uma nova modalidade de análise, na lógica e na matemática, postulou o indivíduo com a entidade substancial (as mônadas de Leibniz), da qual outras categorias, em particular as coletivas derivavam. O pensamento político do Iluminismo seguiu principalmente esse modelo”[o grifo é nosso]. (WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave*. São Paulo: Boitempo, 2007, p.229).

puritano, para Weber, só desejava apaziguar-se em uma atividade profissional incessante. Esse homem guarda afinidades eletivas com o filósofo libertado da alegoria da caverna, presente no livro VII da *República* de Platão. O filósofo representa a própria espécie humana que, ao sair da caverna, depois da longa viagem, não é mais o mesmo homem. Esse herói se apresenta agora como o protótipo do sujeito burguês: ao vencer as potências míticas que se apresentam nas figuras sombrias projetadas nas paredes subterrâneas, perde a sua espiritualidade humana, confinando-se à prisão eterna da frieza burguesa diante de um mundo desencantado. As afinidades eletivas vinculam-se à forma pela qual o calvinismo propõe, por meio da ideia de vocação, a inserção do indivíduo no mundo e sua forte combinação entre o santo e o cidadão burguês universal<sup>86</sup>. Ao render-se à atividade profissional e à busca incessante da riqueza, o santo puritano transforma-se no legítimo cidadão burguês, frio e calculista, despido da plenitude e ligado à defesa intransigente da razão.

Em sua análise do drama de Lillo, *O mercador de Londres*, Szondi nos mostra que a peça serve ao louvor e à expansão dessa virtude burguesa, e é primeiramente essa intenção, e não a condição social de seus personagens por si só, que faria da obra um drama burguês. Szondi assinala ainda que no drama “o canto da musa da tragédia é substituído por seu lamento”. A característica principal do efeito deste gênero teatral seria eliminar a distância social entre personagens e o público, causando compaixão. A *sentimentalidade* torna-se um dos aspectos fundamentais do drama<sup>87</sup>, desenvolvendo uma

---

<sup>86</sup>Ainda com relação ao conceito de indivíduo, o princípio das mônadas de Leibniz serve-nos para a compreensão dos personagens do drama burguês: “1. A Mônada, da qual vamos falar aqui, não é senão uma substância simples, que entra nos compostos. Simples, quer dizer, sem partes. 2. É necessário que haja substâncias simples, visto que há compostos; pois o composto outra coisa não é que um amontoado ou *aggregatum* dos simples.(...) 7. Tampouco há meios de explicar como uma Mônada possa ser alterada ou modificada internamente por qualquer outra criatura, pois nada se lhe pode transpor, nem se pode conceber nela qualquer movimento interno que possa ser excitado, dirigido, aumentado ou diminuído lá dentro, tal como ocorre nos compostos, onde há mudança entre as partes. As Mônadas não possuem janelas através das quais algo possa entrar ou sair. Os acidentes não podem destacar-se, nem passear fora das substâncias, como faziam outrora as espécies sensíveis dos Escolásticos. Assim, nem substância, nem acidente podem entrar em uma Mônada a partir do exterior”.(LEIBNIZ, G.W. “Princípios da Filosofia ou a Monadologia”. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975). A partir de Leibniz, é possível dizer que o universo subjetivo e privado dos personagens e conflitos do drama burguês, universo “sem janelas”, encontra no conceito de mônada a sua filosofia.

<sup>87</sup>Filólogo, historiador do direito, criador do *Dicionário Alemão* e editor, junto com seu irmão Wilhelm, dos contos populares alemães, em 1837, quando catedrático em Gotingen, Jacob Grimm seria expulso do reino de Hannover por haver protestado contra o golpe de Estado do rei Ernesto Augusto. Talvez essa atividade política tenha lhe sugerido fixar, em entrada de 1838 dos seus diários, a emergência dessa sentimentalidade burguesa como esperança no papel progressista e na práxis revolucionária daquela classe, esperança similar àquela nutrida pelos dramaturgos do período: “Lograr permanecer nessa ordem sem desfazer-se da força do novo, que há de ganhar por seus próprios meios o que hoje se encontra decaído, parece ser agora a tarefa, se predomine o velho estilo ou se for superado pelo novo. Por isso, a ocasião mais adequada para impulsionar

técnica de comoção bastante eficaz:

Oh, Richardson! Queira ou não, se alguém toma tuas obras, aprova, censura, admira, irrita, odeia. Quantas vezes não me tenho surpreendido, tal como lhes sucede às crianças que vão pela primeira vez ao espetáculo, gritando: “Não acredite neles...estão mentindo!” Minha alma estava em uma agitação perpétua. Que bom eu era! Que justo! Que satisfeito de mim mesmo! Saindo de tua leitura, eu era como um homem ao final de um dia empregado em fazer o bem. Havia percorrido no intervalo de algumas horas um grande número de situações que a duração da vida mais larga a duras penas oferece. Havia ouvido as verdadeiras palavras das paixões; havia visto as reservas do interesse e do amor próprio atuarem de cem maneiras diferentes; havia me convertido no espectador de uma grande quantidade de incidentes, sentia que havia adquirido experiência<sup>88</sup>.

O leitor dos romances de Richardson sentia que havia adquirido experiência porque terminava o livro depois de ter vivido um processo de identificação com os sentimentos dos personagens. Essa exaltação da sentimentalidade, quando presente também no drama burguês, baseou-se em uma nova convenção teatral: a pretensão de veracidade, de autenticidade absoluta. O artifício criado pelos autores dramáticos, à maneira do que viu Diderot em Richardson, pressupõe que o que se apresenta é verdade porque forma parte da privacidade, da intimidade do personagem, que é quem em realidade se expressa. O que se expõe não precisa ser comprovado precisamente por isso: porque é uma verdade individual e privada.

Além disso, “não é a condição burguesa das *dramatis personae* por si só, mas sim um tema ou motivo especificamente burguês que faz uma obra aparecer como drama burguês. Assim, não se elimina apenas a dificuldade terminológica de que é possível escrever dramas burgueses a respeito de nobres e até mesmo de reis”. Para Szondi, é fundamental perceber “que nos dramas burgueses não apareçam somente burgueses, que a cláusula dos estados não seja quebrada tanto a favor da condição burguesa, mas também porque as ideias relativas à condição sejam substituídas por outras, relativas à sentimentalidade, nas quais é decisiva a oposição entre o privado e o público, e não a oposição entre burguesia e aristocracia”.<sup>89</sup>No entanto, como a estrutura formal do drama burguês é erigida em torno do conflito – e os valores que movem as ações dos

---

esse desenvolvimento ( ou talvez esse rejuvenescimento) a proporciona o meio, não o final, esse meio próprio da vida que é o coração, não o artificialmente construído, ponderando mentira com mentira. Esse meio interior é sempre cálido, enquanto os extremos estão frios, e neles crescem a grande velocidade muitas teorias vãs, enquanto que daquele seio brota, ao contrário, a dourada práxis.”( GRIMM, Jacob. *Diários*. Buenos Aires: Eterna Cadência, 2009, p. 8-10)

<sup>88</sup> DIDEROT, Denis. “Elogio a Richardson”. In: *Obras*, Madrid: Aguilar, 1954, p. 1060

<sup>89</sup> SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 89-90.

protagonistas são todos valores burgueses; livre opinião, escolha autodeterminada, valorização da virtude em detrimento da linhagem social – é possível dizer que a oposição entre burguesia e aristocracia está configurada, senão como conteúdo, sempre como forma no tecido do drama burguês. Assim, o que construiria um drama desse tipo seria um tema ou motivo especificamente burguês, exposto de forma a valorizar o espaço privado dos conflitos sentimentais<sup>90</sup>:

DORVAL, *só* – Que dia de amargura e perturbação! (...) Parece-me que trevas espessas se formam em torno de mim e cobrem meu coração oprimido por mil sentimentos dolorosos!...Ó Céu! Não me concederás nem um momento de sossego?(...)Dorval, você vai deixar de ser ou vai continuar a ser um homem de bem?...Um acontecimento imprevisto arruinou Rosali; ela está na miséria. Eu sou rico. Eu a amo.(...) Virtude, ideia doce e cruel! Caros e bárbaros deveres! (...) Mas Clairville não tem fortuna. E agora Rosali também não. (...) Se não me caso com Rosali, para que preciso de fortuna? Que uso mais digno eu poderia dar a ela do que empregá-la em benefício de dois seres que me são tão caros? Pobre de mim! Pensando bem, esse sacrifício tão pouco usual não é nada...”<sup>91</sup>

Há na fala para si próprio, proferida por Dorval, o movimento contraditório da pergunta e resposta – “Dorval, você vai deixar de ser ou vai continuar a ser um homem de bem?” -, do avanço e do recuo - “Pensando bem” -, em um solilóquio expresso de forma *dramatizada*, dando forma ao conflito intersubjetivo como se estivéssemos diante de *duas* personagens em diálogo. Assim, o diálogo antagônico como único motor das ações dramáticas surge aqui com precisão, de maneira exemplar. Além disso, no caso da cena acima, extraída de *O filho natural*, drama burguês de Diderot, e também durante todo o drama já mencionado de Lillo, o tema burguês fundamental é o que Weber chama de *ascese intramundana*, e a conseqüente racionalização e desencantamento do mundo. Vemos que o monólogo de Dorval, em Diderot, além de promover uma exposição racionalizada de todos os movimentos de sua sentimentalidade, apresenta o momento em

---

<sup>90</sup>Teorizando sobre a música, um dos personagens do romance de Rousseau, *Julia, ou a nova Eloísa*, apresenta em uma de suas cartas traços da estética burguesa do período: “Quando depois de uma sucessão de melodias agradáveis, chegamos a esses grandes fragmentos expressivos, que sabem excitar e pintar a desordem das paixões violentas, perdia a cada instante a ideia de música, de canto, de imitação: cria ouvir a voz da dor, do arrebatamento, do desespero, cria ver mães em pranto, amantes traídos, tiranos furiosos, e na agitação que experimentava, custava trabalho manter-me quieto”. Notemos que o fragmento citado, constituído do ponto de vista do espectador comovido, também oferece o traço constituinte da obra musical ideal: a emoção privada do arrebatamento e da identificação; mesmo quando uma figura pública é citada, o tirano, está tomada pela emoção privada da fúria. (ROUSSEAU, Jean Jaques. *Julia, o la nueva Eloísa*. Madrid: Akal, 2008, p. 156)

<sup>91</sup>DIDEROT, Denis. *O filho natural*. São Paulo: Perspectiva: 2008, p. 66

que o indivíduo *escolhe livremente* sacrificar o seu destino em nome da virtude. Clamar ao Céu – “Ó Céu! Não me concederá nem um momento de sossego”- significa aqui a admissão de que não há razões para se aguardar por uma ascese virtuosa que não aconteça no mundo presente, no terreno dos interesses materiais prosaicos (nesse caso, a fortuna do próprio personagem, que será sacrificada, doada, em razão do seu amor desinteressado - do casamento da sua amada, Rosali, com o seu amigo e rival, Clairville).

Na peça de José de Alencar, em um processo mimético semelhante, também podemos perceber, em uma síntese da fábula, uma afinidade eletiva entre o personagem central, Jorge, e uma espécie de filósofo moderno, representando o legítimo cidadão burguês. Mas encontraremos contradições nessa representação. Antes de olharmos com mais atenção para o enredo da peça, cabe situar mais precisamente o que chamamos aqui de afinidade eletiva, seguindo Goethe: “Chamamos afins aquelas naturezas que ao encontrarem-se rapidamente fazem-se presas uma na outra e de um modo recíproco se influem. Nos alcalinos e nos ácidos que, por serem opostos entre si, e talvez precisamente por isso, são os que mais se buscam e enlaçam para formar juntos um novo corpo, é bastante notável a referida afinidade (...), mercê a que as verdadeiras qualidades contrapostas fazem possível uma fusão mais íntima”.<sup>92</sup>

Assim, a afinidade eletiva teria como princípio básico o choque constante entre realidades ou universos distintos, gerando como resultado fenômenos de vozes e aspectos sobrepostos, sem que as transformações geradas sejam da ordem qualitativa: “o que chamamos pedra caliza é uma terra calcárea mais ou menos pura, intimamente unida a um ácido sutil, que se nos tem dado a conhecer na forma de gás”. No entanto, para Goethe, “se colocarmos um pedaço dessa pedra em uma solução de ácido sulfúrico, este ataca a cal e aparece depois unido a ela em forma de gesso, enquanto aquele ácido sutil, gasoso, se volatiliza”. Produziu-se aqui, pois, “uma separação e uma composição novas, e cremos ter direito a empregar inclusive a expressão de afinidade eletiva, já que verdadeiramente parece como se se preferisse uma relação à outra.”<sup>93</sup>

Tais composições novas, no entanto, não gerariam uma nova qualidade de elemento, mas apenas nova organização quantitativa, mantendo, portanto, em coexistência e sobreposição os elementos originais. Assim, o personagem Jorge é, ao mesmo tempo, um proprietário de uma escrava doméstica e um cidadão burguês, veículo, na trama da peça, dos valores liberais. Tais valores, no entanto, são incapazes de

<sup>92</sup>GOETHE, W. “Las afinidades electivas”. In: *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1954, p. 324

<sup>93</sup> Idem, p. 325



transformá-lo qualitativamente: a afinidade eletiva entre liberal e escravocrata gera um personagem em que ambos aspectos convivem em sobreposição, incapazes de solucionar tal existência contraditória em uma realidade qualitativamente distinta. Veremos que essa sobreposição, sem síntese de qualidade, é característica não só de Jorge, mas também da própria forma da peça e do tecido social que esta expressa.

Tais choques, passagens e transformações quantitativas estão presentes no tecido da obra de Alencar, mas as mudanças efetivas, os saltos qualitativos na história, só acontecem por meio da morte ou da destruição, fazendo do seu drama um drama da morte, ou uma forma construída a partir da morte. Na verdade, a unidade de ação que marca o enredo da peça é marcada por inúmeras peripécias, transformações que são típicas do drama burguês europeu e também do melodrama, ainda que nesse último sob configuração diversa<sup>94</sup>. No entanto, as peripécias aqui parecem manter sempre a situação original, em inúmeras voltas que repõem os estados iniciais, em uma espécie de eterno retorno. O maior exemplo de tais repetições é o desfecho da história: após todas as reviravoltas narrativas, quando se descobre que a escrava Joana é mãe do seu proprietário, Jorge, a mudança de estado da mulher, que seria uma transformação qualitativa, surge realizada pela morte: contraditoriamente, apenas ao morrer Joana afirma-se como mãe, superando seu estado perpétuo de escrava apenas por meio da própria destruição.

O fragmento mais conhecido sobre o conceito de eterno retorno para Nietzsche está presente em *Assim falou Zaratustra*: “Olha esse portal, anão!, falei também: ele tem duas faces. Dois caminhos aqui se encontram: ninguém ainda os trilhou até o fim. Essa longa rua para trás: ela dura uma eternidade. E a longa rua para lá – isso é outra eternidade. Eles não se contradizem, esses caminhos; eles se chocam frontalmente: - é aqui, neste portal, que eles se encontram. O nome do portal está em cima: Instante. Mas,

---

<sup>94</sup>Tal configuração de transformações no melodrama tem sempre um horizonte de congelamento: surge para acentuar o conflito entre valores relacionados ao bem e ao mal, dando forma à moral burguesa abstrata por meio da representação típica e extremada dos personagens, formados cada um em um caráter imutável e previsível, exatamente para veicular valores fixados e que devem ser plenamente reconhecíveis. Para Ivete Suzana Kist, o melodrama “contrapõe personagens representativas de valores opostos: vício e virtude, patriotismo e traição, amor e ódio”. Para a autora, no melodrama, ainda com intenção moralizante, as peripécias corrompem o conceito de verossimilhança, de matriz aristotélica, presente no drama burguês (a “naturalidade”, mencionada acima por Alencar): “Em geral, no andamento da peça o mal se mostra mais vigoroso, mas no fim, depois de batalhas, duelos, explosões e também de muitas lágrimas, a situação muda e a virtude é devidamente reconhecida. O desfecho representa uma confirmação da boa ordem: aquela que deve permanecer de agora para sempre. (...) Pode haver peças que não fazem do casamento a sua culminância, porém a mensagem edificante está invariavelmente presente.” (KIST, Ivete Suzana. “A tragédia e o melodrama”. In: FARIA, João Roberto. (org). *História do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc, 2012, p. 77-78)

se alguém seguisse por um deles – sempre mais adiante e mais longe: acreditas, anão, que esses caminhos se contradizem eternamente? – Tudo o que é reto mente, murmurou desdenhosamente o anão. Toda verdade é curva, o próprio tempo é um círculo. (...) Olha, continuei a falar, esse instante! Desde esse portal, uma longa rua eterna conduz para trás; atrás de nós há uma eternidade. Tudo aquilo que pode andar, de todas as coisas, não tem de ter percorrido a rua alguma vez? Tudo aquilo que pode ocorrer, de todas as coisas, não tem de haver ocorrido, sido feito, transcorrido alguma vez? (...) E essa lenta aranha que se arrasta à luz da lua, e essa luz mesma, e tu e eu junto ao portal, sussurrando um para o outro, sussurrando sobre coisas eternas – não temos de haver existido todos nós?”<sup>95</sup>. Já em um momento posterior, no outono de 1887, em fragmento inédito, Nietzsche procura precisar o conceito: “a absoluta necessidade do mesmo acontecer em um processo cósmico, como em todos os demais, por toda a eternidade, não é um determinismo acerca do acontecer senão meramente a expressão de que *o impossível não é possível*”. [grifo nosso]<sup>96</sup>.

Um ano depois, na primavera de 1888, em novo fragmento inédito, o filósofo relaciona o eterno retorno a uma nova concepção sobre a essência do movimento e da sua relação com a matéria: “Uma tradução deste mundo de efeitos a um mundo visível – a um mundo para os olhos – é o conceito de movimento. Nesta tradução subentende-se sempre que *algo é movido* (...), quer dizer, não temos saído da rotina até a qual nos encaminham os sentidos e a linguagem (...) Se eliminamos esses ingredientes então não restam coisas, senão *quanta* dinâmicos em uma relação de tensão com todos os outros *quanta* dinâmicos”<sup>97</sup>. Em outro fragmento do mesmo período, vemos que se o mundo pode ser pensado como essa grandeza de força – baseada em *quantas* dinâmicos - e como um número determinado de centros de força, disso se segue que “ele tem de passar por um número calculável de combinações, no grande jogo de dados de sua existência. Em um tempo infinito, cada combinação possível estaria alguma vez alcançada; mais ainda; estaria alcançada infinitas vezes”<sup>98</sup>. E como, entre cada combinação e seu próximo retorno todas as combinações ainda possíveis teriam de estar transcorridas, e “cada uma dessas combinações condiciona a seqüência inteira das combinações da mesma série”<sup>99</sup>, para

<sup>95</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p.151

<sup>96</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Fragmentos póstumos (18885-1889)*. Madrid. Tecnos: 2008, p. 341

<sup>97</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Fragmentos póstumos (18885-1889)*. Madrid. Tecnos: 2008, p. 342

<sup>98</sup> Idem, p. 534

<sup>99</sup> Idem, *ibid.*

Nietzsche isso comprovaria “um curso circular de séries absolutamente idênticas: o mundo como curso circular que infinitas vezes já se repetiu e que joga seu jogo *in infinitum*. – Essa concepção não é, sem mais, uma concepção mecanicista: pois se fosse, não condicionaria mais um infinito retorno de casos idênticos, e sim um estado final”<sup>100</sup>. A respeito de movimento semelhante, transposto para a forma dramática, vejamos a última cena da peça de Alencar:

JOANA - Adeus, meu nhonhô... Lembre-se às vezes de Joana...  
 Sim?... Ela vai rezar no céu por seu nhonhô... Mas antes eu queria pedir..  
 JORGE - O que, mãe? Pede-me!...  
 JOANA - Nhonhô não se zanga?  
 JORGE - Eu sou teu filho!... Dize!... Uma vez ao menos... este nome.  
 JOANA - Ah!... Não!... Não posso!  
 JORGE - Fala! Fala!  
 JOANA - É um atrevimento!... Mas eu queria antes de morrer... beijar sua... sua testa, meu nhonhô!...  
 JORGE - Mãe!...  
 JOANA - Ah!... Joana morre feliz!  
 JORGE - Abandonando seu filho.  
 JOANA - Nhonhô!... Ele se enganou!... Eu não... Eu não sou tua mãe, não... meu filho!  
 (*Morre.*)  
 JORGE (*de joelhos*) - Minha mãe!...  
 ELISA - E minha, Jorge!...  
 GOMES - Ela abençoe tão santa união!...  
 DR. LIMA - E me perdoe o mal que lhe fiz! (FIM DE "MÃE")<sup>101</sup>

Ao contrário da estrutura do drama burguês europeu, descrita por Szondi, a peça brasileira termina de maneira circular: em vez de uma confirmação do triunfo dos valores do mundo burguês, o reconhecimento trágico do desenlace – a revelação de que a escrava era, na verdade, mãe de Nhonhô – não se realiza, ou por outra, só se afirma diante de sua própria negação, manifestada pela morte da mãe recém-descoberta. Tudo termina como começou: Joana, a escrava, tem como última ação antes da própria morte, repetir a mentira que alimentara durante toda a vida, mesmo sabendo que a atitude é agora inútil: “eu não sou tua mãe, não, meu filho”.

A frase, contraditória como a própria existência do drama entre nós, revela que Joana não consegue modificar, nem diante dos últimos respiros, sua condição de escrava.

---

<sup>100</sup> Idem, *ibid.*

<sup>101</sup> ALENCAR, José. “Mãe”. In: *Obras completas, vol. IV*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960, p. 347-348

O espaço privado dos conflitos sentimentais é invadido pelo debate da questão pública da escravidão, mas sem que a forma do drama seja superada, algo que ocorrerá - durante o século XX - muitas vezes no drama moderno europeu. A diferença central aqui é que a *totalidade narrativa*, exposta durante toda a progressão dramática, é negada quando a ação central da peça – a busca pela identidade da mãe de Jorge – é paralisada pela morte e pela recusa de Joana em afirmar-se como indivíduo autônomo e sujeito livre. O sistema escravista, inexistente no capitalismo europeu, surge no drama de Alencar para trazer a morte aos princípios dramáticos e à ideologia liberal burguesa, simultaneamente, expondo as conexões entre forma dramática e capital; liberalismo e forma dramática são então negados e afirmados ao mesmo tempo, ao serem utilizados como cadáveres, como trama e tecido mortos. A circularidade da ação indica aqui a morte da própria estrutura do drama, baseada na ideologia do progresso e da novidade; do conflito e do desenlace surpreendente.

A partir do conceito de progresso e da modernidade capitalista como temporalidade infernal, Walter Benjamin promoveu uma viragem dialética sobre o conceito de eterno retorno, buscando no contexto histórico do século XIX europeu o teor de verdade da formulação de Nietzsche. Para Benjamin, o eterno retorno só poderia ser compreendido traçando relações entre modos de produção e formas de consciência coletiva: “O coletivo que sonha ignora a história. Para ele, os acontecimentos se desenrolam segundo um curso sempre idêntico e sempre novo. Com efeito, a sensação do mais novo, do mais moderno, é tanto uma forma onírica do acontecimento quanto o eterno retorno do sempre igual. A percepção do espaço que corresponde a essa percepção do tempo é a superposição. Quando então estas formas se dissolvem na consciência iluminada, surgem em seu lugar categorias político-teológicas. E apenas sob essas categorias, que congelam o fluxo dos acontecimentos, forma-se em seu interior a história como constelação cristalina”<sup>102</sup>. O eterno retorno seria uma dessas categorias de sonho coletivo, capaz de congelar o fluxo da história e expressar a realidade de seu próprio tempo: “As condições econômicas, sob as quais a sociedade existe, a determinam não apenas em sua existência material e na superestrutura ideológica: elas encontram também sua expressão. Assim como o estômago estufado de um homem que dorme não encontra sua superestrutura ideológica no conteúdo onírico, assim também ocorre com as condições econômicas da vida do coletivo. O coletivo interpreta essas condições e as

---

<sup>102</sup> Idem, *ibid.*, p. 936

explica, elas encontram sua *expressão* no sonho e sua *interpretação* no despertar”<sup>103</sup>.

Como devemos interpretar a alegoria proposta aqui por Benjamin? A questão consiste na interpretação benjaminiana dada aos famosos conceitos de Marx: se a infraestrutura determina de certa forma a superestrutura no material do pensamento e da experiência, mas se essa determinação não se reduz a um simples reflexo, como ela deve então ser caracterizada? *Como sua expressão*, responderia Benjamin. “A super-estrutura é a expressão da infra-estrutura”<sup>104</sup>. As condições econômicas, sob as quais a sociedade existe, encontram na superestrutura a sua expressão – exatamente como o estômago estufado de um homem que dorme, embora possa “condicioná-lo” do ponto de vista causal, encontra no conteúdo do sonho não o seu reflexo, mas a sua expressão *deformada*. “O coletivo expressa primeiramente suas condições de vida”<sup>105</sup>. Estas encontrariam no sonho a sua expressão e no despertar a sua interpretação. A *interpretação* dialética acerca da *expressão* do sonho coletivo do eterno retorno foi realizada por Benjamin a partir do *negativo* da ideia tradicional de repetição, o progresso: “o pensamento do eterno retorno surgiu quando a burguesia não mais ousou olhar de frente a evolução futura do sistema de produção que ela mesma pôs para funcionar. O pensamento de Zaratustra e o do eterno retorno estão relacionados ao dito bordado no travesseiro: só quinze minutinhos”<sup>106</sup>. A busca por novos e repetidos “quinze minutinhos” estaria no desejo de permanecer na prisão do sonho e na dificuldade burguesa de realizar a crítica ao progresso: “A crença no progresso, em sua infinita perfectibilidade – uma tarefa infinita da moral - , e a representação do eterno retorno são complementares. São as antinomias indissolúveis a partir das quais deve ser desenvolvido o conceito dialético de tempo histórico. Diante disso, a ideia do eterno retorno aparece como o “racionalismo raso” que a crença no progresso tem a má fama de representar, sendo que esta crença pertence à maneira de pensar mítica tanto quanto a representação do eterno retorno”<sup>107</sup>. A crença mítica no avanço capitalista esconderia que a “novidade constante”, realizada pelo progresso contínuo, poderia ser comparada ao tempo do inferno: “trata-se do fato que o rosto do mundo nunca muda naquilo que é o mais novo, de forma que este mais novo permanece

---

<sup>103</sup> Idem, *ibid.*

<sup>104</sup> Idem, *ibid.*, p. 437

<sup>105</sup> Idem, *ibid.*

<sup>106</sup> BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de SP, 2006, p. 157

<sup>107</sup> Idem, *ibid.*, p. 159

sempre o mesmo em todas as suas partes”<sup>108</sup>. A eternidade do sempre igual teria assim uma dupla face contraditória, tensão entre novidade e repetição, ou repetição infinita da novidade, em uma situação de avanço tecnológico interligado a formas brutais de exploração, que situaria o núcleo histórico do mito esboçado por Nietzsche em uma manifestação do capitalismo realizada no final do século XIX: “Existe um esboço no qual César, em vez de Zaratustra, é portador da doutrina de Nietzsche. Isto é importante, pois indica que Nietzsche pressentia a cumplicidade de sua doutrina com o imperialismo”<sup>109</sup>. Se a infra-estrutura do imperialismo, que movia a acumulação capitalista, impulsionando o progresso da produção e a repetição do novo, foi expressa na Europa pela doutrina do eterno retorno, o que a transposição dessa forma de repetição para a estrutura dramática da peça de José de Alencar poderia expressar no Brasil ?

Parece-nos que a formação trágica brasileira atinge o prodígio de expressar uma insuspeita feição dialética ao sonho coletivo de eterno retorno<sup>110</sup>, bem caracterizado por Nietzsche. Ler a realidade brasileira sob o prisma do *eterno retorno do mesmo* significa identificar uma espécie particular de movimento, diferente da circularidade dos *quanta* definida por Nietzsche, mas caracterizada por um movimento de *repetição dialética* em que o *avanço* social se dá sob a *reposição* de formas atrasadas de sociabilidade. Essa espécie de repetição, que combina o mesmo e o outro, a igualdade e a diversidade de formas de valorização do capital, pode ser identificada em nossa dramaturgia sob inúmeras facetas, como veremos a seguir. Há, no entanto, uma característica comum: o “*impossível também não é possível*”- para usarmos a definição de Nietzsche - nas peças que analisaremos a seguir, isto é, a progressão dramática das suas narrativas define-se, geralmente, por desfechos esperados e repetitivos- aparentemente sem a originalidade e surpresa dos enredos dramáticos europeus -, que expressam, no plano da forma, a

---

<sup>108</sup> Idem, *ibid.*, p. 486

<sup>109</sup> Idem, *ibid.*

<sup>110</sup> Entre outros autores que também elaboraram suas versões para o mito do eterno retorno, Benjamin cita uma passagem de Blanqui: “Na hora presente, a vida inteira de nosso planeta, do nascimento à morte, é vivida em parte aqui e em parte lá, dia a dia, em miríades de astros-irmãos, com todos os seus crimes e desgraças. O que chamamos de progresso está enclausurado em cada terra e desaparece com ela. Mesma monotonia, mesmo imobilismo nos astros estrangeiros. (...) Todo ser humano é, pois, eterno em cada um dos segundos de sua existência. O que escrevo nesse momento, numa cela de Fort du Taureau, eu o escrevi e o escreverei por toda a eternidade, à mesa, com uma pena, vestido como estou agora, em circunstâncias inteiramente semelhantes.(...)O número de nossos sócias é infinito no tempo e no espaço. Em sua consciência, não se poderia exigir mais. Esses sócias são de carne e osso, até mesmo de calças e paletó, de crinolina e de coque. Não são fantasmas, são a atualidade eternizada. Não há progresso, são reedições vulgares, repetições. Assim são os exemplares dos mundos passados, e assim também os do mundos futuros. (...) Não nos esqueçamos que tudo o que poderíamos ter sido aqui em baixo, nós o somos em alguma outra parte.(...) O Universo se repete, sem fim, e patina no mesmo lugar”. ( BENJAMIN, Walter. *Passagens*, op. cit., p. 143-155)

peculiaridade de nosso processo histórico. É como se pudéssemos dizer, à maneira de Nietzsche, que o movimento, nas peças que estudamos, é uma ilusão ou aparência dramatúrgica; o seu desajuste, quando comparadas ao drama europeu, viria dessa peregrinação narrativa ilusória que, sob a aparência da transformação, esconde o eterno retorno de formas de reprodução do capital que combinam o progresso à produção acelerada de ruínas.

No caso da formação trágica brasileira, o eterno retorno é que consiste em uma ilusão, em uma *aparência do mesmo*, que encobre, na realidade, um movimento dialético bastante particular entre identidade e diferença: “a *identidade* e a *diferença* são os momentos da diferença contidos no interior dela mesma; são momentos reflexionados de sua unidade. (...) O ser posto é igualdade e desigualdade (...). Sua reflexão dentro de si consiste em que cada um é nele mesmo a unidade de igualdade e desigualdade”.<sup>111</sup> A realidade marcada por uma aparência de repetição esconde, no mundo material do processo histórico brasileiro, uma totalidade que só pode ser compreendida em todas as suas contradições quando pudermos perceber que “a diferença só se dá dentro da mesma referência reflexionante em que a identidade se dá”<sup>112</sup>. Trocando em linguagem materialista, isso significa dizer que, assim como o movimento no drama de Alencar transforma-se em repetição e circularidade, na formação negativa do país é possível perceber que o retorno do mesmo é, na verdade, a máscara mortuária para uma dialética intrincada entre identidade e diferença, que reflexiona formas coloniais e escravistas de exploração do trabalho, diferenciando-se ao serem utilizadas para a acumulação do capital revertido no desenvolvimento industrial ou, por outra, as mais distintas formas de trabalho precarizado, capazes de gerar altas taxas de lucro, que retornam – em diferentes etapas históricas - a valorizar o capital revertido nas formas mais avançadas de produção.

Esse contraditório movimento de eterno retorno, na peça de Alencar, dá vida à realidade histórica das transações capitalistas, no estado bruto e desregulado que assumem no Brasil. Como afirmou Antonio Candido a respeito do romance *Senhora*, também de Alencar, “se, pensando nisto, atentarmos para a composição de *Senhora*, veremos que repousa numa espécie de longa e complicada transação, — com cenas de avanço e recuo, diálogos construídos como pressões e concessões, um enredo latente de

---

<sup>111</sup>HEGEL, G.W.F. *Ciencia de la lógica, vol 1*. Madrid: Abada, 2012, p. 473-474; HEGEL, G.W.F. *Ciencia de la lógica*. Buenos Aires: Las Quarenta, 2013, p. 529

<sup>112</sup>Idem, *ibid*.

manobras secretas, — no correr da qual a posição dos cônjuges se vai alterando.”<sup>113</sup> Durante a análise de *Candido*, vemos que o comportamento do protagonista exprime, em cada episódio, uma obsessão com o ato de compra a que se submeteu, e que as relações humanas se deterioram por causa dos motivos econômicos. A heroína, endurecida no desejo de vingança, possibilitada pela posse do dinheiro, inteiriça a alma como se fosse agente duma operação de esmagamento do outro por meio do capital, que o reduz a coisa possuída. E as próprias imagens do estilo manifestam a mineralização da personalidade, tocada pela desumanização capitalista, até que a dialética romântica do amor recupere a sua normalidade convencional: “No conjunto, como no pormenor de cada parte, os mesmos princípios estruturais enformam a matéria”.<sup>114</sup>

As peripécias configuram em *Mãe* um princípio estrutural semelhante ao de *Senhora*: as idas e vindas da trama da peça mimetizam, de certa maneira, o percurso da mercadoria, no grande mercado social que era o Brasil escravista. Nesse caso, a mercadoria não é um marido e homem livre, mas a escrava Joana. Tal variação modifica totalmente a estrutura narrativa no drama, já que o percurso trata-se agora de outra mercadoria, sob regime da escravidão, alegorizada pela imagem recorrente da morte. Em uma peça fraturada estruturalmente pela presença da morte, há movimento, mas movimento circular, em que os personagens modificam-se para permanecerem os mesmos, mineralizados pela desumanização capitalista escravista.

JORGE - O que é isto, Elisa?

ELISA - Veneno, Sr. Jorge... Veneno que meu pai trazia consigo, porque há muitos dias essa idéia o persegue.

JORGE - Dê-me este vidro. Eu falarei a seu pai.

ELISA - Não lhe fale, não!... Ele se irritaria... sem mudar de tenção. Já supliquei de joelhos!

JORGE - Então confessou-lhe.

ELISA - Tudo... E disse-me que se não tivesse força para lutar contra a desgraça, ainda aí ficaria bastante... para mim!

<sup>115</sup>JORGE - Cale-se, Elisa.

ELISA - "É a única herança de teu pai" - me disse ele chorando.

JORGE - Está louco!...

ELISA - Não, Sr. Jorge! Ele tem razão! Devemos morrer juntos!

JORGE - Havemos de viver juntos, Elisa. Porque juro que salvarei seu pai. Mas preciso vê-lo.

ELISA - Não lhe diga que lhe contei...

JORGE - Como saberei as circunstâncias do fato que lhe imputam?

ELISA - Ele mesmo nada sabe... senão que um homem o procurou há pouco e ameaçou-o de entregar a letra falsificada à polícia, se lhe

<sup>113</sup>CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*, op. cit., p. 6

<sup>114</sup>Idem, *ibid.*

<sup>115</sup>ALENCAR, José. “Mãe”. In: *Obras completas*, vol. IV. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960, p. 317



não pagasse hoje às cinco horas da tarde!  
 JORGE - Em quanto monta essa letra?  
 ELISA - Em 500.000\$  
 JORGE - E paga ela, seu pai está salvo?  
 ELISA - Da desonra... e da morte... sim!

Na cena acima, a morte surge inicialmente como tema. O suicídio por envenenamento seria a única solução para que o pai de Elisa pudesse fugir à desonra da inadimplência. A dívida é então enlaçada à morte e a filha declara que deve morrer junto do pai. No final, a cena esclarece que o preço da salvação tem o valor da letra e da vida: 500.000\$. A sombra da dívida como equivalente da morte percorrerá toda a peça e o valor das vidas dos personagens será, a cada cena, negociado, sempre com o preço fixado dos mesmos 500.000 \$.

No plano formal do drama, os personagens não se modificam durante toda a peça, entram e saem de casa e da cena sempre em um movimento repetido em busca de dinheiro para se pagar a dívida ou prateando a ausência da quantia que poderia salvá-los. Essa ausência de trajetória dos personagens, sua insistente igualdade consigo mesmos, parece representar a necessidade de equivalência para que possam ser intercambiados no grande mercado que as idas e vindas do drama de Alencar representa. Tal equivalência universal retira-lhes a vida e os aproxima da morte presente nos objetos reificados. No fim da narrativa, a dívida só pôde ser paga porque a escrava e mãe de Jorge foi hipotecada: a salvação do livre mercado surge da escravidão, o desenlace dos conflitos só é possível graças ao recurso da venda da escrava doméstica.

A “mineralização” mencionada por Candido, como “mineralização da personalidade” aqui se torna também *mineralização da própria narrativa*, que torna-se estática, aprisionada na forma mercadoria da escravidão, sistema que conjuga a mobilidade da troca à estagnação do estatuto que define o escravo.

A presença da morte é fundamental para o desenvolvimento que o conceito de mimesis tem na obra de Theodor Adorno. Adorno insiste num traço marcadamente sombrio que se impõe pouco a pouco à arte moderna, atingindo seu ponto culminante com Auschwitz: pela mortificação de seu caráter aparente, a mimesis intenta levar a cabo a incorporação crítica da crueldade intrínseca a seu feitiço formal: “a imagem do cadáver, a preparação da múmia, a execução elaborada de seu invólucro e a confecção da máscara mortuária estão certamente nas origens das manifestações artístico-culturais da espécie humana. A máscara mortuária sobretudo, cujo feitiço poderia ser visto não só como forma

prototípica das obras de arte, mas também alegórica. Não é tal qual máscara mortuária que aparece toda e qualquer forma de arte?”<sup>116</sup>

Como toda imagem estética toma sua forma de algo que deixa de viver, a mimesis vem à luz moldando-se sobre algo que já não vive, e o que em imagem passa a viver acaba de morrer. Nas palavras da *Teoria Estética*, “sua vida alimenta-se da morte”. Adorno ainda caracteriza como sendo o aspecto letal da obra de arte: “A afinidade de toda beleza com a morte tem seu lugar na ideia da forma pura que a arte impõe à diversidade do ser vivo que nela se extingue”. Tal beleza que então se descortina, consumada na distância, perde as cores da vida e recobre-se de neve: inanimada, ela paga sua beleza com o preço da própria vida.

Nessa espécie de mimesis, o feio, o cruel e o dissonante franqueiam a expressão do sofrimento na arte moderna. Redesenham a condição trágica da beleza notadamente após Auschwitz, apenas possível no olhar que não se furta ao horrível e ao sombrio, sustentando dolorosamente a promessa utópica da reconciliação. “Todo negrume e toda culpa do mundo ela tomou sobre si. Toda sua felicidade consiste em reconhecer a infelicidade; toda sua beleza em subtrair-se à aparência do belo”. Ou então: “As obras de arte procedem do mundo das coisas mediante seu material preformado e mediante seus procedimentos; nelas não há nada que ao mesmo tempo não pertença ao mundo das coisas e que não lhe haja sido arrancado a este ao preço de sua morte. Participam na reconciliação só graças a seu aspecto mortal”.<sup>117</sup>

No aforismo 78 de *Minima Moralia*, “Sobre as montanhas”, Adorno toma o conto da Branca de Neve, na versão dos irmãos Grimm, como alegoria exemplar da melancolia inerente a toda imagem artística, esta imagem cuja beleza resplandece na morte e nela se mantém: “sua imagem pura é a da rainha, que fita a neve pela janela e forma seu desejo da filha na beleza inanimada e viva dos flocos, no luto negro da moldura das janelas, no pungente sangramento; e depois morre no parto. Nem o final feliz atenua isso. Assim como a garantia se chama morte, a salvação não passa de aparência. (...) Assim nos fala uma voz quando esperamos salvação, que a esperança é vã e que, entretanto é apenas ela, a impotente, que de algum modo nos permite tomar ar. Toda contemplação nada mais

---

<sup>116</sup>CHIARELLO, Maurício. *Natureza-morta: finitude e negatividade em T.W. Adorno*. São Paulo: Edusp, 2006, p. 158

<sup>117</sup>ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Madrid: Akal, 2004, p 181-182.

permite senão retrair com paciência a ambiguidade da tristeza em suas sempre renovadas figuras e tentativas”.<sup>118</sup>

Mas Adorno diz também de um outro modo: é somente graças a seu caráter letal, segundo o qual as obras causam a morte do que objetivam, que elas participam da reconciliação. Mediante a negação do vivo, elas possuem a capacidade de agir como uma espécie de antídoto mimético ao existente, sem o qual seria impotente o protesto da arte contra a opressão da civilização. Que a arte esteja sempre nos deitar cinza nos olhos, gerando aparência de vida, é, paradoxalmente, o que lhe concede o condão de acordar o existente para as cinzas de tantos mortos, para as quais ele fecha deslumbrada e obstinadamente os olhos. Cinzas de um horror que seria bom manter dormente para sempre na memória – e este horror, como se adivinha, não é o horror da morte pura e simples, mas de algo muito pior que a morte: “o infindável cinza de uma existência apagada, carente do brilho da plenitude: de uma existência de morto-vivos impossibilitada de morrer deveras, definitivamente”.<sup>119</sup>

Em uma espécie de antecipação histórica da mimesis moderna definida por Adorno, a forma do drama burguês de Alencar pode revelar, em sua inadequação aos padrões formais hegemônicos europeus, características capazes de expressar, nessa

---

<sup>118</sup> ADORNO, Theodor. *Minima Moralia*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 118-119. Há um pequeno conto de Edgar Allan Poe, “O Retrato Oval”, cujo tema da natureza letal da obra de arte é alegorizado: “Era uma donzela de raríssima beleza, não mais encantadora do que cheia de alegria. Má foi a hora em que viu, amou e desposou o pintor. Ele, apaixonado, estudioso, austero, e tendo já na sua Arte uma esposa; ela, uma donzela de raríssima beleza, não mais encantadora do que cheia de alegria; toda luz e sorrisos, e travessacom uma corça nova; amando e acarinhando todas as coisas; odiando apenas a Arte, sua rival; temendo só a paleta, os pincéis e outros desfavoráveis instrumentos que a privavam do rosto de seu amado. Era, portanto, uma coisa terrível para essa dama ouvir o pintor falar de seu desejo de retratar justo sua jovem esposa. No entanto, ela era humilde e obediente, e posou submissa por muitas semanas na escura e alta câmara do torreão, onde a luz caía somente do teto sobre a pálida tela. Mas ele, o pintor, glorificava-se com sua obra, que continuava de hora a hora, dia a dia. E era um homem apaixonado, impetuoso e taciturno, que se perdia em devaneios; de maneira que não queria ver que a luz espectral que caía naquele torreão isolado debilitava a saúde e a vivacidade de sua esposa, que definhava visivelmente para todos, exceto para ele. Contudo, ela continuava a sorrir imóvel, docilmente, porque viu que o pintor (que tinha grande renome) adquiriu um fervoroso e ardente prazer em sua tarefa, e trabalhava dia e noite para pintar a que tanto o amava, aquela que a cada dia ficava mais desalentada e fraca. E, em verdade, alguns que viam o retrato falavam, em voz baixa, de sua semelhança como de uma poderosa maravilha, e uma prova não só da força do pintor como de seu profundo amor pela qual ele pintava tão insuperavelmente bem. Finalmente, como o trabalho aproximava-se de sua conclusão, ninguém mais foi admitido no torreão, pois o pintor enlouquecera com o ardor de sua obra, raramente desviando os olhos da tela, mesmo para olhar o rosto de sua esposa. Não queria ver que as tintas que espalhava na tela eram tiradas das faces da que posava junto a ele. E quando muitas semanas nocivas passaram e pouco restava a fazer, salvo uma pincelada na boca e um tom nos olhos, o espírito da dama novamente bruxuleou como a chama de uma lanterna. Então, a pincelada foi dada e o tom aplicado, e, por um momento, o pintor deteve-se extasiado diante da obra em que trabalhara. Porém, em seguida, enquanto ainda contemplava-a, ficou trêmulo, muito pálido e espantado, exclamando em voz alta: ‘Isto é de fato a própria Vida!’ Voltou-se repentinamente para olhar sua amada: estava morta!”(POE, Edgar Allan. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 233)

<sup>119</sup> CHIARELLO, Maurício. *Natureza-morta: finitude e negatividade em T.W. Adorno*. São Paulo: Edusp, 2006, p.162

estranha e estrutural proximidade da morte, a posição periférica da sociedade e economia brasileiras dentro do panorama do capitalismo mundializado do período. Se estivermos corretos, a força da morte presente como imagem final da peça de Alencar pode ser compreendida se o sentido alegórico (e histórico) dessa morte puder ser decifrado. É o que tentaremos a seguir. Além do suicídio final, entendemos que a morte compõe a própria estrutura formal da peça, transformando sua progressão narrativa na morte de uma cena sobre outra, em um acúmulo de catástrofes situado na própria forma incompleta das situações expostas, incapazes de gerar verdadeiras transformações, acumulando afinidades eletivas cadavéricas.

Em *Mãe*, estamos diante de uma dramaturgia erigida sobre a morte do drama burguês europeu, construída sobre o seu cadáver, que permanece exposto na superfície da obra, mas sem funcionamento. As duas categorias essenciais ao drama puro, as unidades de ação e de tempo, estão presentes na peça de Alencar, mas realizadas em negativo, por meio da morte. Quanto à progressão narrativa, não há sucessão e transformação, mas apenas circularidade: o aparente avanço temporal só pode ser compreendido por meio da repetição das ações, o que significa, simultaneamente, a destruição de ambas as categorias, de tempo e de espaço, dramáticas. Esta negação dramatúrgica sugere-nos que talvez estejamos diante de um contexto histórico que organize o espaço e apreenda o tempo de maneira distinta do panorama das metrópoles europeias.

Emilie Durkheim, em sua fase tardia, realizou o intento de derivar as categorias básicas da consciência, tal como as definiu Kant, a saber, o tempo e o espaço, do meio social: derivar o espaço, por exemplo, da divisão territorial necessária à propriedade privada, ou o tempo a partir da ordem das gerações nas possessões da terra, apontando, em síntese, que as comunidades foram moldando suas formas de pensar segundo sua existência social: “Que alguém intente, por exemplo, imaginar o que seria a noção de tempo fazendo abstração dos procedimentos mediante os quais dividimos, medimos, expressamos por meio de signos objetivos, um tempo que não fora uma sucessão de anos, meses, dias, horas! Não podemos conceber o tempo senão sob a condição de diferenciar em seu interior momentos distintos”. Logo prossegue Durkheim afirmando o mesmo sobre o espaço: “O mesmo se passa com o espaço”. Em contraposição a Kant, o sociólogo pretende demonstrar que “o espaço não é esse meio vago e indeterminado que Kant havia imaginado: pura e absolutamente homogêneo não renderia nenhum serviço e seria

inapreensível pelo pensamento”<sup>120</sup>.

Em um questionamento importante para refletirmos sobre a categoria dramática do conflito, Durkheim sugere: “Alguém pode inclusive perguntar se a noção de contradição não depende de condições sociais. O domínio que tem exercido sobre o pensamento tem variado em função dos tempos e das sociedades. (...) O princípio de identidade domina hoje em dia o pensamento científico; mas há vários sistemas de representações que o tem desconhecido com frequência, tal é o caso das mitologias”<sup>121</sup>. Mais adiante, Durkheim menciona o princípio kantiano da causalidade como também determinado pela estrutura social: “Se, portanto, a cada momento do tempo, os homens não se entendessem acerca dessas idéias essenciais, se não tivessem uma concepção homogênea do tempo, do espaço, da causa, do número, etc., toda concordância se tomaria impossível entre as inteligências e, por conseguinte, toda vida em comum. Assim, a sociedade não pode abandonar as categorias ao livre arbítrio dos particulares sem se abandonar ela própria. Para poder viver, ela não necessita apenas de um suficiente conformismo moral: há um mínimo de conformismo lógico sem o qual ela também não pode passar”<sup>122</sup>. Lembremos que para o iluminismo de Kant, a causalidade – princípio essencial ao drama burguês, traduzido na sua unidade de ação; em um todo cerrado e absoluto em que toda causa gera uma consequência – é, assim como o tempo e o espaço, uma categoria do entendimento que, *a priori*, promove a “associação do diverso” na realidade da experiência: “o conceito de causa não é outra coisa a não ser uma síntese (...) operada *por conceitos* e sem uma unidade desse gênero, que tem as suas regras *a priori* e submete a si os fenômenos, não se encontraria a unidade completa e geral, portanto necessária, da consciência no diverso das percepções”<sup>123</sup>. Todos os fenômenos estão, segundo essa premissa, “universalmente ligados, segundo leis necessárias, numa *afinidade transcendental* da qual a finidade *empírica* é mera consequência”<sup>124</sup>. Para Durkheim, pelo contrário, a racionalidade está condicionada, mas não por princípios transcendentais, senão pela realidade social: “Por isso, quando tentamos, mesmo em nosso foro interior, libertar-nos dessas noções fundamentais, sentimos que não somos completamente livres, que algo resiste a nós, dentro e fora de nós. Fora de nós, há a opinião que nos julga; mas, além disso, como a sociedade é também representada em nós,

<sup>120</sup>DURKHEIM, Emile. *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Akal, 2007, p. 9-10

<sup>121</sup>Idem, *ibid.*

<sup>122</sup>Idem, *ibid.*

<sup>123</sup>KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2008, p. 154-156

<sup>124</sup>Idem, *ibid.*

ela se opõe desde dentro de nós a essas veleidades revolucionárias; temos a impressão de não podermos nos entregar a elas sem que nosso pensamento deixe de ser um pensamento verdadeiramente humano”<sup>125</sup>

Se os princípios da contradição e da causalidade, o tempo e o espaço dependem de sistemas de representações e de práticas coletivas cuja origem é social, é possível afirmar que tais categorias, quando transpostas à forma do drama, não possuem existência universal. Seguindo esse raciocínio, a aparente falta de destreza dramaturgica de Alencar, que parece ter construído em *Mãe* uma peça previsível demais para um melodrama e contraditória de menos para um drama, revelaria, na verdade, uma sociedade, a brasileira, em que as contradições e a organização do espaço e do tempo realizam-se de maneiras distintas do contexto europeu<sup>126</sup>. Por mais que o pensamento positivista de Durkheim nos pareça tão antinômico quanto o subjetivismo de Kant<sup>127</sup>, perseguiremos essa pista – a do condicionamento histórico das categorias essenciais ao drama - a partir de agora.

---

<sup>125</sup>DURKHEIM, E., *p. cit.*, p.11

<sup>126</sup>Apenas para citar dois dos infinitos exemplos da particularidade dos conflitos e das formas de organização do espaço e do tempo no Brasil, tomemos duas obras tão diferentes quanto a de Milton Santos e da James Halston. Após descrever detalhadamente o processo histórico de disputa pela terra no Brasil, que se utilizou da grilagem e da violência para formar as grandes unidades produtivas dos latifúndios, James Holston descreve a arquitetura dos conjuntos de apartamentos nas grandes cidades brasileiras como resultado desse complexo processo histórico: “Com base na organização da casa de classe média, os apartamentos no Brasil são divididos em três zonas funcionais independentes: a social, a íntima e a das áreas de serviço. Esse planejamento reflete a divisão entre os patrões, que ocupam as áreas íntimas e sociais dos apartamentos, e os empregados, que trabalham e às vezes moram na área de serviço. Essa divisão é uma norma da vida social, pois até mesmo famílias modestas de classe média empregam o trabalho barato das classes mais baixas para limpar, cozinhar e cuidar das crianças. Com exceção de um cômodo com múltiplos propósitos, a copa, as três zonas são mantidas separadas. Na verdade, as convenções dos edifícios exigem que corredores isolem uma área da outra(...) Essa necessidade de separação gera a convenção, até onde sei exclusiva da arquitetura brasileira nas Américas, de que todos os edifícios de apartamento, com exceção dos mais pobres, devem ter dois sistemas de circulação independentes(...) Acima de tudo, cada um leva ao seu elevador (...) A desigualdade persiste de maneira palpável nas relações sociais do Brasil (...) porque continua a estruturar os hábitos corporificados e as práticas espaciais do cotidiano”. (HALSTON, James. *Cidadania insurgente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 356-357). Para Milton Santos, observando o tempo vertiginoso das grandes cidades brasileiras, “se velocidade é força, o pobre, quase imóvel na grande cidade, seria o fraco, enquanto os ricos empanturrados e as gordas classes médias seriam os fortes. Creio, porém, que na grande cidade atual, tudo se dá ao contrário. A força é dos ‘lentos’ e não dos que detêm a velocidade. (...) Os que, na cidade, têm mobilidade acabam por ver pouco da Cidade e do Mundo. Sua comunhão com as imagens, frequentemente pré-fabricadas, é a sua perdição. Seu conforto, que não desejam perder, vem exatamente do convívio com essas imagens. Os homens ‘lentos’, por seu turno, para quem essas imagens são miragens, não podem, por muito tempo, estar em face com esse imaginário perverso e acabam descobrindo as fabulações. A lentidão dos corpos contrastaria com a celeridade dos espíritos?” (SANTOS, Milton. *Técnica, espaço, tempo*. São Paulo: Edusp, 2008, p.80)

<sup>127</sup>Durante suas “Lições sobre a Crítica da Razão pura de Kant”, Adorno traçou a seguinte relação entre o pensamento de Durkheim e o de Kant: “ Durkheim fez seriamente a tentativa de derivar o espaço, o tempo e uma série de categorias a partir da sociedade. (...) Esta tentativa é em si mesma, se vocês querem, tão problemática quanto a de Kant (...) Mas se o sociologismo está condenado neste ponto tão radical ao fracasso, é que a situação para ele é enormemente problemática. Eu diria que aqui há que separar a objetividade do tempo – quer dizer, isso que na doutrina de Kant aparece como uma condição transcendental, como uma forma pura da intuição – da reflexão sobre o tempo ou da formação do conceito

### **O cemitério de Ítaca, enclausurado na caverna:**

A afinidade eletiva entre a morte e o drama de Alencar revela-se no choque causado por outra afinidade, dessa vez caracterizando o momento histórico brasileiro: o sistema escravista. Dessas aproximações aberrantes - morte e drama, liberalismo e escravismo, indivíduo e escravo, a que podemos somar a forma do drama burguês, importada da Europa - Alencar teceu o texto de *Mãe*.

Seguindo a pista das afinidades eletivas, podemos identificar com maior clareza a presença da morte no tecido formal da peça se a confrontarmos com outra obra, também dialogada, mas de importância significativa para a história de toda a cultura ocidental: a alegoria da caverna, presente no livro VII da *República*, de Platão. O giro parece precipitado e a comparação inusitada, mas ao analisarmos o enredo do texto de Alencar pode-se identificar no percurso de formação do seu “filósofo” brasileiro, o protagonista e herói da peça, uma afinidade eletiva com o trajeto pedagógico, de formação e de matriz

---

de tempo (...) Mas de outra parte há que dizer também que *sem* subjetividade, e isto quer dizer, sem sujeitos reais, e isto quer dizer, no fim das contas, sem sujeitos conectados entre si no real, o discurso acerca de um tal conceito objetivo de tempo, preordenado à mera consciência temporal, por sua parte, seria absurdo. Estes dois momentos, precisamente, estão unidos dialeticamente um ao outro.” Para Adorno, é verdadeira a afirmativa de Kant de que se não pudéssemos representar o espaço ou o tempo por meio de uma quintessência de todas as espacialidades e temporalidades particulares, não poderíamos chegar a uma representação de tempos e de espaços determinados. Aqui, Adorno pensa na afirmativa de Kant que diz que: “o espaço não é um conceito discursivo ou, como se pode dizer, universal, de relações das coisas em geral; senão uma intuição pura. Pois em primeiro lugar alguém pode representar-se apenas um único espaço; e quando se fala de muitos espaços se entende por isso só partes de um e mesmo espaço único. (...) O espaço tem de ser originariamente uma intuição, (...) mas esta intuição deve encontrar-se em nós *a priori*, isto é, anteriormente a toda percepção de qualquer objeto, sendo portanto intuição pura e não empírica. (...) O tempo é, pois, simplesmente, uma condição subjetiva da nossa (humana) intuição (...) e não é nada em si, fora do sujeito. (...) No fenômeno, considerado como aquilo pelo qual todos os objetos nos são dados, há dois elementos: a forma da intuição (espaço e tempo), que pode ser conhecida e determinada completamente *a priori*, e a matéria (o elemento físico) ou o conteúdo, que significa algo que se encontra no espaço e no tempo, e que, por conseguinte, contém uma existência e corresponde à sensação”. (KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2008, p.66-74; p. 586). No entanto, para Adorno a seguinte afirmativa de Durkheim é também verdadeira: “Para poder dispor espacialmente as coisas, é preciso poder situá-las diferentemente: colocar umas à direita, outras à esquerda, estas em cima, aquelas embaixo, ao norte ou ao sul, a leste ou a oeste, etc., do mesmo modo que, para dispor temporalmente os estados da consciência, cumpre poder localizá-los em datas determinadas. Vale dizer que o espaço não poderia ser ele próprio se, assim como o tempo, não fosse dividido e diferenciado. Mas essas divisões, que lhe são essenciais, de onde provêm? Para o espaço mesmo, não há direita nem esquerda, nem alto nem baixo, nem norte nem sul. Todas essas distinções provêm, evidentemente, de terem sido atribuídos valores afetivos diferentes às regiões. E, como todos os homens de uma mesma civilização representam-se o espaço da mesma maneira, é preciso, evidentemente, que esses valores afetivos e as distinções que deles dependem lhes sejam igualmente comuns; o que implica quase necessariamente que tais valores e distinções são de origem social” (DURKHEIM, E. *op. cit.*, p. 10) Assim, Adorno mostra à sua classe de alunos que “se vocês aceitam que espaço e tempo não podem ser imagináveis vazios e sem serem divididos, (...) sem algo espacial dentro do espaço e algo temporal que ocorra no tempo, então a tese de Durkheim, segundo a qual espaço e tempo estão derivados de determinados dados sociais, localizados no espaço e no tempo, perde algo de sua absurdidade” (ADORNO, Theodor. *Filosofia y sociología*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2015, p.183-186).

ocidental e europeia<sup>128</sup>, narrado na alegoria platônica, mas uma afinidade eletiva em

---

<sup>128</sup>Em análise sobre o romance tradicional, Bakhtin caracteriza o herói, pertencente a essa estrutura, como ponto imóvel e imutável em torno do qual se efetua toda a dinâmica da narrativa. A constância e a imobilidade interna do herói seriam as premissas do movimento romanesco. A análise do teórico russo a partir dos enredos romanescos típicos mostra que estes pressupõem um herói preestabelecido, imutável, pressupõem a *unidade estática* do herói. É o desenrolar do destino e da vida do herói preestabelecido que confere conteúdo ao enredo. O próprio caráter do homem, suas modificações e sua evolução não se transformam em enredo. No entanto, "ao lado desse tipo predominante e muito difundido, há outro tipo de romance, muito mais raro, que apresenta a imagem do homem em devir. A imagem do herói já não é uma *unidade estática*, mas, pelo contrário, uma *unidade dinâmica*. Nesta fórmula de romance, o herói e seu caráter se tornam uma *grandeza variável*. As mudanças por que passa o herói adquirem importância para o enredo romanesco que será, por conseguinte, repensado e reestruturado. O tempo se introduz no interior do homem, impregna-lhe toda a imagem, modificando a importância substancial de seu destino e de sua vida. Pode-se chamar este tipo de romance, numa acepção muito ampla, de *romance de formação* do homem". (BAKHTIN, M. *A estética da criação verbal*. *Op. cit.*, p. 219). No romance de formação, a evolução do homem torna-se indissolúvel da evolução histórica: "A formação do homem efetua-se no *tempo histórico* real, necessário, com seu futuro, com seu caráter profundamente cronotópico. Nos quatro tipos anteriormente mencionados, a formação do homem se operava contra o pano de fundo imóvel de um mundo já concluído e, no essencial, totalmente estável. Mesmo quando ocorriam mudanças, estas eram secundárias e não atingiam os fundamentos do mundo. (...) A evolução do homem era por assim dizer assunto pessoal seu, e os frutos dessa evolução pertenciam à sua biografia privada; no mundo, nada mudava. A própria noção de um mundo servindo de experiência, de escola era muito produtiva no romance de educação: imprimia certa aparência ao mundo e apresentava sua outra face ao homem — a face que, justamente, era desconhecida antes desse romance; isso levava a repensar os elementos do enredo romanesco e abria ao romance novos pontos de vista, realistas e produtivos sobre o mundo." (Idem, *ibid.*, p. 221) Nos romances de formação, portanto, o percurso do herói não é um assunto particular: "O homem se forma *ao mesmo tempo* que o mundo, reflete em si mesmo a formação histórica do mundo. O homem já não se situa no interior de uma época, mas na fronteira de duas épocas, no ponto de passagem de uma época para outra. Essa passagem efetua-se nele e através dele. Ele é obrigado a tornar-se um novo tipo de homem, ainda inédito. É precisamente a formação do novo homem que está em questão. A força organizadora do futuro desempenha portanto um importante papel, na mesma medida em que o futuro não é relativo à biografia privada, mas concernente ao futuro histórico. São justamente os *fundamentos* da vida que estão mudando e compete ao homem mudar junto com eles" (Idem, *ibid.*, p. 221-222). Essa relação entre mundo externo e interno, entre sujeito e objeto, como determinante do aprendizado aparece definida no romance de formação típico, *Os Anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe: "Instruir-me a mim mesmo, tal como sou, tem sido obscuramente meu desejo e minha intenção, desde a infância. Ainda conservo essa disposição, com a diferença de que agora vislumbro com mais clareza os meios que me permitirão realizá-la. Tenho visto mais mundo que tu crês, e dele me tenho servido melhor que tu imaginas". (GOETHE, J. "Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister". in: *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1957, p.289) A relação com o mundo é fundamental para que o herói instrua a si mesmo: "Todo o ser do Universo estende-se diante de nós como uma grande pedra diante do arquiteto, que só merece esse nome quando, dessa fortuita massa natural, compõe com máxima economia, adequação e solidez a imagem primitivamente concebida por seu espírito. Tudo o que está fora de nós não é senão um elemento, e poderia até mesmo dizer, também o que está em nós; mas no fundo de nós mesmos reside essa força criadora que nos permite criar o que deve ser e que não nos deixa descansar nem repousar até que tenhamos representado, de uma forma ou de outra, o que está fora ou dentro de nós". (Idem, *ibid.*, p.404). A crise subjetiva a respeito do seu destino, impulsiona Meister a buscar seu próprio aprendizado, mas sua formação só se realiza na medida em que o mundo histórico também concretiza sua (trans)formação social( no romance de Goethe é possível compreender o processo de declínio do mundo medieval europeu e de ascensão do Estado e da sociedade civil burguesa). Veremos o quanto essa relação entre universo interno e externo – modificada no processo histórico do Brasil - pode nos ajudar a compreender a formação trágica e negativa dos heróis da dramaturgia brasileira, evidenciada se comparada aos percursos dos protagonistas do romance europeu, analisados por Bakhtin, que representam o modelo de formação que baseou também muitos personagens da dramaturgia europeia. Apenas à título de exemplo dessa diferença, em *Grande Sertão: Veredas*, romance de formação brasileiro, a mudança constante do herói e do mundo é tratada como destruição e não como formação: "Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. (...) A pois: um dia, num curtume, a faquinha



negativo, às avessas.

Já mencionamos que o drama burguês europeu foi definido por Szondi como uma plataforma de veiculação da ideologia burguesa ascendente. Se tomarmos, como Marx, tal estrutura social como o grau mais complexo de uma evolução histórica ocidental, é possível, por meio da análise do drama burguês, compreender o processo de formação descrito no diálogo de Platão e, sob tal hipótese, o percurso inverso também seria possível: “A sociedade burguesa é a organização histórica mais desenvolvida, mais diferenciada da produção. As categorias que exprimem suas relações, a compreensão de sua própria articulação, permitem penetrar na articulação e nas relações de produção de todas as formas de sociedades desaparecidas, sobre cujas ruínas e elementos se acha edificada, e cujos vestígios, não ultrapassados ainda, leva de arrastão”. Para Marx, “a anatomia do homem é a chave da anatomia do macaco. O que nas espécies animais inferiores indica uma forma superior não pode, ao contrário, ser compreendido senão quando se conhece a forma superior. A economia burguesa fornece a chave da economia da antigüidade”. Porém, tal processo de revelação se dá, para Marx, não conforme “o método dos economistas que fazem desaparecer todas as diferenças históricas e vêem a forma burguesa em todas as formas de sociedade”<sup>129</sup>.

É importante observar que o fato de Marx empregar uma metáfora biológica, em referência à evolução das espécies, do macaco ao homem, não significa que analisasse o processo histórico em uma perspectiva evolucionista linear, ou mesmo em uma perspectiva teleológica da história. A história para Marx não persegue uma meta estabelecida previamente por alguém ou por algo. A existência da forma burguesa de sociedade não estava pré-estabelecida já no início da História Antiga, mas é sim um produto do devir histórico. Mas, como produto desse percurso histórico, a sociedade burguesa carregaria em si as marcas deste processo.

Os economistas liberais clássicos são criticados, no trecho citado acima, por acharem que as características próprias da sociedade burguesa, e do capitalismo, já estavam presentes nas formas mais primitivas de vida social. Dessa forma, concebiam de maneira totalmente a-histórica o capitalismo, o que constitui um procedimento ideológico

---

minha que eu tinha caiu dentro dum tanque, só caldo de casca de curtir, barbatimão, angico, lá sei. – “Amanhã eu tiro...” – falei, comigo. Porque era de noite, luz nenhuma eu não disputava. Ah, então, saiba: no outro dia, cedo, a faca, o ferro dela, estava sido roído, quase por metade, por aquela agüinha escura, toda quieta. Deixei, para mais ver. Estala, espoleta! Sabe o que foi? Pois, nessa mesma da tarde, aí: da faquinha só se achava o cabo...” ( ROSA, J.G. “Grande sertão: veredas”, *op. cit.*, p.39)

<sup>129</sup>MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2003, p.120

de eternização das relações capitalistas de produção e de naturalização do mercado. Mas, por outro lado, também fica evidente nas palavras de Marx que, mesmo sem adotar uma posição evolucionista positivista, é possível ver a história como um processo de desenvolvimento.

Por meio de tal desenvolvimento, de que emergiria o capitalismo europeu, é possível compreender também a formação do drama burguês, não isenta de contradições, é verdade, mas relacionada (como a anatomia do macaco e do homem) ao processo pedagógico alegorizado na *República*<sup>130</sup>. O Iluminismo europeu, de que o drama burguês extrai seu substrato ideológico, baseado na convicção de que o ser humano pode ser transformado e formado, “esclarecido” pedagogicamente, encontra importante afinidade eletiva com o percurso de fuga das sombras descrito por Platão. Retomando as próprias palavras de Marx: a condição histórica de existência do capital “compreende uma história universal”. De tal história, que relaciona o drama burguês com a Antiguidade Clássica grega, o Brasil participa periférica, mas essencialmente.

O drama *Mãe* nos desvela que a organização social do trabalho (escravo e livre) e das unidades de produção (os latifúndios) brasileiras são parte constitutiva da essência do capitalismo, sem pressupor, portanto, nenhuma relação de exterioridade entre colônia e

---

<sup>130</sup> A célebre questão marxista acerca da longevidade de seu efeito artístico da épica grega, que transpõe seu berço histórico, revela mais sobre esse processo de desenvolvimento artístico e histórico: “a dificuldade não está em compreender que a arte e o epos gregos estão ligados a certas formas do desenvolvimento social. A dificuldade é que ainda nos proporcionam prazer artístico e, em certo sentido, valem como norma e modelo inalcançável”. Marx parte, portanto, do vínculo necessário da arte com a particularidade da condição histórica em que emerge, e define que seu efeito duradouro não só é apenas compatível com a sua particularidade histórica, como, em verdade, reside nela. A resposta que Marx oferece à sua própria questão, em referência às epopeias homéricas, mostra o sentido a mimese artística tem para sua concepção de processo histórico: “Um homem não pode voltar a ser criança sem tornar-se infantil. Mas não o deleita a ingenuidade da criança, e não tem ele próprio novamente que aspirar a reproduzir a sua verdade em nível superior? Não revive cada época, na natureza infantil, o seu próprio caráter em sua verdade natural? Por que a infância histórica da humanidade, ali onde se revela de modo mais belo, não deveria exercer um eterno encanto como um estágio que não volta jamais? O encanto de sua arte [da arte grega], para nós, não está em contradição com o estágio social não desenvolvido em que cresceu. Ao contrário, é seu resultado e está indissolavelmente ligado ao fato de que as condições sociais imaturas sob as quais nasceu, e somente das quais poderia nascer, não podem retornar jamais”. (MARX, K.; ENGELS, F. *Cultura, arte e literatura – textos escolhidos*. Organização e Tradução José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. São Paulo: Expressão Popular, 2010, p. 63-68). Marx vê nos gregos antigos a infância histórica da humanidade, quer dizer, a infância da humanidade como gênero. Considera que reviver esse estágio infantil do desenvolvimento humano significa reviver o seu próprio caráter natural. Para Marx, não é possível que a ingenuidade e espontaneidade desse período voltem a presidir a vida num estágio maduro da história humana, mas esta humanidade madura pode aspirar a reviver sua infância como gênero e compreendê-la a partir de um desenvolvimento superior, assim como o adulto revive sua própria infância quando diante da criança e aspira compreendê-la a partir de capacidades maduras. A apreciação da arte grega é, para Marx, reviver a infância humana. A relação entre infância e maturidade alegoriza, no entanto, o desenvolvimento histórico e a possibilidade de identificar em etapas posteriores da história relações com suas origens mais remotas.

metrópole; e sem pressupor, em consequência, as relações estabelecidas entre elas como um resultado da combinação de formações socio-econômicas diversas, pré-capitalistas umas, capitalistas outras. A sociedade colonial brasileira pode produzir dramas burgueses porque não aparece como o ressurgimento de formas antigas de organização socio-econômica ou como sobrevivência do mundo medieval. Pelo contrário, é momento do processo que inaugurou o modo de ser moderno das sociedades ocidentais.

Essa perspectiva permite enfatizar sua especificidade e sua diferença, por meio da análise da estrutura do drama produzido no Brasil. Essa situação histórica só poderá ser conhecida concretamente quando se coloca a moderna produção baseada no trabalho escravo no interior da formação do sistema capitalista; com isso, não se propõe ligações orgânicas ou funcionais entre as “partes” e o “todo” (como a importância do tráfico negreiro na dinamização das atividades comerciais ou a ligação dos produtos tropicais com as exigências de matérias-primas da manufatura ou da indústria), mas se procura expor o processo de produção do capital em espaço mundial, vale dizer, de um modo específico de dominação social que só funciona de maneira universal. A comparação entre a forma dramática europeia, seus pressupostos e características, e sua realização no Brasil é um procedimento que pode revelar com concretude tal processo.

É importante assinalarmos que, durante o amadurecimento do drama burguês, o conceito de *Bildung*, inicialmente fundamental às obras dramáticas de Lessing e de Lenz e depois base para a formação do europeu médio ilustrado, pregava uma renovação da cultura grega clássica, recuperando de seu modelo a ideia de uma educação como construção da individualidade, buscando reconduzir a fragmentação do sujeito e da sociedade modernas a uma idealizada unidade originária. Caracterizando de maneira crítica esse período, Nietzsche o define como marcada pela emergência do ser *humano teórico*, cujo modelo seria o de Sócrates: “essa profunda *representação ilusória*, que veio ao mundo pela primeira vez na pessoa de Sócrates, aquela crença inquebrantável de que, seguindo o fio da causalidade, o pensar alcança os abismos mais fundos do ser, e que o pensar está em condições não só de conhecer, senão inclusive de *corrigir o ser*”<sup>131</sup>

Há dois traços importantes na descrição da emergência do ser humano teórico Iluminista que podemos relacionar diretamente à sua expressão formal pelo drama burguês: a crença inquebrantável no fio da causalidade e a pretensão de se “corrigir o ser” e a sociedade. Tais características, essenciais ao conceito de *Bildung* teriam sua origem na

---

<sup>131</sup>NIETZSCHE, Friedrich. “O nascimento da tragédia”. In: *Obras completas, vol. 1*. Madrid: Tecnos, 2011, p. 396

antiguidade clássica e marcariam o drama burguês com relação à sua forma, a unidade de ação, conectando a narrativa e os eventos de forma a revelar suas causalidades; e, com relação ao seu conteúdo, o ideal de que a civilização burguesa emergente poderia corrigir o dilacerado panorama histórico medieval: “Sócrates é o modelo do otimismo teórico, que,(...) outorga ao saber e ao conhecimento a força de uma medicina universal e detecta no erro o mal em si. Penetrar nesses princípios racionais das coisas(...) Sócrates o estimou por cima de todas as demais capacidades<sup>132</sup>”.

Assim, seguindo a trilha aberta por Nietzsche, podemos dizer que, à maneira do ser humano teórico socrático, o ideal da *Bildung dramática* crê em uma correção do mundo por meio do saber do Esclarecimento, construindo personagens que têm suas vidas guiadas pelo conhecimento, situando o indivíduo burguês em um *círculo estreitíssimo e unitário de tarefas solúveis*, dentro do qual, cada protagonista, com serenidade, diz à vida: “Te quero, és digna de ser conhecida”<sup>133</sup>. Assim, a busca pelo conhecimento e pela leitura arejada do mundo, a reflexão e as decisões livres e autônomas caracterizam o personagem portador dos ideais burgueses nessa espécie de drama.

Esse processo de uma história universal do capitalismo, e de constituição de afinidades eletivas, pode ser melhor iluminado se dividirmos os enredos da alegoria da caverna e da peça de Alencar em quatro etapas. A história da caverna encontra-se no Livro VII, 514<sup>a</sup> – 517 b. Estruturamos o texto em quatro seções – isto é, toda a história em *quatro estágios*: 1. estágio 514 a -515 c: a situação do homem na caverna subterrânea; 2. estágio 515 c- e: a libertação do homem dentro da caverna; 3. estágio 515 e- 516 c: a libertação, propriamente dita, do homem para a luz; 4. estágio 516 c – 517 b: a revisão e a descida de volta tentada para a presença na caverna.

Também é possível dividir o texto dramaturgico de José de Alencar em quatro seções, cada uma delas de acordo com o enredo da peça e com sua afinidade eletiva platônica.

A ação de *A mãe* é altamente simples, seguindo as unidades de tempo, espaço e ação, marcas do modelo de origem. 1. Primeiro estágio: a situação do homem na caverna subterrânea: Jorge é um estudante de Medicina, que mora em um segundo andar com uma escrava apenas — a quem trata carinhosamente e de quem recebe provas de um afeto inequívoco. No primeiro andar, moram Gomes, empregado público, e sua filha Elisa. A intimidade da casa trouxe a intimidade dos dois vizinhos, Jorge e Elisa, cujas almas, ao

---

<sup>132</sup>Idem, p. 397

<sup>133</sup>Idem, p. 408

começar o drama, ligam-se já por um fenômeno de simpatia. 2. Segundo estágio: a libertação do homem dentro da caverna: Um dia, a doce paz, que fazia a ventura daquelas quatro existências, foi, nas palavras de Machado de Assis, em sua crítica à peça, “toldada por um corvo negro, por um Peixoto, usurário, que vem ameaçar a probidade de Gomes, com a maquinação de um trama diabólico e muito comum, infelizmente, na humanidade”. Ameaçado em sua honra, Gomes prepara um suicídio que não realiza; entretanto, envergonhado por pedir dinheiro, porque com dinheiro removia a tempestade iminente, deixa à sua filha o importante papel de salvá-lo e salvar-se. 3. Terceiro estágio: a libertação, propriamente dita, do homem para a luz: Elisa, confiando no afeto que a une a Jorge, vai expor-lhe a situação; este compreende a dificuldade e, enquanto espera a quantia necessária do Dr. Lima, um caráter nobre da peça, trata de vender, e ao mesmo Peixoto, a mobília de sua casa. Joana, a escrava, compreende a situação, e, vendo que o usurário não dava a quantia precisa pela mobília de Jorge, propõe-se a uma hipoteca; Jorge repele ao princípio o desejo de sua escrava, mas a operação tem lugar, mudando unicamente a forma de hipoteca para a de venda, venda nulificada desde que o dinheiro emprestado voltasse a Peixoto. Volta a manhã serena depois de tempestade: a honra e a vida de Gomes estão salvas. Joana, podendo escapar um minuto a seu senhor temporário, vem na manhã seguinte visitar Jorge. Entretanto, o Dr. Lima, tendo tirado as suas malas da alfândega, traz o dinheiro a Jorge. Tudo vai, por conseguinte, voltar ao seu estado normal. Mas Peixoto, não encontrando Joana em casa, vem procurá-la à casa de Jorge, exigindo a escrava que havia comprado na véspera. O Dr. Lima não acreditou que se tratasse de Joana, mas Peixoto, forçado a declarar o nome, pronuncia-o. O Dr. Lima ouve o nome e, impactado, dirige-se para a direita por onde acaba de entrar Jorge, revelando: “Desgraçado, vendeste tua mãe!” 4. Quarto estágio: revisão e a descida de volta à caverna: Ao conhecer sua mãe, Jorge não a repudia; aceita-a em face da sociedade, “com esse orgulho sublime que só a natureza estabelece e que faz do sangue um título”. Mas Joana, que forcejava sempre por deixar corrido o véu do nascimento de Jorge, na hora que este o sabe, aparece envenenada.

Ao sobrepor os quatro estágios de formação e esclarecimento presentes no diálogo de Platão ao processo de formação do herói de *A mãe*, de imediato é possível perceber a afinidade eletiva enviesada que relaciona os dois processos. Se na alegoria da caverna há formação pedagógica rumo à luz, ao sol do sumo Bem, em Alencar estamos diante de um processo de compra e venda de uma mulher, que fornece aprendizado ao herói dramático por meio de um desenlace trágico. Seguiremos, a partir de agora e em linhas gerais, a

leitura que Heidegger promove da alegoria platônica na sua preleção “Da essência da verdade”(primeira parte: “Verdade e liberdade. Uma interpretação da alegoria da caverna na Politeia de Platão”<sup>134</sup>). Deixaremos que o confronto entre a leitura de Heidegger e a peça de Alencar promova a historicização e a crítica, ambas necessárias, do “jargão de autenticidade”<sup>135</sup> empregado pelo filósofo alemão. Mais do que o teor abstrato de tal jargão, pretendemos iluminar, no interior da caverna, a trajetória truncada do protagonista de *Mãe* que, à maneira dos insetos em volta da luz, parece alegorizar o processo mais amplo de formação do capitalismo brasileiro durante o século XIX.

### O primeiro estágio

A primeira parte da alegoria de Platão descreve a situação dos homens na caverna subterrânea, com uma saída para cima, em direção à luz do dia, que, porém, não chega ao interior. Na caverna, há homens presos pelas coxas e pelo pescoço; têm a visão diretamente dirigida à parede em frente da caverna. Atrás deles arde um fogo que lança raios de luz. No meio, encontra-se uma passarela em que, por trás de um muro baixo, carregam-se objetos de um lado para o outro, utensílios e aparelhos; uns carregadores falam, outros se calam. Supondo-se que a caverna tivesse um eco, os prisioneiros atribuiriam o som das palavras aos homens que viam na parede. A descrição desse primeiro estágio termina com Sócrates dizendo expressamente: os prisioneiros não considerariam a *verdade*, senão a sombra das coisas.

Suponhamos uns homens numa habitação subterrânea em forma de caverna, com uma entrada aberta para a luz, que se estende a todo o comprimento dessa gruta. Estão lá dentro desde a infância, algemados de pernas e pescoços, de tal maneira que só lhes é dado permanecer no mesmo lugar e olhar em frente; são incapazes de voltar a cabeça, por causa dos grilhões; serve-lhes de iluminação um fogo que se queima ao longe, numa eminência, por detrás deles; entre a fogueira e os prisioneiros há um caminho ascendente, ao longo do qual se construiu um pequeno muro(...).

<sup>134</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ser e verdade*. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 137-155

<sup>135</sup> Adorno caracteriza o “jargão de autenticidade” empregado por Heidegger como uma realidade lingüística que alcança autonomia em relação ao pensamento reflexivo. As palavras do jargão soam como algo sagrado e convocam, para além de seu conteúdo conceitual, a um exercício de solenidade que oculta o vazio semântico em torno do qual se desenvolve sua função ideológica. No mesmo movimento expressivo que o consolida, o jargão se faz passar como reação contra o pensamento coisificado, mas o faz de uma maneira que já está, em si mesma, prematuramente sujeita aos mesmos efeitos da coisificação: “A autoridade do absoluto é derrubada por uma autoridade absolutizada. O fascismo não foi meramente a conjuração que também foi, senão que surgiu dentro de uma poderosa tendência de evolução social. A linguagem lhe dá asilo; nele a crescente catástrofe se expressa como se fora a salvação”. (ADORNO, Theodor. *Dialéctica negativa/La jerga de la autenticidad. Obra completa*, 6. Madrid: Akal, 2005, p.396)

- Estou a ver — disse ele.
- Visiona também ao longo deste muro, homens que transportam toda a espécie de objetos, que o ultrapassam: estatuetas de homens e de animais, de pedra e de madeira, de toda a espécie de labor; como é natural, dos que os transportam, uns falam, outros seguem calados.
- Estranho quadro e estranhos prisioneiros são esses de que tu falas — observou ele.
- Semelhantes a nós —continuei—. Em primeiro lugar, pensas que, nestas condições, eles tenham visto, de si mesmo e dos outros, algo mais que as sombras projetadas pelo fogo na parede oposta da caverna?
- Como não —respondeu ele —, se são forçados a manter a cabeça imóvel toda a vida?
- E os objetos transportados? Não se passa o mesmo com eles?
- Sem dúvida.
- Então, se eles fossem capazes de conversar uns com os outros, não te parece que eles julgariam estar a nomear objetos reais, quando designavam o que viam?
- É forçoso.
- E se a prisão tivesse também um eco na parede do fundo? Quando algum dos transeuntes falasse, não te parece que eles não julgariam outra coisa, senão que era a voz da sombra que passava?
- Por Zeus, que sim!
- De qualquer modo — afirmei — pessoas nessas condições não pensavam que a realidade fosse senão a sombra dos objetos<sup>136</sup>.

Esses homens não tinham nenhuma experiência de si mesmos nem dos outros. Eles vêem, no máximo, suas próprias sombras, sem reconhecê-las como tais; eles se encontram totalmente entregues ao que lhes é dado: “Não têm nenhum relacionamento consigo mesmos. Estão inteiramente ausentes, são todos olhos e todo ouvidos apenas para as sombras que lhes vem ao encontro”<sup>137</sup>. Glauco, personagem do diálogo platônico, chama essa situação estranha de “sem lugar”, uma condição que não tem lugar algum, para o qual não se dispõe de lugar algum no âmbito do que é conhecido:

- GOMES - Já estás cosendo, minha filha?
- ELISA - Acordei tão cedo... Não tinha que fazer.
- GOMES - Por que me ocultas o teu generoso sacrifício? Cuidas que não adivinhei?
- ELISA - O que, meu pai?... Que fiz eu?...
- GOMES - São as tuas costuras que têm suprido esta semana as nossas despesas. Conheceste que eu não tinha dinheiro para os gastos da casa e não me pediste... trabalhaste!
- ELISA - Não era a minha obrigação, meu pai?
- GOMES - Oh! E preciso que isto tenha um termo!
- ELISA - Também hoje é 3 do mês... Vm. receberá o seu ordenado.

<sup>136</sup> PLATÃO. *A República*. Lisboa: Calouste Gulbekian, 2004, p.316

<sup>137</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ser e verdade*. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 143

GOMES - Meu ordenado?... Já o recebi.

ELISA - Ah! Precisou dele para pagar a casa?

GOMES - Depois que morreu tua mãe, Elisa, tenho sofrido muito. Além dessa perda irreparável, as despesas da moléstia me atrasaram de modo, que não sei quando poderei pagar as dívidas que pesam sobre mim<sup>138</sup>.

Esta situação representa o cotidiano da sociedade ateniense testemunhada por Platão, não é uma falta ou exceção, mas é a alegoria do cotidiano acorrentado, do “ser humano esquecido de si mesmo”<sup>139</sup>, perdido no atropelo fantasma das coisas. A primeira cena da peça de Alencar acrescenta outra concretude, esta brasileira, ao aprisionamento da caverna: os acorrentados estão presos na casa da família, ao cotidiano, sim, mas a um cotidiano marcado pelas dívidas. Gomes, um homem livre da sociedade colonial, gasta todo o seu ordenado sem conseguir pagar as contas. Também aprisionada ao trabalho, Elisa não consegue ajudar no pagamento dos débitos, mesmo costurando intensamente. Temos, já na cena inicial da peça, uma alegoria do trabalhador livre na sociedade escravocrata brasileira do início do século XIX (Alencar situa a peça no Rio de Janeiro de 1855).

Nessa primeira etapa de formação surge a situação de sombras; de homens presos em amarras, de fogo e de luz, e de uma luz que brilha às costas, de homens que só tem relação com as sombras e que não dispõem de nenhuma relação com a verdade.

### **O segundo estágio**

Soterrados na caverna, o que consideram verdadeiro é, para os prisioneiros, a aparência das sombras. Todavia, não fazem a experiência das sombras *como sombras*: “Pressuposição disso seria a distinção entre claro e escuro, o que lhes é impossível. A luz e suas fontes estão às suas costas e todos estão impossibilitados de virar-se”<sup>140</sup>. Assim, este estado peculiar de *iluminação* geral da caverna é essencial para a condição dos agrilhoados e também para a sua prisão. No primeiro estágio, tratou-se da exposição de um estado. O segundo estágio inicia o “drama” e, para tal, deve começar com uma história - já que se trata de uma narrativa-, com uma ação:

—Considera, pois —continuei —o que aconteceria se eles fossem soltos das cadeias e curados da sua ignorância, a ver se, regressados

<sup>138</sup> ALENCAR, José. “Mãe”. In: *Obra completa, vol. 4*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. 295

<sup>139</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ser e verdade*. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 143

<sup>140</sup> Idem, p.145



à sua natureza, as coisas se passavam deste modo. Logo que alguém soltasse um deles, e o forçasse a endireitar-se de repente, a voltar o pescoço, a andar e a olhar para a luz, ao fazer tudo isso, sentiria dor, e o deslumbramento impedi-lo-ia de fixar os objetos cujas sombras via outrora. Que julgas tu que ele diria, se alguém lhe afirmasse que até então ele só vira coisas vãs, ao passo que agora estava mais perto da realidade e via de verdade, voltado para objetos mais reais? E se ainda mostrando-lhe cada um desses objetos que passavam, o forçassem com perguntas a dizer o que era? Não te parece que ele se veria em dificuldades e suporia que os objetos vistos outrora eram mais reais do que os que agora lhe mostravam?

—Muito mais — afirmou.

—Portanto, se alguém o forçasse a olhar para a própria e luz, doer-lhe-iam os olhos e voltar-se-ia, para buscar refúgio junto dos objetos para os quais podia olhar, e julgaria ainda que estes eram na verdade mais nítidos do que os que lhe mostravam?

—Seria assim — disse ele<sup>141</sup>.

Podemos agora perguntar: por qual critério o libertado das amarras avalia, ao retornar para a caverna, as sombras como algo mais verdadeiro? Será, então, porque sempre esteve virado para as sombras, adaptado tranquilamente ao lugar e nunca vira antes “o brilho ofuscante da verdade, capaz de causar dores nos olhos?”<sup>142</sup> Ele se move no âmbito do que é capaz, do que não causa esforço; move-se no espaço do que não exige força, do que é corriqueiro e comum. O critério de sua avaliação é a manutenção de um estado tranquilo, sem exposição a qualquer exigência ou necessidade.

ELISA - Nenhuma... E demais, é preciso que o senhor saiba... Meu pai não pode... pagar - lhe...

JORGE - A senhora me ofende, D. Elisa!... Exigi alguma coisa?

ELISA - Oh! não!... E é por isso que lho disse... Já lhe devemos seis meses.

JORGE - Não fale nisto! Nunca foi minha intenção receber paga de tão pequeno serviço. Ao contrário, tinha-me por feliz em poder prestá-lo.

ELISA - Mas eu é que não devo.

JORGE - Por que me recusaria isto? Assim, fique tranqüila. Continuaremos com as nossas lições.

ELISA - Como?... Não tenho piano.

JORGE - E este?

ELISA - Meu pai quer vendê-lo... Precisa...

JORGE - É só esse o motivo?... Eu lhe emprestarei o meu. Nunca toco.

ELISA - Ainda quando aceitasse, o que não devia, o seu delicado oferecimento, Sr. Jorge, era impossível continuar.

JORGE - Entendo D. Elisa. A senhora procura um pretexto para despedir-me; e eu estou torturando-a com a minha insistência.

<sup>141</sup> PLATÃO, *op. cit.*, p.317

<sup>142</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ser e verdade*. Petrópolis: Vozes, 2007, p.148

ELISA - Sr. Jorge!...

JORGE - Desculpe. Se tivesse percebido, há muito que me teria retirado.

ELISA - Meu Deus! Não me obrigue a confessar-lhe tudo!

JORGE - Adeus, minha senhora!

ELISA - Mas, Sr. Jorge...

JORGE - Tenho a consciência de que nunca lhe faltei ao respeito que devia...

ELISA - Pois bem... O senhor quer. Eu preciso trabalhar!... Preciso ganhar para viver!

JORGE - A senhora, D. Elisa?

ELISA - Bem vê que não tenho nem tempo, nem vontade para estudar!

JORGE - Perdoe-me! Estava tão longe de suspeitar!

ELISA - Ainda supõe que seja um pretexto?

JORGE - Esqueça o que lhe disse.

ELISA - Só me lembro do que lhe devemos. (*Pausa.*)

JORGE - Ouça-me, D. Elisa, e sirvam-me as suas lágrimas de testemunhas perante Deus. Há muito tempo que trabalho para conseguir um posição digna de lhe ser oferecida. Quer dar-me o direito de partilhar a sua sorte?... Responda-me! Eu lhe suplico!

ELISA - Não!... Não posso responder-lhe!... Nem aceitar.

JORGE - Porque é pobre?... Também eu o sou! Seremos dois a lutar.

ELISA - Meu pai... lhe dirá... Eu não!

JORGE - Era minha intenção falar-lhe; mas antes quero o seu consentimento. Recusa-me?

ELISA - Não sei!

JORGE - Elisa!...

ELISA - Fale!...

JORGE - Obrigado, minha mulher!...

ELISA - Não me chame assim!

JORGE - Esse título me impõe o dever de fazer a sua felicidade, e me dá o direito de velar sobre a sua existência<sup>143</sup>.

O pedido de casamento poderia surgir para Elisa como a possibilidade de libertação, tanto da pobreza quanto do trabalho. Mas vindo o pedido de Jorge, também ele um trabalhador, “partilhar a sorte” significa, para os braços livres, unir ambas as forças de trabalho, as “duas pobreza”, de que fala Jorge. Importante aqui é localizar e marcar a diferença em relação ao que surgiu em matéria alegórica no percurso de formação descrito por Platão: a tentativa inicial de libertação é frustrada pela condição dos “homens livres” que sujeitava essa classe social na sociedade escravista e colonial brasileira.

Enquanto no drama burguês europeu os personagens foram todos construídos sob o conceito de *pessoa*, compreendida juridicamente a partir da livre compra e venda da força de trabalho, no drama de Alencar essa liberdade de trabalho emerge como prisão, como falta de alternativa e de horizonte. No drama burguês, a pessoa é a detentora da propriedade de sua força de trabalho. Segundo Marx, “para que essa relação perdure, o

<sup>143</sup> ALENCAR, José, *op. cit.*, p. 300-301

proprietário da força de trabalho precisa vendê-la apenas por tempo determinado, pois se a vende em bloco e para sempre, o que faz é vender a si mesmo, converter-se de livre em escravo, de possuidor de mercado em mercadoria. Ele, como pessoa, precisa se comportar constantemente em relação à sua força de trabalho como sua propriedade”<sup>144</sup>.

Para Marx, surgem ligadas, na constituição do vendedor da força de trabalho, a condição de que seja livre e a sua presença no mercado como proprietário de si mesmo. A mediação entre a liberdade e a propriedade é a categoria de *pessoa*, diversa da coisa, da mercadoria, que é o escravo. Em Marx, e também em Hegel, a representação do homem livre está inextricavelmente ligada ao mercado, aos conceitos de propriedade, pessoa e contrato. É pela oposição ao trabalhador livre assim concebido – enquanto proprietário e vendedor de sua força de trabalho como mercadoria – que são caracterizados o servo e o escravo. Principalmente este último é posto como coisa, como instrumento vendido de uma vez por todas.

O mérito da obra de Alencar é apresentar essa oposição, entre homem livre e escravo, como contradição dialética, como pares autodeterminantes e constituintes essenciais da sociedade colonial brasileira. Na peça, as pessoas, Elisa e Jorge, são tão coisas quanto a escrava Joana, mãe de Jorge. Ao mesmo tempo que essa ausência de opção e de liberdade revela uma situação histórica específica, em que escravidão e trabalho assalariado confundem-se a ponto de uma escrava poder ser mãe de um trabalhador livre (situação impensável no drama europeu), a ótica periférica do dramaturgo brasileiro pode revelar também algo da realidade histórica europeia, escondida sob a ideologia burguesa propagada no drama: a *pessoa* livre, que dispõe livremente de sua força de trabalho no mercado, nunca existiu sob o capitalismo (esse é um dos grandes temas da crítica marxista) estando sempre submetida aos ditames do mercado e dos que detêm o controle dos meios de produção. Ao colocar homens livres e a escrava sob o mesmo teto e sob a mesma família, situando a narrativa no espaço do drama - a intimidade do lar, e não no espaço por excelência da mão-de-obra escrava, o latifúndio - , Alencar permite que identifiquemos essa relação entre trabalho livre e escravidão no âmago da formação da sociedade brasileira.

Assim, no segundo estágio de nossa alegoria, a retirada das algemas não é uma real libertação, é apenas uma libertação exterior. “Não atinge, nem chega ao homem, em seu próprio modo de ser. Não muda seu estado interior, seu querer, sua subjetividade. Seu

---

<sup>144</sup>MARX, Karl. *O capital*, vol. I. São Paulo: Boitempo: 2013, p. 271

querer é um não querer”<sup>145</sup>. O segundo estágio, que parece uma libertação, permanece um fracasso e uma negação. O preso não consegue “realizar a *diferença*, por não dispor de nenhuma percepção da verdade: sombras, coisas, luz, nada se distingue sob o olhar de quem sempre permanece acorrentado”<sup>146</sup>.

### **O terceiro estágio:**

Vimos no estágio anterior que seria de admitir e supor que o libertado se voltasse voluntariamente para o “ser mais verdadeiro” da filosofia platônica, tal como descrita por Heidegger. Ao contrário, observamos que o homem livre das algemas queria voltar para as sombras, por considerá-las mais verdadeiras, em desconcerto e perturbação provocados pela claridade e pelo brilho da luz. No terceiro estágio, não se retoma a tentativa de libertação no sentido apenas da simples retirada das amarras:

—E se o arrancassem dali à força e o fizessem subir o caminho rude e íngreme, e não o deixassem fugir antes de o arrastarem até à luz do Sol, não seria natural que ele se doesse e agastasse, por ser assim arrastado, e, depois de chegar à luz, com os olhos deslumbrados, nem sequer pudesse ver nada daquilo que agora dizemos serem os verdadeiros objetos?

—Não poderia, de fato, pelo menos de repente.

— Precisava de se habituar, julgo eu, se quisesse ver o imundo superior. Em primeiro lugar, olharia mais facilmente para as sombras, depois disso, para as imagens dos homens e dos outros objetos, refletidas na água, e, por último, para os próprios objetos. A partir de então, seria capaz de contemplar o que há no céu, e o próprio céu, durante a noite, olhando para a luz das estrelas e da Lua, mais facilmente do que se fosse o Sol e o seu brilho de dia,

—Pois não!

—Finalmente, julgo eu, seria capaz de olhar para o Sol e de o contemplar, não já a sua imagem na água ou em qualquer sítio, mas a ele mesmo, no seu lugar.

—Necessariamente.

—Depois já compreenderia, acerca do Sol, que é ele que causa as estações e os anos e que tudo dirige no mundo visível, e que é o responsável por tudo aquilo de que eles viam um arremedo.

—É evidente que depois chegaria a essas conclusões.

—E então? Quando ele se lembrasse da sua primitiva habitação, e do saber que lá possuía, dos seus companheiros de prisão desse tempo, não crês que ele se regozijaria com a mudança e deploraria os outros?

—Com certeza.

—E as honras e elogios, se alguns tinham então entre si, ou prêmios para o que distinguisse com mais agudeza os objetos que passavam,

<sup>145</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ser e verdade*. Petrópolis: Vozes, 2007, p.149

<sup>146</sup> *Idem*, p.150

e se lembrasse melhor quais os que costumavam passar em primeiro lugar e quais em último, ou os que seguiam juntos, e àquele que dentre eles fosse mais hábil em predizer o que ia acontecer — parece-te que ele teria saudades ou inveja das honrarias e poder que havia entre eles, ou que experimentaria os mesmos sentimentos que em Homero, e seria seu intenso desejo servir junto de um homem pobre, como servo da gleba e antes sofrer tudo do que regressar àquelas ilusões e viver daquele modo?

—Suponho que seria assim —respondeu —que ele sofreria tudo, de preferência a viver daquela maneira<sup>147</sup>.

No terceiro estágio, ocorre uma segunda tentativa de libertação. O algemado livre das algemas é arrastado para cima e puxado para fora da caverna e levado para a luz do dia, onde se podem fazer determinadas experiências, vislumbrando sombras, imagens refletidas na água para, por fim, experimentar a luz do dia e do sol.

Temos aqui o cerne de toda narrativa, na medida em que compreendemos as conexões: “o nexos entre sombra e luz, entre encobrimento nas sombras e desencobrimento na luz”<sup>148</sup>; e tudo isso em conexão com a oposição entre prisão e liberdade. A libertação não consiste mais em pura *negatividade*, mas em uma subida até a luz do dia, portanto também em uma ultrapassagem para além da luz artificial, o fogo da caverna. Tal libertação é violenta: o morador da caverna tem de ser arrastado. Pertence-lhe o uso da força, e daí a resistência do homem; que não quer de forma alguma sair da antiga situação.

A subida é penosa, em caminho acidentado. “A liberdade requer esforço: vemos uma imagem da sociedade grega diferente do seu estereótipo, deitada de costas ao sol, não é uma felicidade e alegria dourada, mas uma *luta* monstruosa com os poderes mais estranhos e sinistros, tal como aparece também na tragédia de Ésquilo”<sup>149</sup>. Nem o soltar-se das algemas nem a simples saída da caverna são suficientes para levar a termo e ao sucesso a libertação. O seu acontecer propriamente dito só começa *fora* da caverna com a mudança de hábito do prisioneiro, uma vagarosa e contínua mudança de padrão, uma adaptação, numa douradura familiaridade com o que há e está lá fora; com a claridade externa, com a luz, com as diversas coisas verdadeiras.

De início, esta *re-educação* começa no sentido de dirigir a visão do antigo prisioneiro e seu comportamento para o que, fora da caverna, apresenta e possui certo parentesco com o que havia e estava dentro da caverna. É por isso que, inicialmente, não

<sup>147</sup> PLATÃO, *op. cit.*, p. 317-318

<sup>148</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ser e verdade*. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 152

<sup>149</sup> *Idem*, p.153

compreende a luz e o sol, mas seus olhos se mantêm ligados às sombras, às imagens refletidas. Por isso é que se veem melhor de noite as estrelas e a lua. Primeiro o libertado se adapta a uma luz amortecida. Somente após o olhar ter se transformado, é que os olhos se adaptam de dia ao que se oferece de dia, e, por fim, à fonte da luz, ao sol, que não é apenas luz, mas domina também o tempo como a origem do tempo. “Já então como hoje, ainda, mede-se o tempo pelo sol. O sol diz que horas são, ao sol está ligado o tempo. Tempo e tudo que se mostra depende do sol e de sua luz. O sol é o fundamento do ser e de tudo aquilo que, então, vem ao encontro do homem. Para a libertação própria, exige-se não somente a violência, mas também persistência”<sup>150</sup>, uma longa coragem que dê para atravessar os graus e percorrer os degraus da formação, suportando também retrocessos.

Somente um percurso assim, linear entre as *etapas necessariamente integradas*, pode proporcionar a transformação verdadeiramente pedagógica. Uma interpretação encontra-se na resposta do próprio Platão, ainda no texto da *República* (517bs): a caverna simboliza o homem vivendo na terra debaixo da abóboda celeste. O fogo da caverna é o sol. As sombras são as coisas cotidianas com as quais se lida. E o estágio fora da caverna simboliza a estada do homem no lugar que se acha acima da abóboda celeste; é o lugar da *Ideia*. O sol não é senão a ideia suprema; a ideia do Bem:

JORGE - Está acabado!... Morrerei também!

JOANA - Nhonhô! Não diga isso!... Há de ter esse dinheiro.

JORGE A última esperança foi-se!

JOANA - Ainda não, nhonhô! Não é de quinhentos mil-réis que precisa?

JORGE - Onde irei eu achá-los?

JOANA - Mas... sua mulata assim mesmo velha, ainda vale mais do que isso. (...)

JOANA - Mas vem cá, nhonhô... Vm. não disse esta manhã que há muito tempo me queria forrar?

JORGE - E disse a verdade.

JOANA - Quem duvida?... Mas não forrou porque tinha pedido um dinheiro emprestado com... Não sei como se chama.

JORGE - Com hipoteca?

JOANA - Isso mesmo!... Pois que custa nhonhô pedir outra vez esse dinheiro emprestado?

JORGE - Tu já não és minha escrava.

JOANA - O que sou eu então!... Nhonhô não me quer mais... Não presto para nada... Paciência!

JORGE - Estás forra.

JOANA - Mas eu rasguei o papel.

JORGE - É indiferente. Eu o escrevi.

---

<sup>150</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ser e verdade*. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 154

JOANA - Que tinha que fizesse isto? Amanhã, Sr. Dr. Lima trazia o dinheiro, e estava tudo direito.<sup>151</sup>

Aqui nosso percurso brasileiro, em negativo, surge claro ao sol. Na peça de Alencar, o homem livre, Jorge, cumpre sua etapa de saída da caverna. Aos poucos acostuma-se com a ideia que pode salvar a vida financeira de sua noiva: sugerida pela própria escrava, Jorge abre os olhos para a iluminação de hipotecar seu maior bem, a mucama Joana. Por meio da situação dramática e doméstica, a peça revela a relação estreita entre trabalho livre e trabalho escravo: mais do que isso, parece que o trabalho escravo existe para sustentar o trabalho livre. Inicialmente a violência da cena emerge da condição de morte em vida da escrava: quando Jorge afirma, “Tu já não és minha escrava, Joana responde; “O que eu sou então?”. A violência dá então lugar à esperteza dos negócios, e o mundo concreto platônico é substituído pela abstração do mercado financeiro, que parece emergir, como o Supremo Bem, acima da abóboda celeste, para conciliar o mundo das sombras e o mundo da luz.

Por meio da trama de Alencar, é possível compreender algo sobre a escravidão no Brasil. É decisivo que essa escravidão tenha sido implantada articuladamente aos processos de mudança do mundo europeu, que se orientava progressivamente para o trabalho livre, com a intensificação da divisão do trabalho social e com a generalização da forma mercantil dos produtos do trabalho. Segundo Maria Sylvia de Carvalho Franco, “o ressurgimento da escravidão, o desenvolvimento do trabalho livre, a formação da burguesia, a constituição do empreendedor colonial são categorias unitariamente determinadas: nos tempos modernos, uma não existe sem a outra”.<sup>152</sup> A mesma determinação essencial, a produção do capital, as atravessa: em cada uma delas é possível encontrar a unificação dos vários e contraditórios elementos do todo.

Essa gênese inseparável de trabalho livre e escravidão, além de se dar no plano do capitalismo global, relacionando a metrópole e sua periferia, também está presente no âmbito socio-econômico do Brasil do século XIX. A relação entre Jorge e sua mãe escrava alegoriza o processo de formação histórica em que, do ponto de vista da organização interna da colônia, a presença da escravidão impediu o surgimento de uma camada de homens livres e expropriados que poderiam ser colocados na produção mercantil. A situação de Jorge, impelido a hipotecar sua mãe e escrava, representa esses

---

<sup>151</sup> ALENCAR, José, *op. cit.*, p.325

<sup>152</sup> FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. “Organização social do trabalho no período colonial”. In: Trabalho escravo, economia e sociedade. São Paulo: Paz e Terra, 1975, p. 180

trabalhadores alijados da produção mercantil colonial que, nos fins do século XIX, abrangiam já três quartos da população do país. Parece paradoxal que esse volume de mão-de-obra tenha permanecido desutilizado.

Entretanto, entende-se a constituição dessa classe social que não deteve a propriedade dos meios de produção e não foi integrada ao setor mercantil quando se atenta para o modo como se deu a ocupação do solo, concedido em grandes extensões, os latifúndios, e visando culturas onerosas (principalmente o açúcar e, depois, o café). Dada a amplitude das áreas apropriadas e os limites impostos à sua exploração pelo próprio custo das plantações, decorreu uma grande ociosidade das áreas incorporadas a patrimônios privados, podendo, sem prejuízo, serem cedidas para uso de outros. Essa situação, isto é, a propriedade de grandes extensões ocupadas parcialmente por uma agricultura trabalhada por escravos, possibilitou e consolidou a existência desses homens destituídos dos meios de produção, mas não de sua utilização. Tais homens livres também não foram plenamente submetidos às pressões econômicas decorrentes dessa condição, visto que a produção que importava para o sistema como um todo não recaía sobre os seus ombros, mas sobre o do escravo.

Assim, numa sociedade onde se concentram os meios de produção, onde vagarosa, mas progressivamente se alargam os mercados, paralelamente se forma um conjunto de homens livres expropriados, que não se proletarizaram. Em resumo, o trabalho escravo, inscrito na modalidade particular de produção definida na Colônia, configura-se como contrapartida necessária do trabalho livre na Europa. O desenvolvimento de ambos e o crescimento dos mercados, na Europa e na Colônia, formaram uma rede unitária de determinações. Também entrelaçado nessa rede está o destino do homem livre e pobre no Brasil, com sua existência quase dispensável, mas que por longo tempo o colocou a salvo de transformar-se num assalariado. Assim, pois, o trabalho livre na Europa e na Colônia se nega e se determina por meio da mediação da escravidão.

Chama atenção que o drama burguês europeu, forma utilizada por Alencar para dar conta dessa temática brasileira, que une trabalho livre e trabalho escravo, seja caracterizado pelo espaço cênico doméstico. A narrativa de *Mãe* não se concentra, portanto, no latifúndio, unidade de produção do período, mas no espaço da casa, em que convivem homens livres, proprietários e escravos. Mas Alencar transporta para o espaço familiar todas as contradições presentes no latifúndio, revelando que a formação da família no Brasil urbano também refletiu as mesmas contradições da sociedade rural do período, base da produção colonial. A venda da escrava e mãe alegoriza que o significado



de toda essa organização social só se completa quando realçado o seu fundamento mercantil: “ é por esse caminho que pode se conceber o que foi o latifúndio: em seu âmbito se ordenaram as funções necessárias à produção de mercadorias numa ampla extensão de terras onde conviveram, numa estreita comunidade de destino, um grande número de pessoas <sup>153</sup>.

O drama de *Mãe*, fechado no espaço privado da escravidão e do trabalho livre, revela que não é sem consequência para as relações entre os seres humanos que sua existência transcorra confinada a um ambiente unitário, em convivência estreita: também não é sem consequência, para essas relações, que esse ambiente esteja todo orientado para uma atividade econômica sistemática e disciplinada, visando lucro. Assim, o latifúndio, que foi *ao mesmo tempo núcleo doméstico e empresa mercantil*, submeteu todos os que nele viveram ao duplo jugo de uma convivência inescapável e da dominação econômica. As relações estabelecidas dentro do latifúndio foram marcadas, a um só tempo, por esses componentes. Levando isto em conta, poder-se-á conceber essas relações como uma síntese de associações morais e de relações de interesse, elementos contraditórios, constituídos por um sistema que *unificou lar e negócio*. A cena de Alencar citada acima representa tal unificação.

Assim, enquanto núcleo doméstico, o latifúndio colocou o escravo em contato contínuo e estreito com os membros da camada dominante, tecendo os fios firmes da dependência pessoal: o tratamento condescendente dado à ama de leite, à mucama, às “Joanas” exprimem os aspectos paternalistas dessas relações. No extremo oposto, encontramos o homem “coisificado”, submetido à dura disciplina requerida pela produção mercantil. Essa diversidade de ajustamentos possíveis prende-se, sem dúvida, às situações particulares, onde se determinam os contatos entre senhor e escravo, isto é, a casa e o eito. Significa isso que estão implícitos e sintetizados no curso dessas relações tanto a compulsão e a violência como os seus contrários, a quebra do rigor e o favor.

A unificação desses elementos tão diversos pode bem ser captada quando lembramos as situações em que o escravo passa rapidamente de um extremo a outro dessa escala de ajustamentos possíveis: como a Joana, da peça, que vai de mucama à mãe do proprietário. Desse modo, a forma básica de convivência, que colocou o grupo dominado a um só tempo sob o poder do proprietário de empresa e do chefe de núcleo doméstico, abriu uma brecha para que junto à brutalidade específica do regime servil transparecesse

---

<sup>153</sup>Idem, p. 186.

o requisito necessário à dominação pessoal: as relações de favor e de cordialidade.

Essa mesma síntese de associações morais e de relações de interesse esteve presente nos contatos entre a camada dominante e seus dependentes livres, aparecendo como um dos obstáculos à constituição de uma camada de assalariados devidamente socializados para sua integração à ordem capitalista: é o que encontramos na busca por se desacorrentarem, empreendida por Jorge e Elisa, sem conseguirem nenhum resultado. De modo geral, em todo o Brasil, as facilidades de acesso à terra possibilitaram a incorporação do homem livre e pobre a pequenos grupos rurais dispersos e relativamente auto-suficientes, nos quais a economia, a cultura e a sociedade se organizaram de modo a oferecer recursos que constituíram um mínimo vital, mas que foram suficientes para a persistência equilibrada desses grupos.

Isso não significa que os agregados não tivessem ligação com o setor mercantil: mantinham, porém, contatos descontínuos e que não geravam nenhum vínculo necessário de trabalho, circunstancialmente executando tarefas para o proprietário em cujas terras se instalavam. A rigor, estavam desvinculados de tudo quanto, nas fazendas, transcorria nos estreitos quadros da vida econômica: seus proprietários exploravam o escravo e a eventual privação de outras fontes de mão-de-obra em nada afetava seus interesses centrais. Assim, as vidas desses homens não tinham muito valor para aqueles de quem dependiam, tudo lhes devendo e pouco podendo lhes oferecer.

### **O quarto estágio:**

—Imagina ainda o seguinte —prossigui eu—. Se um homem nessas condições descesse de novo para o seu antigo posto, não teria os olhos cheios de trevas, ao regressar subitamente da luz do Sol?

— E se lhe fosse necessário julgar daquelas sombras em competição com os que tinham estado sempre prisioneiros, no período em que ainda estava ofuscado, antes de adaptar a vista — e o tempo de se habituar não seria pouco — acaso não causaria o riso, e não diriam dele que, por ter subido ao mundo superior, estragara a vista, e que não valia a pena tentar a ascensão? E a quem tentasse soltá-los e conduzi-los até cima, se pudessem agarrá-lo e matá-lo, não o matariam?

—Matariam, sem dúvida — confirmou ele.(...)

—Temos então — continuei eu — de pensar o seguinte sobre esta matéria, se é verdade o que dissemos: a educação não é o que alguns apregoam que ela é. Dizem eles que introduzem a ciência numa alma em que ela não existe, como se introduzissem a vista em olhos cegos.

—Dizem, realmente.

- A presente discussão indica a existência dessa faculdade na alma e

de um órgão pelo qual aprende; como um olho que não fosse possível voltar das trevas para a luz, senão juntamente com todo o corpo, do mesmo modo esse órgão deve ser desviado, juntamente com a alma toda, das coisas que se alteram, até ser capaz de suportar a contemplação do Ser e da parte mais brilhante do Ser. A isso chamamos o bem. Ou não?

—Chamamos.

—A educação seria, por conseguinte, a arte desse desejo, a maneira mais fácil e mais eficaz de fazer dar a volta a esse órgão, não a de o fazer obter a visão, pois já a tem, mas, uma vez que ele não está na posição correta e não olha para onde deve, dar-lhe os meios para isso<sup>154</sup>.

No quarto estágio da alegoria da caverna, a história termina com a perspectiva da *morte*. Todo o drama dessa narrativa platônica termina com a abertura para a perspectiva de ser morto, da exclusão mais radical do filósofo de dentro da comunidade humana. Trata-se da morte daquele que se prepara para libertar os prisioneiros da caverna. Antes já escutamos que o libertador usará a violência, temos agora a perspectiva de uma luta de morte pelo esclarecimento. A questão decisiva é: quem é esse libertador? “Parece-nos que o homem de que fala Platão, nesse último estágio, o homem que desce às profundezas da caverna e talvez agarre um outro para conduzi-lo para fora, é o filósofo”<sup>155</sup>. Sabemos que em outras passagens (O sofista, 254 b), Platão define assim o filósofo: “o filósofo, sempre devotado à forma do ser, por meio do raciocínio, por causa do esplendor da região que ocupa, não é de nenhum modo fácil de ser visto, pois os olhos da alma da maioria são incapazes de sustentar a visão do divino”.<sup>156</sup>

Um filósofo é assim alguém que saiu da caverna, adaptou-se à luz e, então, retornou à caverna como libertador dos presos. Esse filósofo se expõe ao destino de morrer pela mão dos habitantes da caverna que detêm o poder de mando e de decisão. Talvez Platão queira aqui recordar a morte de Sócrates. A luta de morte consiste em o filósofo, e seu questionamento, transferir-se, de repente, para a linguagem dos habitantes da caverna, morrer não significa apenas ingerir cicuta, mas o risco do filósofo tornar-se ridículo na caverna, caindo em descrédito público. “E, não obstante, o filósofo para Platão deve descer à caverna, não, talvez, para entrar em debate com seus moradores, mas apenas, para retirar um ou outro, que acredita ter reconhecido, e levá-lo para cima pelo

<sup>154</sup> PLATÃO, *op. cit.* p. 318-320

<sup>155</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ser e verdade*. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 190

<sup>156</sup> PLATÃO. *O sofista*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2011, p. 233

caminho íngreme”<sup>157</sup>.

No último estágio, portanto, o libertado retorna para a caverna, “em pessoa, para libertar, ainda que seja somente *um* outro”<sup>158</sup>. Com os olhos cheios de luz, vai dizer o que vê com novos olhos. Aquilo que vê é outra coisa, totalmente diferente do que vêem os habitantes da caverna. O filósofo sabe e vê o que é luz, o que é sombra, o que é propriamente realidade e o que é aparência. A caverna é, decerto, real, mas como tal encobre a realidade lá fora. Junto com a realidade das sombras, realiza-se a libertação lá fora.

Com o retorno à caverna o libertado aprende, então, pela primeira vez, a compreender que, juntamente com a verdade, acontece também o encobrimento, a aparência, o engano. É somente agora, pois, que se percebe de fato a necessidade de libertação coletiva; que a libertação não pode levar para um gozo tranquilo e para uma posse pacífica fora da caverna, mas que a verdade se dá na história humana em um debate ininterrupto e contínuo com a falsidade e a aparência. É aqui que nasce a percepção, fundamental ao drama burguês do Iluminismo, de que não se dá nem pode se dar a *verdade em si e por si*, mas que toda verdade se dá e acontece no mais íntimo combate com o *encobrimento*, no sentido de deslocar e de esconder-se. Estamos a um passo da teoria moderna da ideologia.

Estamos também, e assim termina a alegoria, diante de uma teoria sobre a ação pedagógica da filosofia, sobre o conceito de formação. Embora não de modo pleno, podemos corresponder esse conceito pedagógico da filosofia à palavra alemã *Bildung* (formação). Todavia, precisamos devolver a essa palavra a sua força original de nomeação, esquecendo o seu uso cotidiano recente. *Bildung*, no nosso contexto, pode significar duas coisas: é, por um lado, *bilden* (formar), no sentido de uma cunhagem que vai se desenvolvendo ao longo do tempo, da história individual ou coletiva. Esse *bilden*, porém, *bildet* (forma, cunha) de imediato também, a partir de uma visão normatizadora, que se chama justamente por isso de paradigma. *Bildung* (formação) é ao mesmo tempo cunhagem e guia por meio de uma imagem. A essência oposta à *Bildungslosigkeit*, falta de formação. Nela, nem se despertou o desenvolvimento da postura fundamental, nem se propôs o paradigma normatizador.

Platão parece querer mostrar que a filosofia e a formação não têm sua essência em entulhar a alma despreparada com meros conhecimentos, como se faz com um recipiente

---

<sup>157</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ser e verdade*. Petrópolis: Vozes, 2007, p.191

<sup>158</sup> Idem, p. 192

vazio. Contrariamente a isso, a verdadeira formação apanha e transforma a própria alma na totalidade, alocando o homem antes de tudo em seu lugar essencial e com ele acostumando-o, transformando-o *por etapas*. O fato de, na alegoria da caverna, a formação precisar ser apresentada por imagens, é algo que já vem expresso de modo suficientemente claro por Platão no começo do livro VII, que introduz a narrativa: “Depois disto, portanto, cria para ti a partir da experiência (apresentada a seguir) uma visão (da essência) da formação tanto quanto da falta de formação, o que diz respeito ao nosso ser humano em seu fundamento”. A alegoria da caverna, portanto, dá concretude plástica à essência da formação.

Alan Badiou, em sua recriação contemporânea da República, sugere um exemplo imagético que pode nos concretizar essa outra perspectiva sobre a formação: “Primeiro: a educação não é o que alguns afirmam que é. (...)”<sup>159</sup> O filósofo francês nos convoca então a supor um mundo em que, desde a infância, “operemos a propensão animal dos indivíduos”<sup>160</sup>, libertando, como fazemos para soltar um balão e acelerar seu voo, essas massas de chumbo “que são tudo aquilo que, em nós, reduz-se ao simples e passivo devir”<sup>161</sup>. Se desviássemos assim o olho subjetivo das visões cativas que lhes propõem os produtos do mercado mundial: cintilantes embalagens de biscoitos insossos, bonecas infláveis simulando mulheres nuas, carros cromados, computadores para multiconversas débeis, em suma, tudo que desvia esse olho para a baixeza e a insignificância, se, ao contrário, “operada essa ablação cirúrgica, voltássemos esse olho para as verdades, para que ele as visse, e incitássemos desde logo o indivíduo em sua completude a incorporar-se ao Sujeito que o orienta”<sup>162</sup>, então perceberíamos que, nos mesmos indivíduos, o “mesmo olho pode ver essas verdades com a mesma nitidez que hoje o desvia para o nada das coisas más e que, assim, temos o direito de supor em todos os indivíduos sem exceção uma igual e positiva potência do pensamento”<sup>163</sup>.

Essa ideia de formação, que acontece por etapas, de maneira lenta e acumulativa, gradual, e que transforma o sujeito por meio da ação pedagógica foi fundamental à ideologia burguesa e à sua veiculação pelo drama burguês. Como tribuna e suporte público do ideário Iluminista, o drama europeu daquele momento histórico baseava a

---

<sup>159</sup>BADIOU, Alain. *A república de Platão recontada por Alain Badiou*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p. 240-241

<sup>160</sup>Idem, *ibid.*

<sup>161</sup>Idem, *ibid.*

<sup>162</sup>Idem, *ibid.*

<sup>163</sup>Idem, *ibid.*

trajetória de seus personagens no pressuposto de que esses deviam ter uma consciência de que não percorrem eles próprios uma sequência de ações mais ou menos aleatórias, mas sim um processo de autodescobrimento e de orientação no mundo. Com isso, via de regra, a imagem que o protagonista tem de sua trajetória de vida é determinada por enganos e avaliações equivocadas, devendo ser corrigidas no transcorrer do seu desenvolvimento.

Esse sujeito do drama burguês tem, assim como o herói do romance burguês de formação, experiências típicas: a separação da casa paterna, a atuação de mentores, aventuras intelectuais eróticas, experiência profissional e, também, eventualmente, contato com a vida política. Por meio da orientação para um final harmonioso, esses motivos recebem necessariamente uma estrutura *teleológica*. Tal estrutura de autoconsciência e de libertação formativa está presente na alegoria da caverna e o drama burguês a utilizou para propagar a ideologia burguesa, plasmando ao espectador um percurso não só subjetivo, mas também histórico da formação da própria classe burguesa, alegorizada na trajetória individual do protagonista.

Vejamos, durante o quarto estágio na peça de Alencar, se essa ideia de formação pode ser aplicada ao drama burguês brasileiro. Nesse último estágio da *Mãe*, o quadro da formação da sociedade brasileira, sob a fusão contraditória de trabalho livre e de trabalho escravo, parece se completar, revelando um percurso de formação negativa, de não aprendizado e de ausência de transformação para os seus personagens participantes, uma afinidade eletiva com a alegoria platônica que se dá às avessas, portanto. A cena final da revelação da mãe como escrava, quase o *reconhecimento trágico (aragnosis)* da peça, tem fortes traços melodramáticos:

JORGE - Cale-se.

GOMES -Este miserável aqui!

PEIXOTO - A minha escrava!

DR. LIMA - Desgraçado!...

JORGE - Doutor...

DR. LIMA - Tu vendeste tua mãe! (*JOANA foge.*)

JORGE - Minha mãe!... Ah!...<sup>164</sup>

Esse tema do reconhecimento do filho - que fora abandonado durante o nascimento - é bastante comum no melodrama e no romance europeus do século XIX. Há uma cena no romance *Casa desolada (Blake House)*, de Charles Dickens, que configura com perfeição esse modelo:

---

<sup>164</sup> ALENCAR, José. “Mãe”. In: *Obra completa*, vol. 4. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. 341.

Eu a olhei. Mas não a via, nem a ouvia, nem podia sequer respirar. Tão violento e desatinado era o palpitar do meu coração, que tive a sensação de que a vida me escapava. Mas quando me estreitou contra seu peito, me beijou, me banhó com suas lágrimas, me compadeceu e me pediu que voltasse a mim; quando se atirou no solo e me disse chorando: “Oh filha minha, filha minha, eu sou sua pecadora e desditada mãe! Procura perdoar-me!(...) Para bendizer-me e acolher-me é já demasiado tarde – gemeu minha mãe . Devo percorrer só meu lúgubre caminho e este me conduzirá aonde bem lhe pareça. De um dia para o outro, e às vezes de uma hora para outra, desaparece o caminho ante meus pés pecadores. Esse é o castigo que tenho atraído sobre mim mesma aqui na terra. (...) Não é só por mim por quem devo manter isto em segredo. Desditada mulher, que acarretou a desonra, eu tenho um esposo!”<sup>165</sup>

As diferenças entre a cena de reconhecimento presente em *Mãe* e o no romance de Dickens são bastante reveladoras sobre a especificidade do processo histórico brasileiro. O castigo que se abate sobre a mãe escrava não é a desonra – uma escrava não possuía honra anterior – mas a morte, como se fosse impossível a convivência entre a mãe escrava e o filho liberal. O *pecado* cometido pela mãe não é, na peça brasileira, o de ter um filho para além de seu casamento, mas a própria condição de escrava. Ao inserir o sistema escravista em um modelo melodramático, de matriz europeia, Alencar fez mais do que dar voz a uma personagem escrava, algo inédito nas convenções de uma forma dramática que sequer permitia ainda a entrada de operários em cena; mas conseguiu transferir o foco narrativo da culpa individual – marca do melodrama de filhos abandonados – para um trauma coletivo e histórico.

Se nos aprofundarmos na comparação, será possível constatar que, na cena de Alencar, a permanência do excesso de sentimentalismo, marca do melodrama clássico, não se justifica: a situação não apresenta a gravidade para fazer de Jorge um “desgraçado”: em breve o Dr. Lima reaveria seu dinheiro, preso na alfândega, fornecendo a quantia suficiente para que a escrava Joana voltasse a ser de propriedade de seu filho. A “venda da mãe” não se configura assim como um elemento trágico, incontornável, sem saída e sem solução possível. O suicídio da escrava Joana, ao ver sua verdadeira identidade materna revelada, também não encontra justificativas dramáticas suficientes. No ato II, ficamos sabendo, antes de Jorge que:

DR. LIMA - Como vai teu filho?... Já está um homem?

---

<sup>165</sup>DICKENS, Charles. “La casa Deshabitada”. In: *Obras completas IV*. Madrid: Aguilar, 2003, p. 417-418; DICKENS, Charles. *Bleake House*. London: Penguin, 2011, p. 509-510

JOANA - Meu senhor!... Eu lhe peço de joelhos... Não diga este nome!

DR. LIMA - Pelo que vejo o mistério dura ainda!

JOANA - E há de durar sempre! Meu senhor me prometeu.

DR. LIMA - Prometi.

JOANA - Meu senhor jurou!

DR. LIMA - É verdade! Mas julgava que na minha ausência tudo se havia de se revelar.

JOANA -Ele não sabe nada, e eu peço todos os dias a Deus que não lhe deixe nem suspeitar.

DR. LIMA - Assim tu ainda passas por sua escrava?

JOANA - Não passo, não! Sou escrava dele.<sup>166</sup>

Vemos que, aparentemente, Joana *escolhe* ser apenas a escrava de Jorge, situação que a coloca sempre diante da possibilidade de revelar ao filho sua verdadeira condição. A cena acima – e o prosseguimento da peça também – não consegue dar razões suficientes (no plano dos personagens e dos conflitos intersubjetivos) para que o segredo seja mantido durante tanto tempo pela escrava. Isso porque as razões do segredo – ao contrário da situação de Dickens - não estão em uma livre escolha individual, mas em uma condição histórica, ligada à posição de Joana no modo de produção escravista, que a incompatibiliza com o papel de mãe amorosa de um filho branco e burguês. A impossibilidade dessa espécie de maternidade na sociedade brasileira do período– e de relacionamento amoroso entre classes, senhores e escravos – revela mais do que atos individuais: aponta para uma *estrutura de sentimento*.

Raymond Williams, no seu livro *Cultura*<sup>167</sup>, propõe que os dados internos de uma obra de arte deverão evidenciar as relações do produtor e do produto cultural com as forças sociais e suas instituições e tradições, aspectos que formariam o que ele veio a chamar de *estrutura de sentimentos*. Williams diz que a forma artística é a expressão das estruturações do vivido na experiência histórica. Isso porque, para o autor, as práticas sociais e os hábitos mentais se confundem às formas de produção e de organização sócio-econômicas a ponto de estruturarem, em termos de sentido, a vida e suas experiências.

A partir dessa reflexão, Williams propõe a ideia de cultura comum, ordinária, encravada no modo de vida da experiência cotidiana, como uma forma de se pensar o tecido histórico-social. Ao definir cultura como algo comum, Williams une *modos de vida* e produtos artísticos. Para haver uma análise coerente da cultura, seria necessária uma categoria que abarcasse esses termos ativos e flexíveis de mudança. Para isso,

<sup>166</sup> ALENCAR, José, op. cit., p. 310

<sup>167</sup> WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.



Williams cunhou a noção de *estruturas de sentimento*, definindo as experiências vividas em um determinado tempo e momento históricos: “Estamos então definindo esses elementos como uma “estrutura”: como uma série, com relações internas específicas, ao mesmo tempo engrenadas e em tensão”. Não obstante, o conceito do autor inglês define também uma experiência social que “está ainda em processo, com frequência ainda não reconhecida como social, mas como privada, idiossincrática, e mesmo isolada, mas que na análise (e raramente de outro modo) tem suas características emergentes, relacionadoras e dominantes e na verdade suas hierarquias específicas”.<sup>168</sup>

Pode-se dizer, então, que a estrutura de sentimento é uma forma de incorporar as experiências e os processos sociais ao estudo da cultura, para analisar as condições das práticas sociais em um determinado momento histórico. Ao mesmo tempo em que as artes armazenam tal forma de estrutura, participam ativamente do processo de incorporação e formalização dessas experiências na vida social.

Assim, *estrutura de sentimento* trata-se de uma expressão cunhada para se referir a um conteúdo de experiências e de pensamento que, histórico em sua natureza, encontra a formalização mais específica nas obras de arte, marcando, por exemplo, a estrutura de peças, romances, filmes. Uma das modalidades de sua presença está em traços recorrentes de época, em convenções de gênero ou em outros dados estilístico-formais que definem o perfil de uma ou de um conjunto de obras. Com relação às convenções de gênero, aspecto fundamental para compreendermos as estruturas de sentimento de uma época, para Williams “é lamentável que *convenção e convencional* sejam termos tão afetados [negativamente]. A verdade é que um artista abandona uma convenção unicamente para criar outra; é a base fundamental de sua comunicação”.<sup>169</sup> A ideia de convenção, assim, inclui tanto *acordo tácito* quanto *normas aceitas socialmente*: “Na prática atual do teatro, a convenção, em qualquer caso particular, consiste simplesmente nos termos que o autor, os atores e o público acordam aceitar para que a representação possa lavar-se a cabo. *Acordam aceitar*, não é sempre, claro está, um processo formal e definido, trata-se, como em qualquer arte, de um prolongado costume, que é na realidade virtualmente inconsciente”<sup>170</sup>. A estrutura de sentimento é, portanto, “uma experiência que podemos responder diretamente”.<sup>171</sup> Mas é também “uma experiência comunicada em uma forma

<sup>168</sup> WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 134.

<sup>169</sup> WILLIAMS, Raymond. *El teatro de Ibsen a Brecht*. Barcelona: Ediciones 62, p.13

<sup>170</sup> Idem, p.14

<sup>171</sup> Idem, p.21

particular, por meio de convenções particulares”.

Para Williams, sempre é possível estabelecer uma relação crítica entre a forma artística e a experiência; uma identidade, uma tensão e, por vezes, uma verdadeira desintegração. A chave seria perceber como a experiência social, e seus meios de comunicação relacionados, aproximam-se ou se afastam por meio de critérios de análise internos às próprias obras particulares, “mas o que está se delineando nos meios de comunicação é sempre mais amplo que uma obra particular, como linguagem, como método, como convenções”.<sup>172</sup>

Sob esse viés de análise crítica, “importantes elementos se transformam, como se transformam juntas as experiências coletivas históricas e as convenções, ou pode-se detectar tensões entre a experiência e as convenções existentes, e o êxito ou fracasso dos artistas em alterá-las”<sup>173</sup>. Estamos diante de “um conjunto de práticas e expectativas que envolvem a vida toda, um sistema vivido de significados e valores, um sentido de realidade para a maioria das pessoas em uma sociedade,”<sup>174</sup> por causa do caráter formal e codificado das estruturas de sentimento que emergem da crítica das obras de arte.

O desafio crítico consiste que, em cada momento histórico, haja uma conjunção de múltiplas estruturas de sentimento, vivas e mortas: “o que havia sido uma estrutura viva, não o suficientemente conhecida para ser diferenciada e descrita, é já uma estrutura de recordação, que pode ser examinada e identificada”<sup>175</sup> apenas depois do seu fenecimento. Por outro lado, “quando um desses homens fala em sua obra, muitas vezes contra o que se considera o espírito de sua época, resulta surpreendente para ele e para outros que possa haver reconhecimento do que parecia muito difícil, de uma vida que parecia inacessível, difícil de compartilhar”.<sup>176</sup> Para Williams, as instituições estabelecidas criticarão e rechaçarão o autor, mas a um número de pessoas, progressivamente em aumento, parecerá que o artista está falando diretamente para elas, que se dirige a seu mais profundo sentido da vida, precisamente porque fala para si mesmo. Uma nova estrutura de sentimento começa então a articular-se. A importância do artista para sua época consiste em que “a estrutura de sentimento é (...) uma *estrutura*, não uma corrente informe de novas respostas, interesses e percepções, mas sim uma formação destas dentro

---

<sup>172</sup> Idem, *ibid.*

<sup>173</sup> Idem, p.22

<sup>174</sup> WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*, Rio de Janeiro: Zahar, 1977. p.110

<sup>175</sup> WILLIAMS, Raymond. *El teatro de Ibsen a Brecht, op.cit.*, p.20

<sup>176</sup> Idem, *ibid.*

de um modo novo de ver a nós mesmos e ao mundo que nos rodeia”<sup>177</sup>.

A estrutura de sentimento incorporada e formalizada pela peça *Mãe*, de Alencar, à primeira vista, poderia ser caracterizada pelos aspectos culturais expressados por uma união entre melodrama e drama, já detectada por Decio de Almeida Prado para caracterizar o teatro nacional: “O melodrama não merece esse nome se não terminar bem, distribuindo castigos e recompensas conforme os méritos e deméritos de cada personagem”<sup>178</sup>. Para tanto, faz-se necessário que os dois grupos em luta, protagonistas e antagonistas, recortem-se com nitidez: “quem é mau, é mau mesmo; quem é bom, é bom mesmo. Inexiste possibilidade de meio termo. (...) A predileção pelos lances folhetinescos e pelos enredos enovelados, que subia do melodrama para o drama, permitia no entanto que os dois fossem frequentemente confundidos, sob a denominação pejorativa de dramalhão.”<sup>179</sup> Em *Mãe*, o conflito maniqueísta é representado por Jorge, Joana, Dr. Lima, Gomes e Elisa, representantes do bem, que se contrapõem ao usurário Peixoto, capaz de crueldades como essa:

JORGE - Como saberei as circunstâncias do fato que lhe imputam?  
 ELISA -Ele mesmo nada sabe... senão que um homem o procurou há pouco e ameaçou-o de entregar a letra falsificada à polícia, se lhe não pagasse hoje às cinco horas da tarde!  
 JORGE - Em quanto monta essa letra?  
 ELISA - Em 500\$000.  
 JORGE - E paga ela, seu pai está salvo?  
 ELISA - Da desonra... e da morte... sim!  
 JORGE - Não tenho agora essa quantia... Mas prometo arranjà-la, Elisa.  
 ELISA - Não, não consinto, Sr. Jorge! Não era isso que lhe vinha pedir...  
 JORGE - Qualquer estranho o faria para salvar a vida de seu  
 ELISA - Eu não lhe devia ter dito!... Mas a idéia de ver morrer meu pai!  
 JORGE - Elisa!... Repila essa idéia!... Confie em Deus!  
 ELISA - Em Deus e no senhor!... Quem tenho eu mais na terra, além de meu pai?<sup>180</sup>

Ao cobrar o pai de Elisa de forma rígida e violenta, ameaçadora, Gomes leva Jorge a cometer a ação desesperada de vender sua escrava (e mãe) para tentar salvar a vida do futuro sogro. No entanto, essa afinidade eletiva que na forma do texto promove uma confusão entre drama e melodrama, pode ser mais bem compreendida se

<sup>177</sup> Idem, *ibid.*

<sup>178</sup> PRADO, Decio de Almeida. “O teatro romântico”. In: FARIA, João Roberto (org.) . *História do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 71

<sup>179</sup> PRADO, Decio de Almeida. “O teatro romântico”. In: FARIA, João Roberto (org.) . *História do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 71 e 72.

<sup>180</sup> ALENCAR, José de, *op. cit.*, p. 322

identificarmos outra estrutura de sentimento presente na peça, dessa vez ligada a uma matéria que não esteve presente nos modelos europeus do drama burguês e do melodrama, que tiveram que se ater a um contexto histórico totalmente distinto:

JORGE – Joana! Aceito o sacrifício que me fazes!...

JOANA – Qual sacrifício!... Isso é que nhonhô devia ter feito logo... Já estava livre de cuidados.

JORGE -Não o aceitaria nunca se não fosse para o fim que é... Para salvar a vida de um homem... de um pai!

JOANA - Do Sr. Gomes?

JORGE - Sim, do pai de Elisa.

JOANA -Por isso é que iaiá está com os olhos vermelhos de chorar!... Pois nhonhô sabia e recusava!...

JORGE -Nem imaginas quanto me custa!... Há muito tempo não tenho uma tão grande satisfação como a que senti hoje dando-te a liberdade, Joana! Nunca o dinheiro ganho pelo trabalho honesto me inspirou tão nobre e tão justo orgulho!... E destruir agora a minha obra!... Ah! Elisa não sabe que fel me fazer tragar as suas lágrimas!<sup>181</sup>

Da análise da cena acima é possível identificar o retrato da vivência de uma classe senhorial prepotente e frequentemente arbitrária, mas sobretudo ardilosa: uma classe que brande a força e o favor para prender o cativo na armadilha de seus próprios anseios. Se tal atitude não é posta em cena, já que o senhor de escravos Jorge aparece na história empobrecido, detentor de uma única escrava, insistindo sempre no seu desejo de libertar Joana, o mando surge, paradoxalmente e em um lance brilhante do dramaturgo, nas atitudes da dominada, da mãe escrava. É em suas súplicas por *não ser libertada* que parte importante da estrutura de sentimento escravista emerge na peça. É possível vislumbrar na relação da escrava com o pai de Jorge, que não é sequer mencionada na peça, a não ser pelo seu resultado – uma mãe que, humilhada por sua condição de escrava não consegue revelar-se ao filho – aspectos do mandonismo brasileiro:

JOANA -Fui mucama de minha senhora moça, que me tratava como sua irmã dela. Saí para o poder de nhonhô, que até hoje nunca me disse "Joana, estou zangado contigo!"

PEIXOTO - Tens um bom senhor, já vejo!

JORGE - Perdoa, Joana, o por que te fiz passar!

JOANA - Não foi nada, nhonhô.<sup>182</sup>

Como já citamos acima, dentro de certos limites, os senhores estimulavam a formação de laços de parentesco entre seus escravos e instituíam, junto com a ameaça de coação, um sistema diferencial de incentivos – no intuito de tornar os cativos dependentes

<sup>181</sup> Idem, p. 326

<sup>182</sup> Idem, p. 331

e reféns de suas próprias solidariedades e projetos domésticos. A ação central da peça, a de vender a própria mãe e escrava, aparentemente melodramática para a sensibilidade de hoje, provavelmente está ancorado em estruturas de sentimento capazes de revelar as transformações que o drama burguês teve que sofrer para se aclimatar a terras brasileiras.

Se, na história de Alencar, o discurso da justiça permanece dentro de limites estreitos (uma carta de alforria escrita por Jorge e depois rasgada por Joana), a causa está na longa recusa senhorial de deixar a lei positiva e objetiva invadir o terreno do favor. Na ótica escravista, qualquer direito desse tipo minaria a base do sistema de domínio, ao restringir a vontade senhorial. Era necessário que a alforria pudesse ser representada pelo senhor sempre como concessão ou dádiva, mesmo quando a “graça” cruzava com dinheiro na outra mão. A alforria como concessão dadivosa surge claramente na cena citada acima, como se o documento de liberdade tivesse que surgir sempre contaminado pela cordialidade, pela lógica do “coração”, ficando os escravos e demais trabalhadores dependentes da faceta benemérita dos senhores.

Importa retomarmos que o cerne das relações entre proprietários e agregados foi o favor, num sistema de contraprestações de benefícios recebidos e de serviços prestados. Nessas trocas, mobilizavam-se fundamentalmente os atributos necessários para participar de uma associação moral: “estava expressa a afirmação de fidelidade e de lealdade, que supõem o reconhecimento das dádivas recebidas, o sentimento de gratidão e o imperativo de retribuição equivalente<sup>183</sup>”. A sugestão dada por Joana a Jorge, de hipotecar-se para pagar uma dívida do senhor, só pode ser compreendida à luz dessa moldura histórica. O que surge como aparentemente melodramático na história de Alencar, pode ser compreendido se a sua cifra histórica for desvelada.

No entanto, se olharmos para a situação do pequeno proprietário e homem livre, o herói de *Mãe*, Jorge, é possível constatar que toda a rede de relações de solidariedade, tecida por meio de um intrincado conjunto de encargos e benefícios, carregou consigo um sentido que eliminou totalmente a autonomia dos homens submetidos a esse tipo de dominação. A adesão do mais fraco em relação ao mais forte permanecia total e indistinta, porque firmada em uma cadeia contínua de penhores e compromissos, sempre renovados. Essa dominação implantada por meio do respeito e da fidelidade anula, no homem a ela submetido, a visão de suas verdadeiras condições de existência: suas relações com o senhor aparecem como complementaridade, como proteção do mais

---

<sup>183</sup>FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho, op. cit., p. 189

poderoso e retribuição honrosa do mais fraco, tomando a figura da harmonia e não da imposição da vontade de um sobre o outro.

Para aquele que se encontra preso ao poder pessoal inexitem marcas objetivas do sistema violento ao qual está atado: seu mundo é formalmente livre e o processo de sujeição ocorre como se fosse natural e espontâneo. “Plenamente desenvolvida, a dominação pessoal transforma aquele que a sofre num animal condicionado: proteção e benevolência lhe são concedidas em troca de fidelidade e de serviços”.<sup>184</sup> Assim, as tensões envolvidas nessas relações estão profundamente ocultas, havendo escassas possibilidades de que irrompam à consciência dos dominados. Na verdade, a admissão do dependente como *pessoa* foi essencial para sua integração a uma ordem social que aniquilou seus predicados de ser humano livre. Essa é a alegoria da caverna brasileira.

Mas não dissemos acima que o que caracteriza o drama burguês é certa veiculação do ideário civilizatório da burguesia, com sua defesa da razão? Onde está presente tal ideal civilizatório em uma obra que apresenta uma estrutura de sentimento ligada ao sistema escravista e às relações de compadrio e de favor? O que torna nossa análise ainda mais complicada é que há na peça também a forte presença de uma estrutura de sentimento liberal:

JORGE - Que queres dizer, Joana?  
 JOANA - Nhonhô não me deu este papel?... Eu não careço dele!  
 JORGE - A tua carta!... Estás louca?  
 JOANA - Ouça, Nhonhô...  
 JORGE - Não quero ouvir nada.  
 JOANA - Mas nhonhô prometeu dar esse dinheiro.  
 JORGE - Prometi.  
 JOANA - Então! Há de faltar à sua palavra... E falar em morrer...  
 JORGE - Queres que para evitar um mal, cometa um crime?... Que roube a liberdade que te dei?...  
 JOANA - Nhonhô não rouba nada!... Eu é que não quero... Não pedi!...  
 JORGE - Que importa?... O que dei não me pertence.  
 JOANA - Pois eu não aceito! Veja...  
 JORGE - Que vais fazer?  
 JOANA - Nhonhô não há de obrigar... Não sou forra!... Não quero ser!... Não quero!... Sou escrava de meu senhor!... E ele não há de padecer necessidades!... Tinha que ver agora uma mulher em casa sem fazer nada, sem prestar para coisa alguma... E meu Nhonhô triste e agoniado.  
 JORGE - Não recebo o teu sacrifício. É escusado. Depois, de que me serviria isto?<sup>185</sup>

<sup>184</sup>FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho, op. cit., p 189

<sup>185</sup>ALENCAR, José. *Obras completas*, vol. IV. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960, p.325

Sentimentos solidários e uma defesa intransigente da liberdade surgem em meio a uma discussão sobre empréstimos financeiros e de uma hipoteca, aspectos todos característicos do regime capitalista. O diálogo ágil e breve, cortante, característico do melhor drama burguês, surge nessa cena fragilizado pelo assunto. A discussão, permeada de valores liberais, sobre a alforria de uma escrava parece fora do tom. Talvez porque haja um desacordo entre a forma e a matéria a que se aplica, matéria que esta sim é marcada e formada pela sociedade real, de cuja lógica passa a ser representante, mais ou menos incômoda, no interior da dramaturgia. O incômodo viria do desajuste entre uma forma cunhada na Europa para propagar ideais da burguesia sendo aqui utilizada sobre uma matéria escravista. É o que afirma Roberto Schwarz sobre o romance de José de Alencar, que expressaria literariamente a dificuldade de integrar as tonalidades localistas e europeia, comandadas respectivamente pelas ideologias do favor e liberal.

Já dissemos, entretanto, que há diferenças entre a literatura e a dramaturgia produzidas pelos autores do período. Além da contradição que podemos apontar a partir das reflexões de Schwarz entre matéria escravocrata e drama burguês, entre ideais liberais dos personagens da peça de Alencar e as práticas brutais de uma sociedade escravista, há uma afinidade eletiva ainda mais inusitada, que pode ser apreendida na peça de Alencar. Além da ideologia do favor, há na peça a figuração de um processo real, novo, também ele vertiginoso, que já revirara de alto a baixo a sociedade europeia e que começava a frequentar igualmente a brasileira: trata-se da generalização da forma-mercadoria, do dinheiro como nexos elementar do conjunto da vida social.

PEIXOTO - Deixa lá ver os pés!

JOANA - Meu senhor está desconfiado comigo! Eu não tenho doença!... Se nunca senti me doer a cabeça, até hoje, graças a Deus!

PEIXOTO - Tá, tá, tá, cantigas!... Vamos!... Não te faças de boa!

JOANA - Ninguém ainda me tratou assim, meu senhor!

PEIXOTO - Anda lá!... Mostra os dentes!

JOANA - Todos são!

PEIXOTO - É o que esta gente tem que mete inveja! Se fosse possível trocar!... E não tens marca?

JORGE - Senhor! Acabe com isto!... Não posso mais ver semelhante cena.

PEIXOTO - Quem dá o seu dinheiro, Sr. Jorge, deve saber o que compra... Se não lhe agrada...

JORGE - Está no seu direito; quem lhe contesta?... Mas terminemos com isto de uma vez.

PEIXOTO - Não desejo outra coisa. Então tens as tais marcas, hein?...<sup>186</sup>

---

<sup>186</sup> Idem, p. 331

Ao contrário de Schwarz, para quem esse processo não chegava, nos idos do século XIX, a transformar a “medula da sociabilidade brasileira”, acreditamos que a cena brutal do corpo da escrava sendo avaliado como mercadoria, pode ser justaposta a outra situação como a que se segue, revelando um império da forma-mercadoria já devidamente estabelecido:

JOANA - Está ouvindo, Nhonhô?

JORGE - Mas, senhor!... Isto é um papel de venda.

JOANA - De venda?!... Nhonhô me vender!

PEIXOTO. - Questão de palavras!... Não vê que tem a condição de retro?

JORGE - O senhor falou-me em penhor... Venda! Nunca teria consentido.

PEIXOTO - É uma e a mesma coisa. No penhor, se o senhor não me pagar, a escrava é minha. Na venda a retro ela volta ao seu poder, logo que me pague.

JORGE - Em todo o caso prefiro o penhor.

PEIXOTO - Meu caro senhor, tenho tido todas as condescendências possíveis; mas V. Sa. não está habituado a tratar certos negócios, de modo que nunca chegaremos a um acordo.

JORGE - Porque o senhor não diz francamente o que exige.

PEIXOTO - Essa é boa! Quer mais franqueza?... É aceitar ou largar! Não obrigo!<sup>187</sup>

A convivência, percebida por Alencar, entre um modo de produção escravista com práticas ligadas ao mundo financeiro do capital, na peça emergindo como hipoteca, penhor, venda, configura a dinâmica do drama burguês no Brasil. Jorge, o herói da caverna burguesa de Alencar, não é só um senhor de escravos; tal contradição aparece com clareza na peça e é parte da matéria a ser formada pelo dramaturgo. Jorge é um homem livre, que possui apenas *uma* escrava, sem outras propriedades e que, por isso, é obrigado a viver do seu próprio trabalho: aulas de piano e de francês. Jorge convive com procedimentos e práticas capitalistas que dão e não dão às suas atitudes justificativas. Segundo observação de José Antônio Pasta Junior, o Brasil é o único país no mundo que tem em seu próprio nome uma mercadoria, o pau-brasil<sup>188</sup>.

---

<sup>187</sup> Idem, p.332

<sup>188</sup> Em livro recente, as historiadoras Lilia Schwarz e Heloisa Starling, identificam no nome do Brasil, traços importantes de nossa formação histórica. Por muito tempo os portugueses teriam poucas noções sobre o território recém colonizado e guardariam todo tipo de indefinição quanto ao seu nome. As expedições que vasculharam a costa e que foram sendo enviadas desde 1501 passaram a dar nomes a acidentes geográficos, a medir e classificar latitudes, apostando na ideia de que se tratava mesmo de um novo continente. Apesar de não haver tanto interesse nessa terra, até porque não se encontraram de imediato as riquezas em prata ou ouro que fizeram a alegria dos espanhóis, era preciso batizá-la. Tanto Mestre João como Pero Vaz de Caminha, nas cartas que escreveram, chamaram-na de Vera Cruz — da verdadeira cruz —, de Santa Cruz. Mas o termo continuou sob disputa, e após 1501 o local foi denominado ora Terra dos



Exatamente pela forma-mercadoria estar presente no país desde a sua colonização – o próprio país, seu território, produtos primários e mão-de-obra funcionavam como uma mercadoria a ser disputada e negociada pelos países centrais –, o confronto entre ideais burgueses e sistema escravista torna-se um confronto trágico, uma disputa de morte: “para que o mesmo seja o outro, é preciso que o ser seja o não-ser. Cada passagem do mesmo no outro é, por assim dizer, mediada apenas pela destruição, pois se o mesmo suprime o outro apossando-se dele, por seu turno este o aniquila, ocupando-lhe o lugar. É, pois, uma dinâmica de luta de morte que aciona o pêndulo da má infinidade, em sua oscilação interminável entre polos opostos. No fundo da regra que diz — o mesmo é o outro — é um olhar medusante que nos encara, anunciando-nos, na supressão de limites que lhe é própria, a nossa absorção em um mundo híbrido”.<sup>189</sup>

A sucessão de cenas apresentadas na peça de Alencar parecem por vezes

---

Papagaios — numa referência à ave que tinha todas as cores e falava (por mais que ninguém entendesse o que dizia) — ora Terra de Santa Cruz; aliás, nome utilizado por d. Manuel na missiva que enviou aos reis católicos. Essa foi também a designação do local onde se realizou a primeira missa, descrita longamente por Caminha e entendida como um nascimento militar e cristão do território. Já segundo o relato coetâneo de João de Barros, Cabral teria chamado a possessão de Santa Cruz por causa do Lenho Sagrado, e associado o ato da missa ao sacrifício de Cristo agora na terra “achada”. Ela deveria, assim, ser toda confiada a Deus, cuja maior expressão estaria na conversão dos gentios. Mas tinha-se que povoar e colonizar a terra, e também encontrar algum tipo de estímulo econômico. Além de papagaios e macacos, havia à disposição apenas uma “madeira de tingir”, conhecida no Oriente como boa especiaria, e que poderia alcançar altos preços na Europa. Assim, logo depois da viagem de Cabral outras expedições portuguesas alçaram velas para explorar o novo território e extrair a planta nativa. Segundo as autoras supracitadas, o pau-brasil era originalmente chamado “ibirapitanga”, nome dado pelos índios Tupi da costa a essa árvore que dominava a larga faixa litorânea. Alcançando até quinze metros, a espécie apresentava troncos, galhos e vagens cobertos por espinhos. A madeira era muito utilizada na construção de móveis finos, e de seu interior extraía-se uma resina avermelhada, boa para o uso como corante de tecidos. Calcula-se que na época existiam 70 milhões de espécimes, logo dizimados pelo extrativismo feito à base do escambo e a partir do trabalho da população nativa. Já nos anos 900 d.C. o produto podia ser encontrado nos registros das Índias Orientais, em meio a uma série de plantas que possibilitavam a produção de um corante vermelho”. Tanto a madeira como o corante eram conhecidos por diferentes nomes — “brecillis”, “bersil”, “brezil”, “brasil”, “brazily” —, sendo todos derivados do nome latino “brasilgia”, cujo significado é “cor de brasa” ou “vermelho”. Desde 1512, com a introdução do produto no mercado internacional, o termo “Brasil” passou a designar oficialmente a América portuguesa. Alguma flutuação na nomenclatura continuou a existir, muitas vezes combinando-se os nomes: Terra Sante Crusis de lo Brasil e del Portugal. Detrás do impasse terminológico residia, entretanto, uma disputa mais complexa, entre o poder secular e o espiritual. A cruz erguida naquele ermo local teria durado pouco e o demônio é que reinaria na nova terra. Diziam inconformados os cronistas cristãos que, à medida que aumentavam os carregamentos e o comércio, interesses materiais venciam por sobre o lenho onde morrera Jesus. Começava então uma disputa entre o sangue derramado de Cristo e o vermelho da tintura, que seria crescentemente associado ao diabo, sobretudo a partir da obra de Pero de Magalhães Gândavo, provavelmente um copista português da Torre do Tombo, autor de História da província de Santa Cruz. Gândavo defendia a volta do primeiro nome, afirmando que fora obra do demônio buscar extinguir a memória de Santa Cruz. Mas a querela ia ficando meio desgastada, pois a colonização se impunha e tentava aglutinar o sentido mercantil à tarefa religiosa, missionária e catequética. A ambiguidade se instituiu nessa contenda acerca do nome, a qual projetava outras inquietações que se abatiam sobre a nova colônia. (Cf. Schwarcz, Lília Moritz e Starlin, Heloisa Murgel. *Brasil : uma biografia*. São Paulo : Companhia das Letras, 2015.)

<sup>189</sup>PASTA JR., José Antônio. “O romance de Rosa”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, número 55, nov. 1999, p. 61-70.

incoerentes, como no momento em que vemos Joana cometer suicídio sem justificativa aparente, apenas por ter sido revelada a sua maternidade. Não há incoerência, ou talvez haja se tivermos em conta o modelo de ação unitária do drama burguês europeu. Entretanto, o que o amontoado de cenas proposto na peça brasileira revela – e a palavra é mesmo aqui um amontoado de cenas, umas sobre as outras – talvez se aproxime dessa passagem do eu ao outro mencionada acima por José Antonio Pasta Jr., dessa luta de morte em que uma cena elimina a anterior, em que um personagem precisa, mesmo que não o saiba, eliminar o seu outro, em que o drama emerge para eliminar o melodrama, e o inverso também, em que a forma-mercadoria tenta eliminar o regime escravocrata, ou o regime escravocrata procura eliminar os procedimentos capitalistas.

Para seguirmos com a lógica de Pasta, é possível afirmar que é ainda dessa mesma relação em que - se o mesmo é o outro, o ser é o não-ser - tudo é e não é: na medida em que Jorge se constitui como mutação contínua, isto é, passando no seu outro, o personagem vem a ser no e pelo movimento mesmo em que deixa de ser: *ele se forma suprimindo-se*. É esse movimento frustrado da formação supressiva que responde, na peça, pelo regime de eterno retorno do mesmo e pelo sentimento da imutabilidade. No seu caso, metamorfose incessante e retorno do mesmo não se excluem, mas comparecem como faces complementares de um mesmo regime — o da formação como supressão ou, se se quiser, o da má infinidade, em que “a mutação incessante das formas é um movimento sem resultado”<sup>190</sup>.

O que Pasta Jr. caracteriza como *formação supressiva* surge inicialmente como esse combate e mutação contínua em que para ser algo é necessário suprimir o outro. Esse movimento aparece na dramaturgia de *Mãe*, em que o usuário quer ser Jorge, tomando-lhe a escrava, em que Jorge quer ser o Dr. Lima, tomando-lhe o dinheiro, em que Joana quer ser Elisa, tomando-lhe o namorado. Tal movimento surge por meio da narrativa e da concatenação das cenas, em que os conflitos complicam-se a cada passo, sem que a situação seja verdadeiramente complexa ou grave, como que a expressar um movimento maior, de ordem histórica, em que o périplo do capital e do trabalho livre no país emerge obscurecido do seu contrário, o modo de produção escravo. No entanto, o segundo aspecto desse regime contraditório de absurdos seria o da imutabilidade, o do retorno do mesmo, que talvez possa ser observado na constituição dos personagens da peça.

Nação colonial e pós-colonial, o Brasil já surge na órbita do capital e como empresa

---

<sup>190</sup>Idem, *ibid.*

dele, mas se estabelece e evolui com base na utilização maciça, praticamente exclusiva e multissecular, do trabalho escravo. Essa contradição de base forma uma espécie de enigma histórico e sociológico que as ciências humanas permanecem a interrogar, entre nós. Quem acompanha o debate brasileiro sabe os trabalhos a que se dão sociologia, história, filosofia, economia para identificar, enfim, o modo de produção que diz respeito à nossa formação histórica, numa querela que prossegue aberta. Ao longo de séculos, e de um modo que nunca superaram completamente, seja a Independência, sejam as sucessivas modernizações conservadoras, o Brasil praticou a junção contraditória de formas de relações interpessoais e sociais que supõem a independência ou a autonomia do indivíduo e sua dependência pessoal direta.

A fragilidade das motivações presentes nas atitudes do drama de Alencar – entre as quais o suicídio de Joana é o ponto culminante – não é fruto apenas de uma convivência desajustada entre drama e melodrama na estrutura formal da peça. Mais do que isso, a aparente incompletude psicológica dos personagens da *Mãe* quando comparados aos traços claros do modelo europeu (pensemos no drama de Lilo ou no *Filho Natural*, de Diderot, por exemplo) situam-se no plano do diálogo, das relações entre as personagens. Em *Mãe* a agilidade dos diálogos dá forma a uma matéria esquisita, em que *os personagens parecem não se transformar* após as ações executadas a que testemunham os diálogos. O paradigma de formação iluminista, esboçado na alegoria da caverna, torna-se aqui uma espécie de dialética paralisada, sem mudança, ou em que a mudança é circular, gerando no final sempre o mesmo, como se dançássemos, fantasmaticamente, a quadrilha de Drummond. Estamos aqui diante de uma formação que, além de supressiva, pode ser definida como trágica e negativa, em que as contradições paralíticas não têm perspectiva de síntese.

Jorge tenta salvar sua enamorada o tempo todo, Joana tenta ser mãe o tempo todo e o Dr. Lima passa a peça inteira tentando ajudar. As ações que executam não os modificam e por isso o salto final dado pela narrativa, o suicídio e a revelação da identidade da mãe escrava, parecem injustificados. Parecem, mas talvez não sejam. Talvez atestem a contradição e as infinitas complicações que derivam do fato de que a alteridade — ou a autonomia — do outro seja ao mesmo tempo reconhecida e negada, pressuposta e inconcebível, constituindo em profundidade o imaginário paradoxal das relações interpessoais e intersubjetivas no Brasil. As ações inúmeras que são apresentadas na peça têm o seu par contraditório na imobilidade dos personagens, que agem para permanecerem os mesmos.

Estamos assim no terreno das contradições dialéticas, mas de uma dialética bastante peculiar. Segundo a definição de Hegel, a dialética clássica define-se quando "um é o positivo, o outro o negativo; aquele, como nele mesmo positivo; este, como nele mesmo negativo. Cada um tem para si a indiferente subsistência de seu, por ter nele mesmo a referência a seu outro momento: é assim, a inteira oposição, conclusa dentro de si. Enquanto este todo, *cada um está mediado consigo por seu outro e contém este* [grifo nosso]. E ademais está mediado consigo pelo não ser de seu outro (...), precisamente e na mesma medida consista imediatamente em ser nele mesmo e em excluir de si a determinação negativa *sua*. Isso é, assim, a contradição."<sup>191</sup> Notemos que no processo contraditório - diferente do processo de afinidade eletiva presente no drama de Alencar, em que os opostos aparentemente mortos se buscam uns aos outros, atraem-se e se chocam -, cada oposto confunde-se com o outro, habita em seu contrário, abriga o seu contrário dentro de si e só define a si mesmo na medida em que não é o outro. Hegel contrapõe à legítima contradição a *afinidade eletiva*, como a mencionada por Goethe.

Tais afinidades caracterizam o processo de oposição e de conflito que está presente em *Mãe*: "Esta relação específica [a afinidade eletiva] está ademais vinculada à quantidade, e ao mesmo tempo existe na referência não só a um outro individual senão a uma série de tais diferentes contrapostos a ele; as combinações com esta série repousam em uma chamada afinidade com cada membro da série, mas nesta indiferença cada um é por sua vez exclusivo em relação a outros"<sup>192</sup>. Na contradição, pelo contrário, os pares opostos não permanecem externos uns aos outros, já que, na afinidade eletiva: "tem se perdido dentro deste comportamento e relação meramente excludente a continuidade e capacidade de confluir uns nos outros"<sup>193</sup>.

Vimos acima que, no drama de Alencar, há a presença e a simultânea superação da estrutura de afinidade eletiva; mas esta última não se dá por meio da contradição, como propunha Hegel em sua *Lógica*: a estrutura de oposições e peripécias do drama de Alencar só é superada por meio da destruição e da morte gerando movimento, se é que se pode falar em uma superação dessa espécie, por meio de uma "*superação negativa*". Na lógica dialética, portanto, o pensar consegue pensar contra si mesmo, sem abdicar de si; se uma definição da dialética fosse possível, talvez fosse preciso sugerir uma desse gênero. Na dialética de Alencar, sem esperança de síntese, estamos diante de uma

<sup>191</sup>HEGEL, W.F.G. *Ciencia de la lógica, vol 1*. Madrid: Abada, 2012, p. 482; HEGEL, W.F.G. *Ciencia de la lógica*. Buenos Aires: Las Quarenta, 2013, p. 539.

<sup>192</sup>HEGEL, W.G.F. *Ciencia de la lógica*. Buenos Aires: Las Quarenta, 2013, p. 447

<sup>193</sup>HEGEL, W.F.G. *Ciencia de la lógica, vol 1*. Madrid: Abada, 2012, p.403

dialética peculiar, de caráter *cadavérico*, que destrói a si própria, mas sem gerar movimento, para além do movimento de dissolução permanente, de produção de ruínas.

A que espécie de experiência social subjetiva a peça estaria se referindo? Tal processo de formação a que nos referimos estaria presente na configuração não só do conjunto, mas também seria ele interior às próprias obras? Podemos partir do princípio de que o drama é a forma teatral que pressupõe uma ordem social construída a partir da noção ideológica<sup>194</sup> de *indivíduo* e tem por objeto a configuração das suas relações, chamadas intersubjetivas, por meio do diálogo. O produto dessas relações intersubjetivas é chamado *ação dramática* e esta pressupõe a liberdade individual (a livre iniciativa burguesa), os vínculos que os indivíduos têm ou estabelecem entre si, os conflitos entre as vontades e a capacidade de decisão de cada um. Através do *diálogo*, as relações são criadas e se entrelaçam de modo a produzir uma espécie de tecido, por isso mesmo chamado enredo ou entrecho, devendo ter claramente começo, meio e fim (de preferência nesta ordem), com direito a nó dramático e desenlace.

O que ocorre com essas características essenciais quando pensamos em outra formação histórica, distinta daquela a que o drama deu forma? Segundo Francisco de Oliveira, “de acordo com essa literatura dos autores dos anos 30, que criaram a moderna tradição de ciências sociais no Brasil, o indivíduo dotado de razão e capacidade de

---

<sup>194</sup>O conceito de indivíduo é utilizado pelos autores do drama burguês em sua virtualidade abstrata, como veículo para propagação da ideologia burguesa. Em “A questão judaica”, Marx analisa a situação do indivíduo na sociedade capitalista, que produz a sua fragmentação em indivíduo egoísta, no terreno da competição e dos interesses privados, que é o indivíduo como burguês (*bourgeois*); e o indivíduo como cidadão abstrato, o indivíduo genérico (*citoyen*), membro ilusório da comunidade política, voltado abstratamente, formalmente, para os interesses coletivos e para o bem comum. No Estado moderno, a universalidade, a generidade, localiza-se na cidadania, nos direitos humanos, mas não permite ao indivíduo fragmentado reencontrar na sua vida real a sua unidade, pois a universalidade presente nele não é real, concreta, efetiva, mas irreal, abstrata, formal. No Estado moderno, o indivíduo é reconhecido como cidadão, como um ser universal, mas esta idealidade universal está separada, abstraída, de sua existência real e particular. Diz Marx: “Onde o Estado político alcançou seu verdadeiro desenvolvimento, o homem leva, não só no pensamento, na consciência, mas na *realidade*, na *vida*, uma dupla vida – celeste e terrestre – a vida na comunidade política, em que ele vale como ser comunitário, e a vida na sociedade burguesa, em que ele é ativo como homem privado. (...)No Estado [...], onde o homem vale como ser genérico, ele é o membro imaginário de uma soberania quimérica, está despojado de sua real existência individual e repleto de uma universalidade irreal”. Esse indivíduo como *citoyen*, de existência apenas abstrata, portanto, é o indivíduo do drama burguês. (MARX, Karl. *Sobre a questão judaica*. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 55-56). Ainda no terreno da desmistificação da ideologia burguesa, Terry Eagleton problematiza o conceito de autonomia, base do mito liberal do indivíduo livre: “De fato, este tipo de postulado deixa bem visível uma embaraçosa contradição que surge no mesmo núcleo de tal ordenamento. Se a sociedade de classe média defende a autonomia do indivíduo, que tão cara lhe resulta em teoria, como é, então, que a desmente tantas vezes na prática? Realmente deseja esta sociedade que seus servos, seus escravos e seus trabalhadores das colônias alcancem a independência? Não será que em seu fórum íntimo o que prefere em realidade é dispor de uma liberdade absoluta para atuar como lhe interessa, negando-a a quem compete no mercado? A sociedade de classe média crê no direito do povo a reger-se por si mesmo, mas também é uma sociedade em que homens e mulheres parecem não ser muito mais do que meros peões nas mãos de impessoais forças econômicas” (EAGLETON, Terry. *La novela inglesa*. Madrid: Akal, 2013, p.39-40).

escolha não se forma na nossa sociedade. E razão aqui não deve ser entendida como incapacidade psicológica, ou falta de capacidade cognitiva. Razão é uma forma social, uma forma de sociabilidade, e deve ser entendida como tal. Essa literatura aponta sempre a ausência da razão socialmente formada, o que ajuda muito a entender os estigmas dessa sociedade, sua desigualdade abissal”. Para Oliveira, é possível dizer que “o indivíduo moderno criado pela racionalidade burguesa não foi formado no Brasil”.<sup>195</sup>

Assim, o herói da caverna dramática de José de Alencar, Jorge, não é capaz de articular e defender os valores racionais da ilustração burguesa porque habita um país em que tais valores não se formaram, sequer como abstração. Esse personagem, e todos os outros do drama de Alencar, não podem ser lidos sob os paradigmas da construção tradicional de personagem porque não são indivíduos. Podemos recordar aqui que para a crítica marxista mesmo o indivíduo livre europeu, dotado de “capacidade de escolha”, como menciona Francisco de Oliveira, é uma abstração. Na verdade, o drama é uma forma estética capaz de abstrair o seu entorno histórico, concentrando-se apenas na intersubjetividade, exatamente porque veicula esse ideal burguês da livre escolha, como se os personagens não estivessem nunca condicionados por seu contexto histórico, inexistente no espaço apenas privado do drama.

Para Marx, a produção capitalista implica na homogeneização da sociedade, na exclusão das diferenças qualitativas entre os sujeitos concretos, reduzindo-os a única mercadoria capaz de gerar valor por meio do trabalho abstrato. Essa homogeneização dos sujeitos entre si significa que, na relação de troca capitalista, aparecem como “iguais”: cada atividade, e o produto da atividade, independente de seu aspecto particular, é sempre valor de troca, e valor de troca é uma generalidade em que toda e qualquer individualidade é abstraída. O trabalho não existe também em sua unicidade, é trabalho abstrato; absolutamente indiferente à sua especificidade particular, para que possa por tudo ser intercambiado.

A contradição é que Alencar – e todos os outros autores dramáticos de sua época – não conseguiram encontrar outra forma, distinta do drama, para expressar a matéria de uma realidade em que a racionalidade burguesa já nascia desmistificada, mesmo em sua aparência: como veicular a noção ideológica de indivíduo em um país em que o homem livre não conseguia viver do próprio trabalho, de maneira “autônoma”, e que o escravo produzia toda a riqueza nacional? No entanto, talvez não haja nesse desencontro uma

---

<sup>195</sup>OLIVEIRA, Francisco. *Entrevista à Cia. do Latão*. In: *Vintém*. São Paulo: Hedra, 1999, p. 4

incapacidade: o drama burguês ajusta-se e não se ajusta à matéria social brasileira, já que as cenas em que predominam a forma-mercadoria – como a da revista da escrava Joana, antes de ser adquirida – expressam um realismo brutal, além de um bom acabamento formal, conseguindo apresentar com coerência e progressão o conflito e as ações.

É interessante notar que esses pontos fracos são, justamente, fortes em outra perspectiva. Assinalam os lugares em que o molde europeu do drama burguês, combinando-se à matéria local, produzia contra-senso. Mas os desacordos aqui não são apenas formais, mas expressam as incongruências de ideologia e de realidade material que marcavam o momento histórico (convivência entre forma-mercadoria universal e regime de produção escravista, entre drama e indivíduo não formado etc) . De um lado, tráfico negreiro, latifúndio, escravidão e mandonismo, um complexo de relações com regra própria, firmado durante a Colônia e ao qual a ideologia de universalismo da civilização burguesa não convencia; de outro, sendo posto em xeque pelo primeiro, mas pondo-o em xeque também, a Lei (igual para todos), a separação entre o público e o privado, as liberdades civis, o parlamento, o patriotismo romântico etc. A convivência familiar e estabilizada entre estas concepções em princípio incompatíveis está no centro da dramaturgia de *Mãe*. E essa convivência, além de desmontar as engrenagens da realidade histórica local, também permitia, por meio dessa ótica periférica, revelar que, também nas metrópoles europeias, a noção de indivíduo funcionava como fantasmagoria dramática.

Digamos que o passo da Colônia ao Estado autônomo acarretava a colaboração assídua entre as formas de vida características da opressão colonial e as inovações do progresso burguês. A nova etapa do capitalismo desmanchava a relação exclusiva com a metrópole, transformava os proprietários locais e administradores em classe dominante nacional, virtualmente parte da burguesia mundial em constituição, e conservava entretanto as antigas formas de exploração do trabalho, cuja redefinição moderna até hoje não se completou. Noutras palavras, “a discrepância entre os dois Brasis (...) foi o resultado duradouro da criação do Estado nacional sobre base de trabalho escravo, a qual por sua vez, com perdão da brevidade, decorria da Revolução Industrial inglesa e da conseqüente crise do antigo sistema colonial, quer dizer, *decorria da história contemporânea*. Assim, a má-formação brasileira, dita atrasada, manifesta a ordem da atualidade a mesmo título que o progresso dos países adiantados”.<sup>196</sup>

---

<sup>196</sup>SCHWARZ, Roberto, op. cit., p. 48

Mencionamos anteriormente que essa contradição entre os dois Brasis - mencionados por Schwarz - se dá como processo de destruição generalizada, de maneira trágica e mortal. É importante observarmos ainda quais as estruturas dramáticas são negadas nesse processo de desajuste entre a forma original europeia e a realidade histórica nacional: além da narrativa – da progressão da ação unitária, podemos constatar no drama de Alencar importantes modificações sofridas pelo sujeito tradicional do drama.

Para Hegel, o principal pressuposto do drama é o poder reflexionante da subjetividade autônoma. A diferenciação entre o eu e o mundo, mediada pelo diálogo, abre um espaço de interioridade subjetiva, em que o eu é capaz de conhecer a si mesmo como sujeito, ao mundo como sua antítese, e a relação dialética entre esses dois polos. Na *Fenomenologia do Espírito*, o filósofo alemão posiciona o trágico (mesmo sem denominá-lo) no ponto central da sua filosofia, interpretando-o como a dialética a que está submetida a eticidade, ou seja, o espírito em seu estágio de “espírito verdadeiro”. Mas, além disso, pode-se concluir que o trágico, em Hegel, caracteriza a posição do absoluto, na medida em que este, ao mesmo tempo em que é repouso, é essencialmente conflito ontológico, contradição e mudança, cujo cerne é a consequência negativa da realização de uma ação; só sendo absoluto ao opor-se a si mesmo, já que, para ser universal, a consciência singular deve experimentar um destino que lhe revele o que ela mesma é; a formação para Hegel (*bildung*) desvela a história de uma consciência em luta dramática para ser ela mesma. Esse aspecto de luta e de conflito pode dar à formação do teatro no Brasil o seu caráter trágico.

Essa é uma interpretação a partir da qual o trágico – como a ênfase de Hegel nos convida a fazê-lo – caracteriza o auto-reconhecimento do Espírito: um ponto de chegada e de retorno a si. Ao nos orientarmos pela Estética hegeliana, podemos verificar que os três estágios de formação do espírito na Fenomenologia, a saber, o espírito imediato, o espírito estranho a si mesmo e o espírito certo de si mesmo, são configurados nos três estágios da poesia dramática, cujo desenvolvimento, agora conforme a Estética, prossegue da tragédia à comédia antiga e destas ao drama moderno. Afinal, em Hegel, o conceito de drama, e mais especificamente o desenlace trágico, implica resolução, reconciliação, síntese, de modo a qualificar o movimento da consciência em sua totalidade: a tese inicial é também a síntese final. Essa síntese é o horizonte a que o processo formativo do teatro entre nós não pode alcançar.

Quanto à subjetividade trágica, nesse percurso, a consciência abstratamente individual só é consciência porque é oposta a si mesma; é, ao mesmo tempo, consciência



universal. Contudo, a consciência universal não é somente abstratamente universal, só é onisciência absoluta ao ser oposta a si mesma. Por isso Hegel sempre se esforçou em pensar a unidade entre a consciência particular e a consciência universal. O caminho da consciência, traçado por Hegel, na Fenomenologia, não é sem oposições; conduz sem cessar a conseqüências negativas. Aquilo que a consciência toma como a verdade se revela ilusão; daí a necessidade que abandone sua convicção primeira e passe a outra: “(...) esse caminho pode ser considerado o caminho da dúvida ou, com mais propriedade do desespero”. Desse modo, a contradição, no forte sentido que envolve conflito ontológico com sua negação, é fatal para as realidades parciais. No entanto, esta “negação” não é apenas um erro intelectual, para nós que observamos, ela desvela-se essencial para o todo que está em conflito ontológico consigo mesmo; “nós podemos ver que essa contradição é o que faz as coisas moverem-se e mudarem-se”.

Assim, podemos afirmar que o trágico, em Hegel, caracteriza a posição do absoluto, já que é essencialmente vida, movimento e mudança. Mas, ao mesmo tempo, este permanece em si mesmo, o mesmo sujeito; ele reconcilia identidade e contradição mantendo-se a si mesmo em um processo vital farto de conflito ontológico. Tal combinação de incessante mudança e imutabilidade é descrita por Hegel em uma imagem surpreendente no prefácio da Fenomenologia: “O verdadeiro é assim delírio báquico, onde não há membro que não esteja ébrio; e porque cada membro, ao separar-se, também imediatamente se dissolve, esse delírio é ao mesmo tempo repouso translúcido e simples”. Aquilo que busca a consciência particular, oposta à consciência universal, é encontrar-se a si mesma no Ser, definição da Felicidade sem a platitude da dimensão oferecida pelo Iluminismo ou por Kant, embora, inicialmente, seja apenas uma aspiração da consciência singular. Ora, apesar de não saber, a consciência singular também é universal; logo, na busca de sua felicidade singular, deve experimentar um destino que revele o que ela é: o trágico originário consiste no fato de que no interior de tal colisão ambos os lados da oposição, “tomados por si mesmos, possuem legitimidade, ao passo que por outro lado, eles são capazes de impor o conteúdo positivo verdadeiro de sua finalidade e caráter apenas como negação e violação da outra potência igualmente legitimada e, por isso, em sua eticidade e por meio da mesma caem igualmente em culpa”.<sup>197</sup>

A partir da conjunção constatada entre capitalismo e escravidão no Brasil, somos

---

<sup>197</sup>HEGEL, G.W.F. *Lições de estética I*. São Paulo: Edusp, 2003, p. 234-237

levados a uma subjetividade dilacerada por oposições, no sentido em que poderíamos sugerir que a primeira modela, ao fim e ao cabo, a constituição de toda subjetividade, e, portanto, de todos os níveis sociais. Posta a conjunção de capitalismo e escravidão, cujos efeitos se fazem sempre sentir, cada sujeito vê-se em face de dois regimes da concepção de si e da sua relação com o outro, dois regimes contraditórios, que logicamente deveriam excluir um ao outro, mas que se encontram um e outro bem presentes e bem atestados pela realidade da experiência. Por um lado, um regime antes de tudo moderno que corresponde, grosso modo, às relações capitalistas de produção, que prescreve a separação ou a diferença entre o mesmo e o outro; e, por outro lado, um regime que não reconhece a diferença entre o mesmo e o outro, no qual essa diferença é mesmo rigorosamente inconcebível, isto é, um regime que, por sua vez, corresponde aos laços do patriarcalismo escravista, nos quais o indivíduo não se reconhece verdadeiramente como tal, ou dito de outra forma, como algo realmente diferente de seu senhor, de seu grupo, de seu clã etc.

Em resumo, se olharmos para o drama de Alencar, qual é a saída possível para uma personagem submetida simultaneamente a essas duas necessidades históricas contraditórias, quer dizer, à necessidade de que ela seja distinta do outro, e, ao mesmo tempo, indistinta do outro? E, se se quiser, como estabelecer uma relação com o outro em um panorama histórico em que a alteridade é negada e afirmada ao mesmo tempo?

Se a peça de Alencar é capaz de alegorizar, por meio da trajetória de seu protagonista, Jorge, um percurso de formação distinto do paradigma formativo europeu (que pode ser representado pela alegoria platônica da caverna), é possível que nesse percurso específico possamos apreender também a imagem de uma trajetória maior, da própria nação, em suas tentativas sucessivas de constituição.

Pode-se dizer, assim, que haveria na história brasileira uma perpetuação do “módulo escravista”, o que faria com que os personagens dramáticos brasileiros, no drama e mesmo em formas teatrais posteriores, repusessem em outros contextos o seu dilema de origem. Além disso, e o mais importante para este estudo, a personalidade cindida e incompleta desses personagens, incapazes de reflexionar e alcançar autonomia, seria característica dos personagens de nossa dramaturgia e testemunha de nosso processo de formação histórico.

A “consciência de si” de tais personagens, que não se define reflexivamente na relação com um Outro, foi denominada por Hegel “consciência infeliz”, uma consciência cuja impossibilidade de constituir-se cria formas próprias à sua cisão. Seu movimento é

perene e não encontra finalidade: “Assim, essa consciência é um desvario inconsciente que oscila para lá e para cá, de um extremo da consciência-de-si igual a si mesma, ao outro extremo da consciência casual, confusa e desconcertante”.<sup>198</sup> E prossegue: “Não consegue rejunta em si esses dois pensamentos de si mesma: ora conhece sua liberdade como elevação sobre toda confusão e casualidade do ser-aí; ora torna a conhecer-se como recaída na inessencialidade e como azáfama em torno dela”.<sup>199</sup>

Esse movimento de uma consciência cindida se multiplica infinitamente, e, ao mesmo tempo, seu contínuo mudar-se tem a fixidez monótona de um movimento sempre repetido: “ela tem uma dupla consciência contraditória da imutabilidade e igualdade; e da contingência e desigualdade consigo mesma” Quando, no momento em que a subjetividade agrupou suas energias para formar-se, mas, no seu movimento reflexivo, recusa-se ao momento de negação de si própria e reconhecimento do Outro (momento necessário para a consciência de si como diferença), essa força acumulada cinde a subjetividade em dois momentos contraditórios: o reconhecimento de si próprio como sujeito, capaz de reflexão, interioridade, separação do mundo e concepção autônoma de si mesmo e do mundo; e a negação do Outro como consciência de si, que o limitaria, a recusa a diferenciar-se do mundo e deixar de usufruir dele pelo movimento irresponsável e borboleteante da liberdade abstrata. Talvez estejamos falando da própria forma e estrutura dramática do drama *Mãe* de Alencar, incapaz de uma unidade de ação que passe por esse processo de negação de si mesma e do outro sem gerar destruição. Estaríamos diante de um drama congelado, ou baseado na morte contínua e circular, acumulando cadáveres e não transformações, como queria o drama burguês europeu.

Na *Ciência da Lógica*, Hegel define o conceito de indivíduo a partir dessa relação contraditória entre o mesmo e o outro: “eles [os indivíduos] existem imediatamente; mas este separar é reflexão em geral, é *o aparecer de um no outro*. Assim, eles estão em uma relação essencial. Ademais, eles não são sensivelmente indivíduos existentes um frente ao outro; esta pluralidade pertence ao ser; a *individualidade* que se põe como determinada não se põe em uma diferença extrínseca, senão na diferença do conceito; por conseguinte ela exclui de si o universal. Mas, como este é um momento próprio dela mesma, assim se lhe refere também essencialmente”<sup>200</sup>. É possível descer da esfera do puro conceito,

<sup>198</sup> HEGEL, G. W. Friedrich. *Fenomenologia do espírito*. São Paulo: Vozes, 1999, p. 120

<sup>199</sup> Idem, p. 139

<sup>200</sup> HEGEL, W. F. G. *Ciência de la lógica*. Buenos Aires: Las Quarenta, 2013, p.780; HEGEL, W. F. G. *Ciência de la lógica*, vol. 2. Madrid: Abada, 2015, p. 320.

presente no idealismo hegeliano, para o mundo material dos conflitos históricos: se a definição do conceito de indivíduo, que emergiu em solo burguês europeu, relaciona o *um e o outro de maneira essencial* – estabelecendo também a interdependência entre indivíduo e universalidade, ente e espécie – é porque o processo de formação do Estado e da sociedade civil sob a ordem capitalista europeia procurou garantir – para os proprietários, é verdade, os únicos detentores de direitos e liberdade reais – autonomia como cidadãos e deveres como partes do corpo maior do Estado democrático.

Para Hegel, sem passar pelos momentos de negação de si e de renúncia, fundamentais para o sujeito completar o movimento reflexionante que o forma, a subjetividade por um lado fica limitada a uma liberdade abstrata e inessencial, afastada da verdade de si e do mundo e, por outro lado, seu movimento pode multiplicar-se, ilimitadamente. Colocando essa dialética idealista sob seus pés, podemos compreender, na materialidade da ausência de “conflitos bem resolvidos” na peça de Alencar, a expressão dessa dificuldade de negação e reconhecimento mútuo em um país marcado por dois regimes antagônicos de produção material e de reprodução de subjetividade.

JORGE – Eu sou seu filho!...Dize!...Uma vez ao menos...esse nome !

JOANA – Ah!...não!...não posso!..

JORGE – Fala!...Fala!...

JOANA – É um atrevimento!...Mas eu queria antes de morrer...beijar sua testa, meu nhonhô! ...<sup>201</sup>

No diálogo final da peça, entre mãe moribunda e o filho, é como se os personagens não pudessem afirmar com precisão os próprios desejos, ou que tivessem que dizer sempre uma zona de ambiguidade, contraposta aos objetivos reais, incapazes de afirmarem-se como personalidade una e de reconhecer o Outro. Nessa dramaturgia, os diálogos revelam-nos um território intersubjetivo em que o *um não pode aparecer no outro*, o outro é pura exterioridade, território a ser colonizado e destruído, mesmo quando amado; o outro, ao não ser reconhecido em sua relação de interioridade com o mesmo, permanece apenas como ente exterior.

Por outro lado, o que *forma* o personagem do drama burguês europeu é essa relação intrínseca entre o si mesmo e o outro; ao reconhecer-se no reflexo do outro, o sujeito dramático torna-se capaz de formular *juízos reflexionantes*, sobre si e sobre o mundo. Na cena final de *Mãe*, pelo contrário, há uma espécie de gagueira, encerrando a peça em um desfecho trêmulo e também ele gago, inconcluso: Joana morre *chamando o*

---

<sup>201</sup> ALENCAR, José, op.cit., p.347

*filho de nhonhô*, sem conseguir libertar-se, pela morte, de sua condição de escrava. Toda a ação dramática da peça, destinada a revelar a verdadeira identidade da *Mãe*, resulta trágica porque inútil: Joana não passou por nenhuma transformação, após toda a sua tumultuada trajetória, persiste na sua condição marcada por sua posição no mundo do trabalho. A morte aqui, ao contrário da alegoria platônica, não ameaça trazer a luz: apenas empilha corpos mortos sob a mesma cena escura.

Se o nome freudiano dos “saberes não sabidos” é o Inconsciente, o nome freudiano dos “não saberes não sabidos” é trauma – a intrusão violenta de qualquer coisa de radicalmente inesperado, qualquer coisa para que o sujeito não estava em absoluto preparado e que não pode integrar seja de que maneira for. No caso da peça de Alencar, esse trauma é gerado pela revelação da venda da mãe de Jorge como escrava. A associação entre esses três fatores, a maternidade que se revela, a forma-mercadoria e a escravidão permanentes, geram o trauma como interrupção desprovida de sentido, capaz de destruir a textura simbólica da identidade dos sujeitos da ação, dos personagens, que por isso surgem, aparentemente, mal construídos: não são personagens mal construídos, apenas são sujeitos que não *se formam*, tomando aqui as concepções, hegeliana e platônica, que darão origem ao paradigma formativo burguês europeu. Essa ausência de formação não testemunha apenas o trauma tratado pela narrativa da peça: talvez estejamos diante de uma experiência traumática histórica, caracterizada não apenas pela escravidão, mas pela convivência truncada de dois regimes de produção, o trabalho livre e o trabalho escravo, interdependentes. Talvez por isso, após o trauma da revelação e do suicídio de Joana, Alencar tenha acrescentado uma cena final, em que a mãe escrava morre nos braços do filho, perdoando-o e abençoando-o, em uma tentativa de superação do trauma.

O transcorrer morto da ação, incapaz de gerar transformações, talvez expresse a peculiaridade do nosso próprio processo de formação histórica: “outro dia estava me ocorrendo que a História do Brasil que nós aprendemos no ginásio não é uma história tão burra, aquela história que diz que tem um ciclo da mineração, que tem um ciclo do açúcar, que tem um ciclo da mineração, que tem um ciclo do café. (...) O que eu quero dizer é que essa ruptura não é linear, essa ruptura não são quebras e descontinuidade, elas são quase que um movimento circular de retomada de um ponto inicial e originário”.<sup>202</sup>

---

<sup>202</sup>FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho, op. cit., p. 220

Essa retomada e esse movimento circular estão nos personagens do drama de Alencar, incapazes de transformação, e na própria estrutura do drama, contraditoriamente, sem ação, sem movimento que não seja inútil, circular e gerador de paralisia cadavérica, como a sucessão de um processo histórico que avança repondo sempre suas formas de atraso. A dialética trágica congelada do drama de Alencar expressaria assim as feições mortuárias do processo histórico nacional, contraditório em suas relações com as metrópoles capitalistas e devastador e desigual no solo de cemitério que o drama local procura fincar suas estacas, sem sucesso: pairando, fantasmático, sobre a imagem social que espelha, em cacos.

## **CAPÍTULO 2. A LÓGICA DELIRANTE DO DRAMA: QORPO SANTO E A APOCATÁSTASE DO INFERNO – segunda descida ao Inferno do drama burguês no Brasil**

*“Sempre me tem parecido significativo o fato de que, em 1780, uns espanhóis saídos de Angostura se lançaram todavia em busca do El Dorado, e que, em dias Revolução Francesa – viva a Razão e o Ser Supremo! – o compostelano Francisco Menéndez andasse por terras da Patagonia buscando a Cidade Encantada dos Césares. (...) Tudo resulta maravilhoso em uma história impossível de situar na Europa, e que é tão real, sem dúvida, como qualquer sucesso exemplar dos consignados, para pedagógica edificação, nos manuais escolares. Mas o que é a história da América toda senão uma crônica do real-maravilhoso?”*

(Alejo Carpentier, *O reino deste mundo*)

*“Tudo é o que não é. (...)*

*Pois a ele e a tudo*

*Estranha força forma, anima e impele.*

(Fernando Pessoa, “Poemas de Fernando Pessoa – Rubaiyat”)

### **Primeiro excuro: o drama e o romance como ideologema**

Aristóteles chamava *topoi*, tópicos ou "lugares comuns", a algumas verdades aceites que orientam os nossos argumentos e as escolhas do dia a dia. Um exemplo é a ideia de que se deve preferir um bem mais duradouro àquele que é menos duradouro. A palavra grega *topoi* significa exatamente lugar comum ou linha de raciocínio. Consiste numa opinião aceita por todos ou pela maioria sobre determinado problema e possibilita a fundamentação de um argumento: “de modo que há que falar não partindo de tudo o que é opinável, senão de coisas determinadas, como por exemplo, das que eles [a multidão] julgam ou das que eles compreendem”<sup>203</sup>.

Elaborando o *topoi* aristotélico de maneira historicizada, Beatriz Sarlo e Carlos Altamirano, a partir de diálogo com Mikhail Bakhtin, definiram a categoria de *ideologema* como essencial ao estudo das obras literárias. Os ideogramas funcionariam como os *topoi* aristotélicos, constituindo os princípios responsáveis pela coesão e coerência do discurso social e cultural, o que nos garante ao mesmo tempo a compreensão da própria ideologia do discurso; o ideologema é visto, assim, como uma força motriz e significante do texto que revela as suas implicações sociais e históricas: “A vida como conjunto de ações, acontecimentos e experiências se converte em argumento, trama, tema,

<sup>203</sup> ARISTÓTELES. *Obras*. Madrid: Aguilar, 1973, p.176

motivo só depois de haver sido interpretada por meio do prisma do marco ideológico, só depois de haver se revestido de um corpo ideológico concreto”.<sup>204</sup> Uma realidade de fato que não haja sido interpretada ideologicamente, que esteja, por assim dizer, todavia em estado bruto, não pode formar parte de um conteúdo literário “esse corpo ideológico é o ideograma: elemento do horizonte ideológico, por um lado, e do texto, por outro.”<sup>205</sup> O ideograma é a representação, na ideologia de um sujeito, de uma prática, uma experiência, um sentimento social. O ideograma articula os conteúdos da consciência social, possibilitando sua circulação, sua comunicação e sua manifestação discursiva

Sendo parte da realidade social e, como representação, elemento do horizonte ideológico, o ideograma é um significante, uma forma das ideologias sociais. Incluído no texto como conteúdo, conserva seu caráter social, incorporando, ao mesmo tempo, uma função estrutural textual: “Enquanto tal, sua ênfase ético-filosófica se converte em um ingrediente da ênfase poética; como elemento estrutural estético faz possível a intersecção das linhas estruturais mais importantes de uma obra”<sup>206</sup>

Utilizaremos a seguir o conceito de ideograma com uma importante diferença: consideraremos a incorporação do ideograma às obras teatrais não só no plano dos significantes, mas também *no plano do conteúdo* do texto (discursos, personagens). Partiremos do pressuposto que o ideograma, como elemento estrutural da obra, pode cristalizar-se como representação ideológica configurando a obra como *forma* estética, organizando seus conteúdos. No nosso caso, consideraremos as formas do romance e do drama como ideogramas.

Fredric Jameson define o romance, em *O inconsciente político*, como um processo mais do que como uma forma: um conjunto específico, quase que totalmente interminável, “de operações e procedimentos programáticos”, em vez de um objeto acabado cuja estrutura imóvel poderia ser contemplada. Tal processo em que se constitui o romance o tornaria um *ideograma narrativo*, cuja forma externa, “secretada como uma concha ou um exoesqueleto” continuaria a emitir sua mensagem mesmo depois da extinção do hospedeiro: “Nesse sentido, o romance desempenharia um papel significativo no que poderia muito bem ser chamado de revolução cultural propriamente burguesa – aquele imenso processo de transformações por meio do qual populações cujos costumes eram estabelecidos por outros modos de produção, agora arcaicos, foram efetivamente

---

<sup>204</sup> ALTAMIRANO, Carlos e SARLO, Beatriz. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires:Edicial, 1993, p. 56-57.

<sup>205</sup> Idem, *ibid*.

<sup>206</sup> Idem, p.90



reprogramadas para a vida e para o trabalho no novo mundo do capitalismo de mercado".<sup>207</sup>

Ao lado da missão crítica e analítica do romance, seu caráter de ideologema seria capaz de produzir aquele mundo da vida, “aquele referencial” do espaço quantificável da equivalência universal do mercado, em um mundo-objeto desencantado do sistema de mercadorias, do qual este “novo discurso narrativo pleiteará ser o reflexo realista”. Jameson descreve esse processo ideológico do romance por meio de uma categoria por ele chamada de *determinantes textuais*, capazes de empreender a mediação entre as estruturas do capital emergente e suas superestruturas: "*Determinantes textuais* constituem pontos de transmissão quase materiais que produzem e institucionalizam a nova subjetividade do indivíduo burguês, ao mesmo tempo que duplicam e reproduzem exigências puramente infra-estruturais. Entre esses determinantes textuais no alto Realismo seguramente estão categorias narrativas como o foco narrativo jamesiano ou o *style indirect libre* de Flaubert, que assim se constituem em *loci* estratégicos para o sujeito burguês totalmente constituído ou centrado, ou ego monádico".<sup>208</sup>

O que há de novo em Jameson, no emprego da análise do romance, é o seu caráter de ideologema, essa espécie de arquitetura monádica que encerra, sob a superfície cerrada do romance, o núcleo de uma nova experiência social subjetiva emergente. Tal experiência subjetiva não estaria constituída, ao contrário do que tradicionalmente tratou a crítica literária, pela noção de indivíduo, mas sim pelo próprio *processo* de emergência histórica do sujeito centrado e de suas ideologias, de constituição desse sujeito cartesiano como miragem que, evidentemente, também é, de certa forma, uma realidade objetiva por apresentar um “status quase institucional, desempenhando funções ideológicas, produzindo e sendo reforçada por outras instâncias objetivas, mecanismos e determinações.

Considerar os ideais identitários de personalidade como miragens, contidas no ideologema em processo do romance, levanta problemas no emprego de categorias da análise narrativa tais como “personagem”, “narrador”, “herói” ou “protagonista”. A virada proposta por Jameson não está em abandonar tais molduras, mas sim em problematizar tais categorias inserindo-as nos movimentos contraditórios da ideologia. Tais categorias nos permitem perceber o romance como ideologema capaz de configurar, em diversos procedimentos materiais sedimentados, a emergência da subjetividade do

<sup>207</sup>JAMESON, Fredric. *O Inconsciente político*. São Paulo: Ática, 1992, p.155

<sup>208</sup> Idem, p. 157

indivíduo burguês. O ideologema nos permite contemplar, por meio da prática social do romance, o processo por meio do qual a ideologia constitui a auto-imagem do sujeito em determinado momento histórico. Esse sujeito corresponde, durante o período de emergência e solidificação do romance, ao indivíduo consumidor, livre apenas enquanto é capaz de atuar no mercado.

Seria possível perceber, por exemplo, em um romance como *Orgulho e preconceito*, de Jane Austen, um exoesqueleto intrincado, em que o ideologema também abriga estruturas de sentimento emancipadoras. O processo de escrita de *Orgulho e preconceito* se inicia na década de 1790 como *Primeiras impressões*, concluído entre outubro de 1796 e agosto de 1797 e submetido sem sucesso à publicação em novembro de 1797. A primeira versão do romance, portanto, surgiu logo após a Revolução Francesa, quando a Inglaterra estava em guerra com a França e o repressor governo Pitt<sup>209</sup> tentava perseguir e erradicar ideias e atividades revolucionárias de seu lado do Canal da Mancha. Ao mesmo tempo em que descreve a rápida transformação da Inglaterra rural no momento em que as propriedades vinham sendo compradas, alugadas ou fundadas por aqueles que haviam feito dinheiro no comércio, o romance de Austen nos apresenta uma representante dessa classe média que ganhava ascendência econômica e cultural: a heroína da narrativa, Elizabeth Bennet. Autoconsciente, racional e cética Elizabeth pode ser vista como uma figura do Iluminismo capaz de realizar, em uma espécie de pacto social representado por seu casamento com o rico e proprietário nobre Fitzwilliam Darcy, alguns das ideias do Esclarecimento plenamente integrada à estrutura social hegemônica. No final do romance, quando Elizabeth e Darcy se casam, a heroína nos fala por Darcy:

O fato é que você estava enjoado de cortesias, de deferências, de amabilidades oficiosas. Estava desiludido com as mulheres que sempre falavam e olhavam, e só pensavam na sua aprovação. Chamei sua atenção e você se interessou porque eu era muito diferente delas. [...] Minhas boas qualidades estão sob sua proteção, e você pode exagerá-las quanto quiser; e, em troca, caberá a mim encontrar oportunidades de provocá-lo e confrontá-lo sempre que

---

<sup>209</sup>Em fins de 1783, tendo todo o seu gabinete renunciado, o Rei Jorge III indica William Pitt para o cargo de Primeiro Ministro. William Pitt ganhou sucessivas eleições e permaneceu no poder até 1801, isto é, dezessete anos. Pitt voltaria ao poder em 1804 para fazer face à ostensiva preparação da Armada Francesa para invadir a Inglaterra. Os ingleses conseguiram destroçar a Armada Francesa na Batalha de Trafalgar, a 21 de outubro de 1805. Porém, quase de imediato, Napoleão obteve uma grande vitória sobre a coalizão, em Austerlitz, em dezembro do mesmo ano.

possível.<sup>210</sup>

É importante perceber que as qualidades esclarecidas e razoáveis de Elizabeth surgem por meio do confronto, travado no espaço apaziguado do diálogo, à maneira da tradição Iluminista de um Diderot, por exemplo, que, em seu diálogo *O sobrinho de Rameu*, apresenta-nos a relação dialógica entre o sujeito e o seu outro como dialética entre realidade e aparência:

O soberano? Ainda há alguma coisa a dizer? E acreditais que ele não encontre, de tempos em tempos, ao seu lado, um pezinho, um birotinho, um narizinho que não o levem a fazer um pouco de pantomima? Quem quer que tenha necessidade de outrem é indigente e toma posição. [...] Por minha fé, aquilo que denominais a pantomima dos miseráveis é a grande ciranda da terra.<sup>211</sup>

Não só o lumpen-intelectual descrito por Diderot convive com a contradição, graças a uma disponibilidade e ociosidade social que configuram uma certa predisposição para a dialética, mas as relações sociais são apresentadas aqui como baseadas na *pantomima*, na ciranda geral em que a indigência é caracterizada por uma espaço livre em que o diálogo universal é concretizado pelo comércio e por sua pantomima.

Tal panorama da realidade é exposto no romance de Austen por meio de um importante determinante textual: em *Orgulho e preconceito* são reproduzidas textualmente quarenta e quatro cartas, em um sistema que organiza boa parte da narrativa de maneira epistolar, o que nos faz pensar que o romance, em sua fase inicial, tenha sido concebido como um romance epistolar. A nossa determinante aqui não é precisamente a exposição da correspondência dos personagens movendo a narrativa: talvez seja possível perceber o romance como o movimento que conjuga a forma narrativa epistolar à presença esmagadora dos diálogos, que aproximam a narrativa do teatro.

O romance de Austen é capaz de nos lembrar a afinidade deste ideologema com o drama. A subjetividade emancipada de uma mulher portadora dos valores da Ilustração, capazes de questionar a ordem tradicional e hegemônica da nobreza, por meio *exclusivo do balanço e da flutuação do diálogo*, é o exoesqueleto que esconde um movimento social em que o diálogo é sinônimo de troca entre mercadorias equivalentes e os negociantes, em vez de indivíduos auto-determinados e centrados, surgem interpelados pela realidade e pela ideologia da coisificação. O balanço presente no romance de

<sup>210</sup> AUSTEN, Jane. *Orgulho e preconceito*. São Paulo: Cia das Letras, 2010, p.523-524

<sup>211</sup> DIDEROT, Denis. *O sobrinho de Rameau*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 142-143

Austen, entre narrativa e drama, pode nos indicar que essa nova experiência social<sup>212</sup>, a que o romance foi capaz de expressar de maneira complexa e contraditória, também é capaz de configurar a forma teatral dramática burguesa.

*O caráter de ideologema* do drama pode ser justificado por sua capacidade de mediar entre concepções de ideologia como opinião abstrata, valor de classe e outros, e o material estético. Vimos que o ideologema pode ser entendido como uma “formação anfíbia”, cuja característica estrutural essencial pode ser descrita como sua possibilidade de se manifestar como pseudo-ideia – um sistema conceitual ou de crença, um valor abstrato, uma opinião ou um preconceito – ou como uma protonarrativa, uma fantasia de classe essencial com relação aos personagens coletivos que são as classes em oposição, fantasia que permite que uma aparente coerência interna e formal reprima o impensável, o que se coloca além dos limites de representação experimentados por determinada sociedade.

Durante esse capítulo, analisaremos a peça do dramaturgo brasileiro Qorpo Santo, a partir de suas relações de aproximação e de distância com o modelo dramático hegemônico no período. Tal modelo pode ser identificado na peça de Lessing, *Emília Galotti*, em que temos a defesa, por parte da heroína, dos valores burgueses da Ilustração. A trama de *Emília Galotti* retoma o relato de Tito Livio sobre a plebeia Virgínia, que, para escapar do assédio de um magistrado, pede a seu pai que a mate.

E ali, sacando uma faca de açougueiro, exclamou: “Filha minha! Te conservo livre da única maneira que posso fazê-lo”. E atravessando-lhe o peito com a faca, voltou em seguida ao tribunal. (...) Levantaram o corpo ensanguentado e, mostrando-o ao povo, deploraram o crime de

---

<sup>212</sup>Essa nova experiência social também pode ser identificada em outro romance inglês, esse escrito mais de cinquenta anos depois, em 1852, por Charles Dickens. Vejamos o fragmento do capítulo XXVIII de *A casa desolada (Blake House)*, gigantesco afresco em que é possível encontrar, entre outros temas, um retrato da ascensão da pequena e média burguesia, em conflito com a antiga nobreza: “Eu fui aprendiz e operário – segue dizendo o visitante com modesta espontaneidade -. Anos e anos tenho vivido de meu salário de operário, e a partir de certo ponto tive que educar-me a mim mesmo. Minha esposa era filha de um capataz, e foi educada sensivelmente. Temos três filhas (...) e como temos tido, por sorte, a possibilidade de proporcionar-lhes maiores vantagens que as que tivemos; temos educado nossos filhos bem. (...) Da escola da aldeia de Chesney Wold, tal como se encontrava naquele instante, até a armação total da sociedade; desde a armação total da sociedade até aquela outra armação que estava experimentando tremendas crises como consequência de que parte do povo (os donos de ferrarias, os donos de frutarias e todos os demais do mesmo estilo) não se preocupassem de seu catecismo e sássem da classe social em que haviam nascido – fatalmente e para sempre, segundo a lógica de Sir Leicester, essa posição era a mesma que tiveram em seus primeiros anos, e disso resultava que educassem a outras pessoas de uma maneira superior à sua situação, borrando dessa maneira as fronteiras, abrindo as comportas à inundação e demais frases de rigor -, toda essa escala recorre velozmente o cérebro daquele Dedlock”. (DICKENS, Charles. “La casa deshabitada”. In: *Obras completas, IV*. Madrid: Aguilar, 2003, p.326-327; DICKENS, Charles. *Bleake House*. London: Penguin, 2011, p. 396-397)

Appius, aquela funesta beleza e a cruel necessidade a que se havia reduzido o pai. As mulheres, seguindo-os, repetiam aos gritos: “Para tal destino se dão à luz os filhos? É este o preço da castidade?”(...) Mas os homens não tinham voz senão para reclamar o poder dos tribunos e a apelação ao povo, e toda a sua indignação era pela república<sup>213</sup>.

Na sua versão, diferentemente, o dramaturgo alemão suprime as consequências políticas desencadeadas pelos romanos a partir da morte de Virgínia: como vimos acima, o povo, revoltado, obrigou o governo a abolir a instituição do decenvirato – cargo da magistratura romana exercido por Appius Claudius, responsável pela situação que levou à morte de Virgínia. A supressão promovida por Lessing visa transformar a narrativa em tragédia burguesa e doméstica, privatizando os conflitos. No entanto, tal privatização ainda mantém preocupações públicas na exposição do drama: “Lessing parte de um esquema em que a privatização da trama diz respeito à responsabilização dos personagens por seus atos. Há uma discussão moral em curso, apesar do espaço ser privado.<sup>214</sup>” Para Fátima Saadi, podemos dizer a respeito da peça que nela “o indivíduo pensa em cena”:

EMÍLIA – Mas o que o senhor entende por estar calma? Cruzar os braços? Tolerar o intolerável?

ODOARDO – Ah! É isso o que você pensa! (...) Saiba que, sob o pretexto de uma investigação (...) ele arranca você dos nossos braços para mandá-la para a casa dos Grimaldi.

EMÍLIA – Me arranca? Me manda? Quer me arrancar, quer me mandar, ele quer, ele quer. Como se nós não tivéssemos vontade, pai. (...) Ah, meu pai, será que eu adivinhei seu pensamento? Mas não; isso o senhor também não quer. Senão, por que o senhor hesitaria assim? Houve outrora um pai que, para salvar a filha da desonra, mergulhou no coração dela um punhal – e lhe deu uma segunda vida. Mas todos esses feitos pertencem ao passado. Não existem mais pais como aquele<sup>215</sup>.

A ação de *Emilia Galotti* recria a tragédia da Virgínia romana, a partir dos ideais iluministas: no dia do casamento da burguesa Emilia, o príncipe de Guastalla, auxiliado por seu camarista Marinelli, tenta por todos os meios – da sedução à violência do rapto – possuir a moça, que, para escapar ao assédio, pede ao pai que a mate.

Na cena acima, a articulação do discurso de Emília e sua capacidade de resistir ao mandonismo do príncipe ficam ainda mais claras se as compararmos com a passividade da heroína original, Virgínia. O mutismo com o qual Tito Lívio descreve as reações de

<sup>213</sup>TITO LÍVIO. “Las décadas”. In: *Historiadores latinos*. Madrid: Aguilar, 1966, p. 226

<sup>214</sup>SAADI, Fátima. “Prefácio”. In: LESSING, G.E. *Emília Galotti*. São Paulo: Peixoto Neto, 2007, p. 30

<sup>215</sup>LESSING, G.E. *Emília Galotti*. São Paulo: Peixoto Neto, 2007, p. 160

Virgínia a aproxima de uma estátua: ao longo de seu julgamento, a jovem permanece sem esboçar sentimentos ou gestos, cercada por mulheres lamuriosas e por um grande número de plebeus que manifestam sua insatisfação com as atitudes de Appius Claudius. Enquanto representação da plebe, Virgínia exibe uma única emoção, medo, tal qual os plebeus diante da arbitrariedade dos decênviros: “Neste sentido, a garota representa um espaço vazio, preenchido de maneira efetiva pela ação dos homens, desde o atentado à liberdade instigado pelo desejo de Ápio Cláudio, passando pela defesa da castidade promovida pelo noivo Icílio, findando com o sacrifício efetuado pelo pai Lúcio Virgínio. Por isso, no que concerne a Virgínia, apenas se fala sobre”<sup>216</sup>.

Emília, pelo contrário, é capaz do livre exercício da reflexão e, ao contrário do que vimos em Tito Lívio, que aceita muda a decisão do pai de assassiná-la para “mantê-la honrada”, exige que Odoardo a mate. A decisão sobre o seu próprio destino está na tragédia de Lessing sob o controle de sua heroína, que, após refletir sobre as condições políticas do reino (“Como se nós não tivéssemos vontade”), transforma sua morte nos braços do próprio pai em um ato político, apesar de executado em âmbito privado. Como em *Minna vonn Barhelm* estamos novamente diante de uma exposição do exercício autônomo do pensamento e da crítica como parte dos valores burgueses, em oposição à razão do Estado autocrático.

Ao contrário de Lessing, a trama da peça de Qorpo Santo nos conduz, em vez de à crítica ao poder do príncipe e à defesa dos ideais do Esclarecimento, à exposição daquilo que Maquiavel nos legou como os princípios da razão de Estado. Na verdade, Qorpo Santo radicaliza esses princípios ao colocar o seu Príncipe, em *Hoje sou um; e amanhã outro*, na linha de frente da batalha:

O REI - (*passeando*) Por mais saber que se tenha; por mais previdente que seja um monarca; por mais benéficos que derrame sobre seus Povos, e mesmo sobre os estrangeiros, com sua ciência, e com seu exemplo; sempre lhe sobrevêm males inevitáveis, que o dever, e a honra, e a dignidade obrigam a repelir! E às vezes com que dureza ele é obrigado a fazê-lo! Com que dor em seu coração Ele prevê os numerosos cadáveres juncando os campos da batalha! Céus! eu estremeço, quando vejo diante de meus olhos o horrível espetáculo de um açougue de homens! E se fossem só estes os que perecem; mas quantas famílias desoladas! Quantas viúvas sem marido! Quantas filhas sem Pai; quanta orfandade!... Quanto pesa o Cetro na destra daquele que o empunha com os mais inocentes desejos; com as mais sãs intenções! (*Tomando um aspecto resolutivo.*)

<sup>216</sup> ANTIQUEIRA, Moisés. “Tito Lívio e a lógica dos corpos: Ou por que assassinar Lúcio Sício e sacrificar Virgínia?” . *Revista de História*, Brasil, n. 161, p. 339-366, dez. 2009. ISSN 2316-9141. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19128/21191>>. Acesso em: 05 Jul. 2015.

Tudo isto é verdade; mas quando a Pátria periga! Quando o inimigo audaz se atreve a insultá-la; quando pode tudo gemer, se o Rei fraquear; não deve ele reflexionar sobre as conseqüências; tem uma única resolução a tomar: Ligar-se ao Povo, ao Estado ou à Nação; identificar-se com eles, como se fora um só Ente, e debelar aquele, - sem poupança de forças, dinheiro, e tudo o mais que possa concorrer para o mais completo, e glorioso triunfo! Vamos, pois, em pessoa dar todas as ordens, dispor tudo, e expor se for necessário este peito às balas; este coração ao ferro insultante! Guarda! Prepara-me um dos melhores cavalos em que eu cinja esta espada.

O GUARDA - Pronto, Senhor. (*Sai.*)

O REI - (*veste a sua farda de General, depois de haver despido a capa com que se achava, e parte apressadamente. Ao sair, ouve um tiro de peça; desembainha a espada, dizendo:)* São eles! (*e segue.*)<sup>217</sup>

Em *O Príncipe*, Maquiavel afirma que não pode o governante, ao salvaguardar o poder, ser comparado aos homens comuns; o zelo do príncipe se dá necessariamente em vista da segurança do governo: “Deve-se compreender que um príncipe [...] não pode praticar todas aquelas coisas pelas quais os homens são considerados bons, uma vez que, freqüentemente, é obrigado, para manter o *Estado*, a agir contra a fé, contra a caridade, contra a humanidade, contra a religião<sup>218</sup>. Na conclusão de seus preceitos, afirma Maquiavel que: “nas ações de todos os homens, em especial dos príncipes, onde não existe tribunal a que recorrer, o que importa é o sucesso das mesmas. Procure, pois, um príncipe vencer e manter o Estado: os meios serão sempre julgados honrosos e por todos louvados”<sup>219</sup>.

Seguindo a defesa do uso das ações que salvaguardem o Estado, Maquiavel nos apresenta uma apologia da mentira, quando é essa útil ao governante, baseando o conceito de razão de Estado em princípios distintos da razão do sujeito: “se todos os homens fossem bons, esse preceito (*a mentira*) seria mau; mas, porque são maus e não observariam a sua fé a teu respeito, não há razão para que cumpras para com eles”<sup>220</sup>. De forma semelhante se dá o discurso do florentino acerca do uso da crueldade; como apenas mais um puro meio de se atingir determinado fim, a crueldade é despida pelo autor de qualquer conotação moral ou ética, já que o critério da razão estatal é a sua utilidade. Ao dividir a crueldade em duas formas, as “bem utilizadas” e as “mal utilizadas”, afirma que: “Bem usadas pode-se dizer serem aquelas (se do mal for lícito falar bem) que se fazem instantaneamente pela necessidade do firmar-se [no poder] e, depois, nelas não se insiste,

<sup>217</sup> QUORPO SANTO. *Teatro completo*. São Paulo: Iluminuras, 2001, p. 189

<sup>218</sup> MAQUIAVEL, N. *O Príncipe*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1976, p.103

<sup>219</sup> Idem, *ibid.*

<sup>220</sup> Idem, p. 53

mas sim se as transforma no máximo possível de utilidade para os súditos; mal usadas são aquelas que, mesmo poucas a princípio, com o decorrer do tempo aumentam ao invés de se extinguirem”<sup>221</sup>.

O uso da força, monopólio imprescindível à conservação e à expansão do Estado, é mais um princípio que baseia a definição de Maquiavel acerca da razão de Estado. Imerso em um cenário político composto pela incessante ameaça de invasão externa, Maquiavel alerta: “Deve, pois, um príncipe não ter outro objetivo nem outro pensamento, nem tomar qualquer outra coisa por fazer, senão a guerra e a sua organização e disciplina, pois que é essa a única arte que compete a quem comanda”<sup>222</sup>. O príncipe, pois, deve ser exímio conhecedor da guerra, pois aquele que não lida com maestria nesse campo, a todo instante tem seu poder ameaçado. Novamente, a razão de Estado é o conceito que norteia a reflexão do filósofo: “vê-se que, quando os príncipes pensam mais nas delicadezas do que nas armas, perdem o seu Estado. A primeira causa que te faz perder o governo é negligenciar dessa arte [a guerra], enquanto que a razão que te permite conquistá-lo é professar a mesma”<sup>223</sup>. Assim, o governante que se preocupa mais com outros assuntos, e menos com a guerra, coloca em risco seu próprio poder.

Na cena da peça de Qorpo Santo supracitada, há uma identificação entre o soberano, a Nação e a guerra: “quando o inimigo audaz se atreve a insultá-la; quando pode tudo gemer, se o Rei fraquear; não deve ele reflexionar sobre as conseqüências; tem uma única resolução a tomar: Ligar-se ao Povo, ao Estado ou à Nação; identificar-se com eles, como se fora um só Ente, e debelar aquele”. Se compararmos o nosso Príncipe com o retrato do Estado presente em *Emília Galotti*, será possível perceber que o dramaturgo brasileiro constrói sua narrativa sob o ponto de vista do Rei, figura a quem a tragédia de Emília pretende criticar.

Mas há, além disso, mais um aspecto importante. Ao confrontarmos as duas cenas citadas acima, veremos que, se na cena de Lessing, o diálogo entre Emília e seu pai Odoardo é caracterizado pela concatenação do discurso e da argumentação, em um diálogo que procura expor a reflexão e a tomada de posição coerente dos personagens, capazes de escolher seus próprios caminhos. Já a cena de Qorpo Santo, termina de maneira inusitada e esquisita, como se a unidade de ação fugisse do controle: o rei veste

---

<sup>221</sup>Idem, p.52

<sup>222</sup>Idem, p.85

<sup>223</sup>Idem, p.110



uma roupa de general e sai ao campo de batalha, desembainhando inutilmente a espada, com a risível exclamação de: “São eles!”.

A fusão entre o discurso anterior, que prega o valor da guerra, e a atitude seguinte do monarca soa totalmente tresloucada. Na verdade, o tom de des-razão da cena pode ser mais bem compreendido se atentarmos para o que prega o Príncipe de Qorpo Santo, em uma espécie de abstração da lógica de Maquiavel, que é intensificada até reverter-se em puro delírio, girando sobre o vazio: a identificação entre o corpo do governante, a Nação e a Guerra sugere um ambiente histórico em que o Estado confunde-se com o espaço privado e em que a Guerra deve ser justificada, praticada – como quem troca de roupa - e defendida, mesmo que não se saiba ao certo quem é o inimigo e quais as razões do combate.

Se Maquiavel sistematizou a Razão de Estado, Qorpo Santo é capaz de nos revelar o Estado em Des-razão. O corpo do rei, a cada hora coberto com uma roupa (há trocas constantes de traje durante a toda a peça), parece apontar para uma identidade em constante metamorfose, capaz de se misturar aos cidadãos, às batalhas e ao trono, conforme muda as próprias vestes, como uma forma de dominação líquida, variegada e pegajosa. Veremos a seguir o quanto essa alegoria da confusão entre corpo do Estado, corpos dos cidadãos e corpo da Guerra aponta para uma interpretação do Brasil do final do século XIX.

### **Drama e ideologema da forma mercadoria**

Para Peter Szondi, a forma dialógica do drama seria capaz de expressar, simultaneamente, um período histórico em que a racionalidade e o “raciocinar”, como diz Hegel, constituem-se como critério para o estabelecimento dos pactos sociais e da verdade. O diálogo intersubjetivo do drama, caráter absoluto de sua forma, também baseada em um presente absoluto das ações, movidas por um mecanismo de resolução de conflitos rumo ao desenlace feliz<sup>224</sup>, está baseado na emergência de um sujeito autônomo

---

<sup>224</sup>Esse mecanismo de “resolução de conflitos” contribui para a feição de ideologema do drama burguês, ao nos apresentar narrativas em que as contradições da realidade são sempre solucionadas a partir do ponto de vista da burguesia. No entanto, a simples existência do conflito como mola propulsora das ações e da estrutura dramática já é capaz de sugerir que a contradição, o embate, fazem parte da realidade histórica a que tal forma se relaciona. Veremos adiante que a crise do drama, deflagrada pelas novas experiências do drama moderno, expõe esses conflitos sem perspectiva de resolução. O percurso da forma romanesca é mais complexo: mesmo em suas primeiras manifestações ( como em Defoe), o ideologema contém em si próprio elementos da sua negação, ou seja, de crítica à sociedade capitalista burguesa. Nas palavras de Terry

e centrado. Por outro lado, tal estrutura de sentimento do período é capaz de revelar, se vista também em seu núcleo, uma ciranda geral de pantomimas em que o fetiche da mercadoria torna o flutuar do diálogo base da própria personalidade descentrada e fracionada do sujeito.

Tal flutuação também está presente na obra de outro autor de língua inglesa, o filósofo escocês David Hume. A imagem da mente como um teatro sem palco em que as percepções aparecem de forma sucessiva é a síntese do modo como Hume aborda a identidade pessoal: não há propriamente nenhuma *simplicidade* em um momento, nem *identidade* em momentos diferentes, embora possamos ter uma propensão natural a imaginar essa simplicidade e identidade. Contudo, a comparação com o teatro não deve nos enganar. “Há apenas percepções sucessivas, que constituem a mente. Não temos a menor noção do lugar onde essas cenas são representadas, ou do material de que ele é composto”.<sup>225</sup>

A mente seria apenas um feixe de percepções e a noção de eu tão somente uma ficção, originada por uma série de tendências da imaginação. Para Hume, a mente é um fluxo de percepções que se sucedem com uma rapidez inconcebível, em um fluxo perceptivo. Quando mesmo variáveis e interruptas as percepções possuem uma relação entre si, a imaginação tenderia a atribuir-lhes uma identidade, visto que os atos mentais são semelhantes.

No caso da identidade atribuída a um homem, o que ocorreria seria uma associação feita pela imaginação entre percepções que possuem uma relação de semelhança e causalidade: “arrisco-me, porém, a afirmar que os demais homens não são senão um feixe ou uma coleção de diferentes percepções, que se sucedem umas às outras com uma rapidez inconcebível, e estão em perpétuo fluxo e movimento. Nossos olhos não podem

---

Eagleton, já nos primeiros romancistas ingleses “existia uma discrepância evidente entre o que o capitalismo fazia realmente e o que dizia que fazia, entre os fatos e os valores que defendia”( EAGLETON, Terry. *La novela inglesa. Op.cit.*, p.40). Essa face da sociedade capitalista como uma promessa eternamente paralisada, que não se move ou se realiza, pode ser encontrada na imagem do Tribunal, que funciona como alegoria no romance *Casa desolada*, de Dickens: “Meu pai esperava a sentença – prosseguiu a senhorita Flite -. E meu irmão. E minha irmã. Todos eles esperavam que se desse a sentença. A mesma que espero eu. (...) – E não seria mais prudente deixar de esperar a sentença? – Naturalmente que sim! (...) Mas esse lugar exerce uma espantosa atração. (...) Esse lugar exerce uma atração cruel. É impossível escapar. E não tenho mais remédio além de seguir esperando.” (DICKENS, Charles. “La casa deshabitada”. *Op. cit.*, p.408; DICKENS, Charles. *Bleake House*. London: Penguin, 2011,p. 497-498). No prosseguimento da cena, o caráter alegórico do Tribunal revela suas possibilidades de leitura a partir das seduções do fetiche da mercadoria: “É tudo culpa do Martelo e do Selo, que ficam em cima da mesa. (...) Arrastar-me (...) Mover a gente até eles. Arrancar-lhe a paz. Arrancar-lhe o juízo. Arrancar-lhe as boas qualidades. Eu tenho sentido à noite que até me arrancam o sonho. São uns demônios frios e cintilantes o Martelo e o Selo”( Idem, *ibid*); Idem, *ibid*)

<sup>225</sup> HUME, David. *Tratado da natureza humana*. São Paulo: UNESP, 2010, p.252

girar suas órbitas sem fazer variar nossas percepções. Nosso pensamento é ainda mais variável que nossa visão; e todos os outros sentidos e faculdades contribuem para essa variação." <sup>226</sup>

As percepções, ideias e imagens seriam inteiramente independentes e autônomas, não são ações nem modificações abstratas de uma substância. O espírito, como um meio de imagens em devir, não passa de uma coleção de percepções, de uma *multiplicidade*.

Não se pode derivar a ideia de “eu” dessas impressões, justamente porque não há identidade nem simplicidade no espírito, que é unicamente constituído por um fluxo incessante de percepções. Não se pode derivar uma identidade daquilo que é puro movimento, daquilo que nunca permanece o mesmo, senão por uma ficção. É assim que as percepções não pertencem ao espírito, elas são o espírito: um fluxo imanente em perpétuo movimento.

Hume insiste em afirmar que as percepções não necessitam de algo que sustente sua existência, tal como uma substância subjetiva. De fato, haverá um “eu”, mas apenas uma ficção que se chama “eu”. Se há sujeito, ele é posterior e nunca pressuposto: “afinal, elas [as impressões] são todas diferentes, distinguíveis e separáveis entre si, podem ser consideradas separadamente, e podem existir separadamente, sem necessitar de algo que sustente sua existência. De que maneira, portanto, pertenceriam ao eu, e como estariam conectadas com ele? De minha parte, quando penetro mais intimamente naquilo que denomino *meu eu*, sempre deparo com uma ou outra percepção particular, de calor ou frio, luz e sombra, amor ou ódio, dor ou prazer. Nunca apreendo a *mim mesmo*, em momento algum, sem uma percepção, e nunca consigo observar nada que não seja uma percepção” .<sup>227</sup>

A experiência, então, já não é um meio de conhecimento, mas um meio de metamorfose, de devir desse único material. Sendo assim, o problema do conhecimento perderia seu completo sentido, abandonando o lugar principal que ocupava nas filosofias empiristas até Hume. Não se trata de conhecer o dado sensível, menos ainda, de considerá-lo fonte de conhecimento, já que tal carece de regularidade e universalidade. Como tirar identidade, simplicidade, coerência, composições e regularidade de um feixe intermitente e desordenado? Somente por ficção, responderá Hume.<sup>228</sup>

<sup>226</sup>David HUME, op.cit., p. 252.

<sup>227</sup>David HUME, op.cit., p. 235

<sup>228</sup>Müller Junior, Guilherme. A errância da experiência empirista. O devir das ideias em David Hume. Rio de Janeiro, 210. 230 p.Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Programa de Pós- Graduação em Filosofia, 2010, p.74

Trata-se de um novo entendimento com relação ao conceito de experiência. Não há no empirismo de Hume uma polarização da experiência, uma divisão do mundo em sujeito e objeto. Desse modo, ela não se define por uma linha que segue do objetivo ao subjetivo, como no empirismo clássico. Isso se faz sem distinção entre sujeito e objeto, na medida em que só há um material: as percepções que se bastam como *únicas existências*. As percepções baseiam duas operações da subjetividade: a crença e a invenção. O sujeito inventa toda vez que ultrapassa “sua parcialidade e sua avidez imediatas, instaurando regras da propriedade, das instituições que tornam possível o acordo entre os sujeitos”.

Falar de sujeito, portanto, é falar do que se acorda, isto é, *do que se acredita* instituído ou contratado. E não pode haver a constituição dessa “natureza” subjetiva sem que se produza um sentimento de propriedade. Esta é a chave histórica para o pensamento de Hume, parece-nos, tal como foi descrito até aqui. As teorias utilitaristas da época explicavam a propriedade a partir do que se definia como uma expectativa de cada homem de conservar o que possui. Portanto, é porque tenho o hábito ou a familiaridade que o estado de posse se transforma em título de propriedade. E se nos objetos não há nada dado que lhes confira este título, Hume conclui que se trata aqui de um sentimento de propriedade só possível como experiência no tempo, como síntese temporal. Com a propriedade privada, eixo da ordem simbólica burguesa, o costume e a imaginação nos convencem a perceber um vínculo necessário entre a propriedade e seu possuidor, para o qual, mais uma vez, não existe nenhum fundamento racional: haveria na visão idealista de Hume, portanto, um núcleo da realidade histórica que permanece reprimido.

Na verdade, a redução do trabalho humano ao conceito universal abstrato do tempo médio de trabalho, fenômeno que a Europa passava a viver de maneira absoluta a partir do momento histórico vivido por Hume, por Lillo, por Lessing e por Jane Austen, é originalmente aparentado com o princípio de identificação. Esse princípio tem na troca o seu modelo social, e a troca não existiria sem esse princípio; por meio da troca, os seres singulares não-idênticos se tornam comensuráveis para a troca, idênticos para o comércio entre si. A difusão do princípio transforma o mundo todo em algo idêntico, em ideologia. A ideologia aproxima-se do processo descrito por Hume devido à sua cumplicidade com o pensar identificador: com o “pensar em geral”. As infinitas percepções que formam o sujeito em trânsito descrito por Hume só são possíveis de constituírem uma invenção porque podem ser intercambiáveis, como as mercadorias.

Assim, poderíamos, em uma inversão imprevista, aproximar o espírito descrito por Hume do trabalho abstrato, na clássica definição marxista: "uma determinada mercadoria, um quarter de trigo, por exemplo, troca-se nas mais diversas proporções por outras mercadorias, por exemplo: por x graxa, por y seda, por z ouro etc., mas como x graxa, y seda, z ouro representam o valor de troca de um quarter de trigo, x graxa, y seda, z ouro têm necessariamente que ser valores de troca permutáveis entre si ou iguais. Segue-se daí: primeiro, que os valores de troca da mesma mercadoria não expressam todos eles algo igual; segundo, que o valor de troca não é e não pode ser senão a expressão de um conteúdo dele diferenciável, sua forma de manifestar-se".<sup>229</sup>

No *Capital*, Marx analisa o valor em termos de sua *forma*, *substância* e *magnitude*. "O ponto essencial, decisivo, consiste em revelar a necessária conexão interna entre forma, substância e magnitude do valor". Ao longo do texto, Marx destaca diversas vezes que o tema era a análise dos vários aspectos de um mesmo objeto: o valor. "Conhecemos agora a *substância* do valor. É o trabalho. Conhecemos a *medida* de sua magnitude. É o tempo de trabalho. O que resta é a sua *forma*, que transforma o valor em valor de troca." O valor assim não é uma propriedade das coisas, mas uma *forma* social adquirida pelas coisas, devido ao fato dos seres humanos manterem determinadas relações de produção uns com os outros por meio de coisas. O valor é uma relação social tomada como uma coisa, uma relação de produção entre pessoas que toma a forma de uma propriedade das mercadorias. As relações de trabalho entre os produtores de mercadorias, ou o trabalho social abstrato, estão *materializadas* e *cristalizadas* no valor de um produto do trabalho.

O que nos interessa em Hume é que na sua teoria da subjetividade uma forma histórica, as relações de produção baseadas no trabalho abstrato são tomadas por uma *substância* da realidade des-historicizada. No entanto, tal teoria é importante para o estudo do surgimento histórico do drama burguês na medida em que nos apresenta, além de um sujeito em movimento, um sujeito em constante movimento rumo ao outro: "no que se poderia chamar de imaginário social, eu me descubro refletido no outro, ao mesmo tempo em que o vejo refletido em mim; e essa mutualidade pode aprofundar-se a ponto de os dois sujeitos acabarem deixando de ser distinguíveis e, então, o que se reflete nada mais é do que o ato bidirecional de espelhar a si mesmo".<sup>230</sup>

<sup>229</sup> MARX, Karl. *O capital, livro I*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 42

<sup>230</sup> EAGLETON, Terry. *O problema dos desconhecidos: um estudo da ética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p.73

Tal luzir de espelhos sobre espelhos, descrito por Eagleton, quando identificado na estrutura do drama, revela-nos a sua função como ideograma: além de propagar os valores burgueses, o drama teria assim a capacidade de, em sua infinita progressão intersubjetiva, apresentar a realidade dos sujeitos intercambiáveis, cujos conflitos os fazem *balançar* de ação a ação, em um processo de intercâmbio que reproduz a *forma* do valor de troca. Os personagens dramáticos são assim, simultaneamente, centrados e descentrados, *cogito e feixe* de impressões vagantes, porque o que determinaria essa nova experiência subjetiva descrita pelo drama burguês emergente não pode ser compreendido pelas categorias da épica: tal subjetividade só poderia ser compreendida pelo conflito que move o personagem dramático de um extremo a outro, dentro de si e também rumo ao outro, em um processo que, ao mesmo tempo que diferencia ao máximo cada produto, os iguala para que sejam lançados na arena dramática da troca.

O drama seria capaz de, em sua estrutura de ideograma, esconder e revelar, ao mesmo tempo, a experiência histórica de intercâmbio incessante, baseada no trabalho abstrato, que iguala e contradiz os sujeitos. Assim, o ideograma do drama contém em si uma *forma*— movida pelo conflito e pela contradição — que é também uma verdadeira máquina dialética, capaz de iluminar as relações entre sujeito e tecido histórico de uma maneira peculiar e profunda. É essa engrenagem dialética do drama que o torna ideograma e material crítico, simultaneamente, que pretendemos testar para compreender um pouco da formação histórica do Brasil.

Esse mecanismo de “resolução de conflitos” contribui para a feição de ideograma do drama burguês ao nos apresentar narrativas em que as contradições da realidade são sempre solucionadas a partir do ponto de vista da burguesia. No entanto, a simples existência do conflito como mola propulsora das ações e da estrutura dramática já é capaz de sugerir que a contradição, o embate, fazem parte da realidade histórica a que tal forma se relaciona. Veremos adiante que a crise do drama, deflagrada pelas novas experiências do drama moderno, expõe esses conflitos sem perspectiva de resolução. O percurso da forma romanesca é mais complexo: mesmo em suas primeiras manifestações (como em Defoe), o ideograma contém em si próprio elementos da sua negação, ou seja, de crítica à sociedade capitalista burguesa. Nas palavras de Terry Eagleton, já nos primeiros romancistas ingleses “existia uma discrepância evidente entre o que o capitalismo fazia realmente e o que dizia que fazia, entre os fatos e os valores que defendia”<sup>231</sup>.

---

<sup>231</sup> EAGLETON, Terry. *La novela inglesa, op.cit.*, p.40

Veremos que por aqui o mecanismo dialético do drama ganha outras configurações, de novas aparências encobridoras, mas, quando tateadas com vagar, igualmente reveladoras. Se tomarmos a cena acima do Príncipe de Qorpo Santo, veremos o mesmo balançar de identidade, mas em *Hoje sou um; e amanhã outro* os extremos percorridos estão *localizados dentro do próprio personagem*; não há confronto intersubjetivo, não há contradição entre o eu e o Outro. No entanto, também não estamos diante de um drama expressionista, em que uma única personalidade desdobra-se ao longo de toda a peça, expondo-nos suas inúmeras faces. Estamos diante de uma abstração, de uma forma esvaziada que flutua de um ambiente ao outro da narrativa, identificando-se com os sujeitos que encontra: ora o próprio autor da peça, ora seu camarista, ora os soldados, ora a rainha, ora a Nação; estamos diante de uma alegoria e não de um personagem<sup>232</sup>. Na cena abaixo, em que aparentemente há um diálogo intersubjetivo entre o Rei e a Rainha, é possível perceber, habitando no interior do exoesqueleto do drama, o balançar interno à própria identidade exclusiva do Rei, que coloniza as demais personalidades que a cercam, escravizando-as:

O REI- é tudo isso verdade minha muito querida esposa. Agora, porém, só nos cumpre continuar a velar sobre quanto diz respeito aos interesses públicos d'outra ordem. Eu continuarei a pensar; a meditar; a estudar; a cogitar quanto possa fazer a felicidade dos homens. Tu que és mulher, de igual modo procederás a respeito das de teu sexo. Combinaremos depois, e todos os dias por duas horas pelo menos de cada um, sobre tais assuntos; o que for julgado melhor, isso se porá em prática.

A RAINHA- Com muito prazer vos acompanharei em vosso modo de pensar e futura disposição. São horas de descanso, não quereis acompanhar-me?

O REI - Tenho ainda alguma cousa a fazer nesta sala. Não estou bem certo do que é; porém sei que me falta não sei o quê.

A RAINHA- Vede o que é; e se eu vos posso auxiliar.

---

<sup>232</sup>Nesse sentido, não podemos comparar o protagonista de *Hoje sou um; e amanhã outro* com as diversas figurações da modernismo europeu, caracterizadas por uma multiplicidade de personalidades a habitarem um mesmo “eu”. Estamos tratando – em Qorpo Santo – de uma identidade *esvaziada, capaz de dominar as demais personagens que encontra, e não de um eu múltiplo, em constante vagar interno, entre suas diversas máscaras*. Compare-se, a esse respeito, o Rei com as definições de subjetividade múltipla dadas por Fernando Pessoa e serão possíveis as diferenças: “Omar [Khayyam] tinha uma personalidade; eu, feliz ou infelizmente, não tenho nenhuma. Do que sou numa hora, na hora seguinte me separo; do que fui num dia no dia seguinte me esqueci. Quem, como Omar, é quem é, vive num só mundo, que é o externo; quem, como eu, não é quem é, vive não só no mundo externo, mas num sucessivo e diverso mundo interno. A sua filosofia, ainda que queira ser a mesma que a de Omar, forçosamente não o poderá ser. Assim, sem que de veras o queira, tenho em mim, como se fossem almas, as filosofias que critique; Omar podia rejeitar a todas, pois lhe eram externas, não as posso eu rejeitar, porque são eu”.(PESSOA, Fernando. *O livro do desassossego*. Lisboa, Ática, 1982, p. 395). O Rei de Qorpo Santo não é suas diversas “filosofias internas”, mas, sem tal capacidade de reflexão, constitui-se sempre ao apropriar-se do Outro, como propriedade sua.

O REI -Não me recordo; iremos portanto dar um passeio ao jardim, e depois se me lembrar voltarei. Ah! agora me lembro.<sup>233</sup>

Note-se que não há resistência alguma da rainha, que sofre passivamente, como propriedade do rei, esse processo de controle. A personagem da Rainha passa então a existir somente como figura complementar à do Rei: a imagem dos dois sexos aqui revela a construção de um personagem constituído pelas duas faces de uma mesma medalha, aqui unidas de modo harmônico e sem conflito. Em vez de um diálogo intersubjetivo, a cena expõe um solilóquio: e a função da Rainha surge como a de acompanhar a identidade do Rei em uma trajetória única. A imagem do casal uno tem vasta tradição na literatura, e, muitas vezes, surge apresentando os enamorados unidos pelo ato de leitura e de estudo, como vemos o Rei propor à sua cara-metade. (“Combinaremos depois, e todos os dias por duas horas pelo menos de cada um, sobre tais assuntos; o que for julgado melhor, isso se porá em prática”).

Tomemos um romance da Ilustração alemã, o *Werther*, de Goethe. Quando Werther visita Lotte pela última vez antes de morrer, ela lhe pede que leia os versos de Ossian que tem traduzido. Sentados juntos sobre o sofá, a leitura os emociona mais além do suportável, arranca-lhes um beijo apaixonado, serve de referência simbólica a seu sofrimento e lhe dá um sentido: assim acredita, ou pelo menos assim acredita Werther. O casal não sabe que sua vivência tão pessoal, tão íntima, sua situação tão única, é, na verdade, *uma citação*: se incluem em uma tradição literária de amantes que sucumbem ao amor durante a leitura. Como Abelardo e Eloísa, mestre e aluna, que transcendem a leitura didática mediante a amorosa, ou Paolo e Francesca, que narram no Inferno da *Divina Comédia* como sucumbem ao amor lendo as aventuras de *Lancelot*. Todos eles lêem: mas quem lê de uma forma tão arrebatada a ponto de projetar-se a si mesmo sobre a literatura e dar com ela sentido ao mundo, é Werther. Expõe assim uma forma nova de ler que já não busca a autoridade dos mestres nos livros, senão que se lê a si mesma neles. Constrói o sentido do mundo desde a identidade do leitor projetada sobre o livro e sobre o mundo. Sua leitura certamente cria sentido, mas o sentido não explica o mundo, senão só a identidade do leitor, e, por consequência, leva o leitor à incompreensão da realidade externa e, finalmente, à tragédia. As leituras de Werther, de Ossian a Homero, interpretadas sob o prisma do seu próprio universo individual, não são mais suficientes

---

<sup>233</sup> QUORPO SANTO, “Hoje sou um; e amanhã outro”, op. cit., p. 193-194



para se ler o mundo porque a história da sociedade burguesa, baseada na aceleração do progresso, é de difícil compreensão e opõe o sujeito ao mundo exterior.

Quando Werther castiga a si próprio, assume a condenação que lhe corresponde na cadeia da tradição literária na que se inclui e converte o suicídio em arma de afirmação pessoal: a máxima expressão de sua vontade de identidade própria se expõe na autoaniquilação. Com isso mostrava radicalmente a falta de viabilidade histórica do catálogo de valores da moral ilustrada em uma sociedade ainda extremamente feudal. Ao morrer, Werther tem sobre sua mesa um texto teatral, a tragédia *Emilia Galotti*, de Lessing, que já mencionamos acima. Aqui as leituras de Werther sugerem uma comparação entre as duas mortes: a sua e a de Emília, que morre por vontade própria, nas mãos de seu pai, para defender sua virtude frente à possibilidade de sucumbir à sedução do príncipe que a pretende como amante. Mas também aqui a leitura é deslocada: Emília morre pela virtude, por uma virtude ilustrada e defendida com a própria vida, enquanto que Werther morre por si mesmo, pelo indivíduo considerado como centro do mundo. Em *Poesia e verdade*<sup>234</sup>, Goethe descreve a criação de Werther e documenta a obra como uma etapa de sua autobiografia pessoal e de escritor. Mais adiante considera o romance como documento de uma patologia supraindividual e histórica: o tédio, que se converteria, ao longo do século XIX, em uma das manifestações da modernidade. A morte de Werther, assim como a de Emília, parece revelar uma razão, subjetiva e histórica, para o sacrifício. Se olharmos para o nosso casal brasileiro, em uma primeira leitura, na peça de Qorpo Santo, as vidas são sacrificadas sem razão, morre-se pela guerra ou pela proteção do país tomadas em si mesmas, em abstrato, sem que o contexto apresente motivações históricas para os conflitos ou as causalidades para um massacre de tão grandes proporções.

O que agrava essa aparente incoerência é que o casal presente na peça de Qorpo Santo, ao contrário das tentativas fracassadas do personagem de Goethe, que tenta ler e integrar-se à realidade, é capaz de estudar o mundo, compreendê-lo e colocar em prática o seu aprendizado. Mas isso porque o Rei e a Rainha, ao contrário de Werther e Lotte, não estão voltados para o universo externo – fragmentado e de difícil compreensão – mas

---

<sup>234</sup>Num meio assim, entre uma sociedade assim, com gostos e estudos desse gênero, atormentado por paixões insatisfeitas, sem ser excitadas por nenhum móbil exterior a uma atividade séria, sem outra perspectiva além da obrigação de encerrar-se numa insípida e lânguida vida burguesa, a gente se familiarizava, no seu dolorido orgulho, com o pensamento de poder deixar a vida quando quisesse, quando não a achasse mais do seu agrado, e com isso se furtava um pouco às injustiças e ao tédio cotidianos. Essa era a disposição geral e se o Werther produziu um grande efeito, é que estava em afinção com todas as almas e exprimia aberta e claramente o segredo de um mórbido devaneiojuvenil”. (GOETHE, W.J. *Obras completas*, vol. V. Madrid: Aguilar, 2003, p. 440)

estão preocupados apenas com a leitura do mundo interno, e de um mundo interno isento das contradições e motivações que constituem o indivíduo burguês, processo histórico que vimos estar descrito na trajetória de Werther. Na peça brasileira, estamos diante sempre da identidade esvaziada do Rei, que assume, como forma líquida, o controle de todos os personagens que encontra, inclusive da própria Rainha, submetendo o mundo à sua leitura e própria vontade, em uma alegoria das formas de dominação presentes na sociedade brasileira do século XIX.

Quem “hoje é um; e amanhã outro” é – além da subjetividade vazia e fantasma do Rei - a própria figuração do Brasil apresentada pelo dramaturgo: esse flutuar, mais do que diverso, é contraditório e repetitivo porque retorna sempre às mesmas oposições, sem obter saída. É o que pretendemos demonstrar a seguir, aprofundando essa leitura alegórica da peça.

### **Segundo excurso: drama burguês e melodrama no Brasil**

Segundo Vilma Arêas<sup>235</sup>, as mudanças introduzidas na Colônia com a chegada da corte portuguesa ao Brasil significaram para nós uma espécie de Iluminismo, com o adensamento do meio cultural e a tentativa de civilizar as povoações que “às vezes não passavam de meros presídios ou plantações, conforme as descreveu Hipólito da Costa, com ironia”<sup>236</sup>. A transferência possibilitou a vinda de estrangeiros ilustrados de vários países, a fundação da imprensa Régia e os primeiros jornais, a primeira livraria, a biblioteca pública, algumas escolas superiores. A vinda da missão francesa em 1816 e o florescimento de uma notável atividade musical coroaram as iniciativas de desenvolvimento cultural. A inauguração do Real Teatro de São João, em 1813, animou a criação de “aproximadamente vinte e três casas de espetáculo em diversos pontos do reinado na primeira metade do século XIX.”<sup>237</sup>

No entanto, apesar desse crescimento na produção cultural, a nascente dramaturgia brasileira ressentia-se de um romantismo “de aspecto incompleto e às vezes equivocado, à maneira do que acontecia em outros domínios”<sup>238</sup>. Se no capítulo anterior pudemos mencionar a recepção refletida do drama burguês – não isenta de contradições – empreendida por José de Alencar, marcada por uma plena consciência da reprodução do

---

<sup>235</sup>ARÊAS, Vilma. “A comédia de costumes”. In: FARIA, João Roberto. *História do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva/Sesc, 2012, p. 121

<sup>236</sup>Idem, *ibid.*

<sup>237</sup>Idem, *ibid.*

<sup>238</sup>Idem, p. 122

modelo europeu e por um propósito claro de formação literária e de plateia, a face oposta da aclimação do drama burguês no país é marcada por uma confusão generalizada, entre drama e melodrama, entre realismo e romantismo: “nosso drama, entendido como drama, equívoco comum em toda parte, foi fenômeno ilusório (...), pois embora empenhado em enriquecer a ação e recheiar o palco, não passou de tentativa canhestra, antes literária que dramática. (...) Pouco depois, o que se chamou de realismo também obedeceu à lei geral do hibridismo que regia a Colônia, misturando-se a nova escola aos tons idealizados do romantismo”<sup>239</sup>. De um lado existiam os objetivos literários dos autores imbuídos do método dramático e realista, de outro a “impregnação social, que está um pouco em tudo”<sup>240</sup>, como escreveu Decio de Almeida Prado. Essa impregnação social, verdadeira estrutura de sentimento, seguia as convenções de uma forma híbrida, misto de drama e de melodrama.

Já mencionamos no capítulo anterior que há diferenças grandes entre o drama burguês puro e o melodrama, mas identificamos, mesmo na peça de Alencar – crítico ferrenho do melodrama romântico – pelo menos um traço de tonalidade melodramática: a intensa movimentação da trama, retorcida por inúmeras peripécias. O melodrama é caracterizado pelo enredo sinuoso, repleto de reviravoltas, revelações surpreendentes, “visando manter o público em ansiedade constante, até que no desfecho haja a punição do vilão e o prêmio à personagem virtuosa”<sup>241</sup>.

No drama, segundo Décio de Almeida Prado, acontece o contrário: as personagens trazem dentro de si, simultaneamente, “o bem e o mal, o anjo e o demônio, na linguagem poética da época, embebida de cristianismo”<sup>242</sup>. No entanto, ainda segundo Décio, em muitos aspectos o drama contaminou-se pelo melodrama, sobretudo no enredo complicado e nos lances folhetinescos. Assim, “ainda que apresentassem universos dramáticos e metafísicos opostos, um de confusa e veemente contestação, o outro de reafirmação de valores religiosos e morais vigentes”<sup>243</sup>, foram frequentemente confundidos quando encenados no período do nosso primeiro romantismo. O gosto por esse híbrido de drama e melodrama repleto de ações mirabolantes e de falas bombásticas tomou conta do público, que foi prontamente atendido pelas companhias dramáticas em atividade no Rio de Janeiro.

---

<sup>239</sup> Idem, *ibid.*

<sup>240</sup> *Apud* ARÊAS, Vilma, *op. cit.*, p.122

<sup>241</sup> FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2001, p.27

<sup>242</sup> PRADO, Decio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*, *op. cit.*, p. 122

<sup>243</sup> Idem, *ibid.*

A peça que analisaremos a seguir, de um dramaturgo original como Qorpo Santo, só pode ser compreendida sob o claro-escuro dessa luz incerta que determina as duas faces da recepção do drama burguês no Brasil: de um lado a teorização rigorosa de Alencar – que não conseguiu se livrar plenamente da estrutura de sentimento melodramática, mas que se baseava nos pressupostos do drama francês – e de outro a presença quase hegemônica dos recursos do melodrama em todas as representações teatrais do período, invadindo mesmo as de origem dramática pura e europeia. A logicidade do drama está na criação da ilusão de realidade mediante a continuidade, a causalidade, a motivação genética e o desenvolvimento envolvente, supõe também a obrigação de apresentar uma lógica de relações sem fraturas que testemunha a aparência de um mundo compacto e que nos faça esquecer os sinais de fissura presentes no cotidiano. Isso exige a descrição de causalidades e de motivações, a articulação das ações sob essa perspectiva: tais características de logicidade unem o drama e o romance burguês do período, e estão presentes tanto no *Werther* e em *Orgulho e preconceito*, quanto em *Emília Galotti* ou *Minna von Barhelm*, peças teatrais de Lessing. Tentaremos demonstrar que Qorpo Santo depurou esse modelo híbrido de suas características sentimentais, de suas frases de efeito comovente, de seus mecanismos de causalidade e de suas inumeráveis peripécias – como se deixasse uma fruta a apodrecer e secar ao sol, restando somente o seu caroço. O caroço do drama burguês de Qorpo Santo é a racionalidade da estrutura formal, sua *logicidade esvaziada*, mas esse resto dramático foi então utilizado em negativo, colocando o drama brasileiro sobre seus pés, e, simultânea e paradoxalmente, de cabeça para baixo.

Importante observar, por fim, que essa quebra da integridade do padrão formal do drama, promovida por Qorpo Santo, é a negação de um modelo que ainda não estava consolidado e dominado no âmbito da dramaturgia brasileira do período, mas que era tomado como padrão por aqui com base em critérios apoiados em tradições europeias importadas.

Com a reversão do padrão lógico associado à racionalidade burguesa do drama (fazendo a racionalidade funcionar contra si mesma, como loucura) Qorpo Santo, salvo engano, mostrará, por meio da análise que segue, algo singularmente extemporâneo: o drama burguês não tinha sequer se configurado plenamente no país, e aquilo que lhe era essencial já estava sendo acionado em funcionamento reverso em sua dramaturgia. Para nossa leitura crítica atual, situada no momento histórico em que lemos essa obra, tal procedimento negativo pode ser reconhecido, em nosso *agora da cognoscibilidade*.

Naquela época, porém, essa reversão não era consciente ou socialmente perceptível. Tal mecanismo de negação só pode ser ativado com o nosso olhar de leitores de hoje, o que equivale a dizer que a peça apresenta, latentes, sentidos que só podem entrar em funcionamento dentro do contexto histórico em que nos situamos.

### **Máquina dialética da des-razão**

A dramaturgia de Qorpo Santo constitui um caso singular entre nós de importação do modelo dramático. Considerado por boa parte da fortuna crítica como uma espécie de precursor do surrealismo, também constitui opinião geral que Qorpo Santo, por outro lado, com os pés fincados no tectonismo deslizante do século XIX, provavelmente pretendeu imitar os moldes de Joaquim Manoel de Macedo e de José de Alencar, estes últimos eles próprios inspirados pelos modelos franceses, sobretudo da “comédia realista”, uma espécie de ‘alta comédia’ que não tinha como objetivo primeiro provocar o riso, mas descrever costumes e discutir questões de interesse social da burguesia.

A divisão de suas peças em atos, quadros e cenas comprovaria que Qorpo Santo estava preocupado em escrever peças “bem-feitas”, dentro dos moldes tradicionais vigentes na época, tentando, certamente, seguir parâmetros que devia conhecer.<sup>244</sup>Essa dialética entre uma forma (dramática) retirada das comédias de costumes europeias e um conteúdo onírico, aparentemente delirante, teria levado alguns dos seus comentadores a considerá-lo também um mau escritor: “Qorpo Santo incorre num erro muito comum de pessoas que não têm hábito de lidar diretamente com o palco, ou seja, não tem noção de tempo em teatro. A sua divisão em cenas, quadros e atos é absolutamente arbitrária, e poderíamos, inclusive, questionar essa própria divisão”.<sup>245</sup>

Mais do que a divisão em cenas e atos, parece arbitrária aos comentadores de Qorpo Santo a utilização do modelo do drama burguês que serviria como uma espécie de camisa-de-força ao pleno desenvolvimento dos conteúdos oníricos ou expressionistas tratados pelo dramaturgo. Daí a impressão de inabilidade na utilização da “carpintaria dramática” e de uma certa sensação de obra mal-acabada e desconjuntada que a leitura crítica de Qorpo Santo geralmente pretendeu fixar. Vejamos uma cena da peça que possui o título sugestivo de *Hoje sou um; e amanhã outro* para tentar compreender tal itinerário crítico:

---

<sup>244</sup>FRAGA, Eudynir. *Qorpo Santo. Surrealismo ou absurdo?* São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 58

<sup>245</sup> Idem, *ibid.*

MINISTRO - Primeiramente, saiba V.M. de uma grande descoberta no Império do Brasil, e que se tem espalhado por todo o mundo cristão, e mesmo não cristão! Direi mesmo por todos os entes da espécie humana!

O REI (*muito admirado*) Oh! Dizei; falai! Que descobriram - é erro!?

MINISTRO - É coisa tão simples, quanto verdadeira: 1.a - Que os nossos corpos não são mais que os invólucros de espíritos, ora de uns, ora de outros; que o que hoje é Rei como V. M. ontem não passava de um criado, ou vassalo meu, mesmo porque senti em meu corpo o vosso espírito, e convenci-me, por esse fato, ser então eu o verdadeiro Rei, e vós o meu Ministro! Pelo procedimento do Povo, e desses a quem V. M. chama conspiradores persuadi-me do que acabo de ponderar a V.M.

2.a - Que pelas observações filosóficas, este fato é tão verídico, que milhares de vezes vemos uma criança falar como um general; e este como uma criança. Vemos por exemplo um indivíduo colocado no cargo de presidente de uma Província; velho, carregado de serviços; com títulos, dignidades; e mesmo exercendo outros empregos de alta importância ter medo, Senhor: não poder abrir a boca diante de um homem considerado talvez pelo Povo, sem um emprego pessoal, sem mulher, talvez mesmo sem o necessário para todas as suas despesas, finalmente um corpo habitado por uma alma. Que quer dizer isto, Senhor? Que esse sobrecarregado de cargo e dignidades humanas é zero perante este protegido ou bafejado das dignas leis Divinas. Eu, pois, ontem estava tão acima de Vossa Majestade, porque sentia em mim o dever de cumprir uma missão Divina, que me era impossível cumprir ordens humanas. Podeis fazer agora o que quiserdes!

O REI - Estou pasmo - com a revelação que acabo de ouvir. Se isto se verifica, estou perdido!<sup>246</sup>

Aparentemente, ao analisarmos os personagens e o entrecho da cena, estaríamos diante do princípio da subjetividade descentrada, tal como descrito pela filosofia de David Hume. Mesmo sem conhecer o filósofo inglês, Qorpo Santo teria sido capaz de configurar a identidade como ficção de maneira muito próxima a de Hume. O dado novo no dramaturgo brasileiro estaria em situar o vagar das impressões que constituiriam a subjetividade na arena da luta de classes, uma vez que o processo descrito pelo ministro foi capaz de transformá-lo, no dia anterior, na própria substância da majestade divina. A revelação acima ocorre logo na cena inicial da peça e tem o poder de desestabilizar as crenças do rei, fazendo-o perdoar, no ato seguinte, dois suspeitos de uma conspiração armada para derrubá-lo do poder:

---

<sup>246</sup> LEÃO, José Joaquim de Campos. (Qorpo Santo). “Hoje sou um; e amanhã outro”. In: *Teatro completo*. São Paulo: Iluminuras, 2000, p. 184

O REI - Bem conheço, Senhora, o interesse que tomais em tudo quanto diz respeito à minha, à vossa e à felicidade do Estado que por herança ou Vontade Divina - governo: ora com sábios conselhos; ora com vossas felizes lembranças; ora com as mais justas - vossas reflexões! Estais, portanto, servida, Senhora, em vosso pedido; mesmo que o não fizésseis, a conversação que acabo de ter com um dos nossos mais distintos políticos, e atualmente na primeira pasta do Governo, seria bastante para perdoar a esses, de quem tive denúncia de que conspiram contra o nosso Governo<sup>247</sup>!

Assim, antecipando-se ao pedido de clemência que seria realizado pela Rainha, o Rei perdoa os possíveis conspiradores baseado na revelação que lhe foi feita acerca da instabilidade da subjetividade. Estaríamos diante da figuração de uma “experiência social subjetiva brasileira” marcada pelo fluxo constante de identidades, característica de uma sociedade formada por múltiplas culturas e etnias? O reconhecimento dessa experiência teria gerado a ação do rei. Essa primeira leitura constituiria o nosso exoesqueleto da peça, o ideologema que a recobre impedindo-nos de enxergarmos o que esconde.

Para o filósofo Slavoj Zizek, qualquer pretensão de totalizar o campo social deve interpretar-se como um sintoma, o efeito de um trauma que não pode ser simbolizado diretamente na linguagem. Este trauma subsiste como a possibilidade permanente de fazer contingente qualquer formação discursiva que tenha a pretensão de fixar uma versão sem fissuras da realidade. Esse trauma persiste como o Real, entendendo-se por Real aquilo que nenhuma versão da “realidade” logra incluir. O Real constituiria assim a contingência ou a carência de qualquer formação discursiva. Como tal, Zizek situa-se no plano teórico contrário ao racionalismo de Habermas, que supõe que no ato de fala há uma transparência da intenção que é em si mesma sintomática de uma denegação da psique, do inconsciente, daquilo que resiste à linguagem.

Na perspectiva de Zizek, ao contrário de um relativismo que contestaria qualquer possibilidade de conhecimento da realidade, toda formação discursiva deve ser entendida em relação com aquilo que tal formação não pode acomodar dentro de seus próprios termos discursivos ou simbólicos. Este “exterior traumático” chega a ser a ameaça que motiva e, eventualmente serve de obstáculo, a ambição linguística de obter a inteligibilidade. A ininteligibilidade de Qorpo Santo, se seguirmos esse caminho, talvez esteja relacionada não a uma falta de habilidade do dramaturgo em dividir seu material corretamente entre atos e cenas ou a qualquer outro pecado de mau dramaturgo, mas sim a um núcleo traumático da própria experiência histórica e subjetiva.

---

<sup>247</sup> Idem, p.185

Ainda seguindo as pistas de Zizek, se considerarmos a ideia de que toda formação ideológica se constitui através e contra um antagonismo constitutivo e, por conseguinte, deve entender-se como um esforço por encobrir ou suturar uma série de relações conflituosas, talvez seja possível ler o drama de Qorpo Santo para além do seu exoesqueleto. Mas como essa sutura ideológica nunca é completa, quer dizer, posto que nunca pode estabelecer-se como um conjunto necessário ou geral, transparente, de conexões, está marcada pela incapacidade de exercer uma determinação completa, por uma contingência constitutiva, que emerge dentro do campo ideológico como sua instabilidade permanente (e promissora).

Seguiremos a promessa de tentar decifrar tal experiência traumática sem a pretensão de fornecer uma interpretação una e totalizadora do texto de Qorpo Santo, mas como possibilidade de lermos, por entre as frestas e fissuras da peça, traços de uma determinada experiência histórica brasileira, que nos distanciaria, no plano da formação de nossa dramaturgia, dos modelos europeus.

Após a revelação do Ministro, admirado o Rei deseja saber quem foi o sábio a formular tal teoria da identidade e pede um retrato do autor, para ser colocado em destaque na Corte:

O REI - Poderíamos obter um retrato desse ente a meu ver tão grande ou maior que o próprio Jesus Cristo!?

MINISTRO - Eu não possuo algum; mas pode se encomendar ao nosso Cônsul na cidade de Porto Alegre, capital da Província de São Pedro do Sul, em que tem habitado, e creio que ainda vive.

O REI - Pois serás já quem fará essa encomenda!

MINISTRO - Aqui mesmo na presença de V. M. o farei. (*Chega-se a uma mesa, pega em uma pena e papel, e escreve:*)

"Sr. Cônsul de... De ordem de Nosso Monarca, tenho a determinar a V. Sa. que no primeiro correio envie a esta Corte um retrato do Dr. Q... S..., do maior tamanho, e mais perfeito que houver. Sendo indiferente o preço. O Primeiro Ministro DOUTOR SÁ E BRITO"  
Corte de..., maio 9 de 1866<sup>248</sup>.

A data mencionada na carta a ser enviada pelo Ministro, 9 de maio de 1866, é geralmente atribuída na fortuna crítica do dramaturgo como o dia em que a peça estaria sendo escrita. Os dados geográficos - Rio Grande do Sul e Porto Alegre - remeteriam à biografia do próprio Qorpo Santo, que assim pode ser visto como o sábio, tão importante quanto Jesus Cristo, citado na conversa entre o rei e seu ministro.

---

<sup>248</sup> Idem, p. 187



É possível interpretar a peça como manifestação das idiosincrasias biográficas de Qorpo Santo; dessa forma poderíamos encarar a “flutuação subjetiva” mencionada como retrato do próprio autor, em um outro procedimento a antecipar as confissões surrealistas ou, indo mais além, até mesmo a escrita performativa dos textos pós-dramáticos mais contemporâneos. Tal interpretação parece justificável, mas ainda estamos tateando o exoesqueleto do ideograma, distantes de uma experiência traumática capaz de abrir uma lacuna na linguagem dramática, exigindo uma sutura ideológica imediata. A chave alegórica que estamos procurando parece estar no conceito de racionalidade, que, como mencionamos acima, Szondi afirmou ser essencial à ideologia burguesa e à forma dramática.

### **Novo excurso: drama, virtude e razão**

Descrevendo outra das heroínas de Lessing marcadas pelo livre raciocinar, a personagem Minna Von Barhelm, da peça homônima de Lessing, Gyorg Lukács a situa como símbolo dos valores da Ilustração: “também ela tem sua sabedoria; mas não é uma sabedoria que supere a vida, antecipe-se a ela, esteja por cima dela; não é uma superioridade teórica, senão nascida de uma experiência vital profunda e profundamente trabalhada”<sup>249</sup>. A sabedoria da personagem Minna “não é nada sábia, senão o simples impulso intacto de um autêntico ser humano que quer uma vida com sentido, só realizável na comunidade e no amor”<sup>250</sup>. Sua sabedoria é, pois, “sempre impulso a ver homens concretos em sua concreta humanidade, a apropriar-se de sua problemática, mas também a ver com uma só mirada o que há de melhor neles (...)”<sup>251</sup>. Mas, para o filósofo húngaro, essas possibilidades nunca se acumulam em uma “imagem ideal”. Minna pode equivocar-se, pode alimentar irreais ideias a cerca de homens e situações; mas, por meio de todos esses erros, irrompe sempre seu claro entendimento, vence sempre sua autenticidade “ética e transforma tantas vezes em verdade o que era representação falsa (...) Em Minna se tem feito corpo de modo mais sensível o humanamente melhor da ilustração alemã”<sup>252</sup>.

A peça de Lessing, um dos autores mais representativos do drama burguês, confere à Minna a missão de propagar os ideais burgueses de racionalidade e de uso livre

---

<sup>249</sup> LUKACS, Gyorg. *Goethe y sua epoca*. Mexico: Grijalbo, 1968, p. 43-44

<sup>250</sup> LUKACS, Gyorg. *Goethe y sua epoca*. Mexico: Grijalbo, 1968, p. 43-44

<sup>251</sup> Idem, p. 44

<sup>252</sup> Idem, *ibid.*

do espírito. Os valores burgueses representados por Minna – a inteligência, o altruísmo, a bondade – substituem os valores da nobreza, ligados ao nome e a uma sociedade estratificada: o protagonismo do mérito, simbolizado pela ação de Minna na peça, transforma o drama em veículo de uma classe social em ascensão. A própria forma da peça, vasto panorama da recém terminada guerra dos sete anos, transforma o olhar da personagem em estrutura: os demais personagens gravitam todos em torno do olhar de Minna e por meio do seu julgamento avaliamos o caráter e a situação de cada um.

MINNA – Oh, sempre há de ter razão... mas se é assim, não tendes nenhuma razão em declarar-vos infeliz. Ou calai-vos totalmente ou contai tudo de uma vez. Uma razão, uma necessidade que vos ordena esquecer-me? Sou uma grande amante da razão e tenho grande respeito pela necessidade. Mas deixai-me ouvir quão razoável é essa razão, quão necessária é essa necessidade. (...)

VON TELHEIM (*Cobrindo o rosto com o chapéu que traz na outra mão e se afasta dela*) Isto é demais! Onde estou! Deixai-me, senhorita! Vossa bondade me tortura! Deixai-me!<sup>253</sup>

A peça é articulada em torno da sinceridade de Minna, capaz de tornar transparentes todos os personagens que a cercam, ajudando-os, por meio da luz da razão, a tomarem decisões e a encontrarem os melhores caminhos. Essa estrutura dramática transforma o olhar de Minna em uma espécie de grande refletor cênico, capaz de iluminar as regiões obscuras da sociedade e transformá-las por meio da livre iniciativa de cada personagem que entra em contato com o esclarecimento da protagonista. A própria guerra – terminada seis meses antes do tempo em que se passa a ação peça – aparece como um mal pertencente ao mundo antigo, em que a reflexão e a justiça burguesas não baseavam as atitudes cotidianas.

Em sua análise sobre Dom Casmurro, Roberto Schwarz nos revela o resultado da aclimatação das ideias iluministas no Brasil, descrevendo Capitu como uma espécie de Minna Von Barhelm fora de lugar: “Capitu, pelo contrário, satisfaz os quesitos da individuação. A menina sabe a diferença entre compensações imaginárias e realidade, e não tem apreço pelas primeiras. Em país tão sentimental, ainda mais em se tratando de mocinhas, deve-se assinalar o incomum dessa iniciativa machadiana de estudar a beleza, a aventura e a tensão próprias ao uso da razão”. Assim, quando a mãe de Bentinho resolve cumprir uma promessa e mandar o filho para o seminário, pondo em risco os planos conjugais da vizinha pobre, esta explode num raro espetáculo de independência de

---

<sup>253</sup> LESSING, G.E. *Emilia Galotti/Minna Vons Barhelm*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999, p. 170-171

espírito e inteligência: “Capitu não só tem desígnios próprios, os quais consulta, como tem opinião formada e crítica a respeito de seus protetores, e até da religião deles. Notícia exata e verificação interior, uma certa recapitulação crítica da situação, vão juntas, indicando o nexo entre liberdade de espírito e objetividade, esta última um verdadeiro esforço metodizado de pensamento. A clareza na decisão supõe distância em relação ao sistema de obrigações e fusões imaginárias do paternalismo<sup>254</sup>.”

No entanto, Schwarz também nos revela que a tragédia narrada pelo romance surge precisamente dessas “idéias atrevidas” de Capitu, que designam eventuais resultados da independência de espírito da personagem, projetos individuais que escapam ao limite da sociedade paternalista e de sua lógica excludente e opressora. Para Bentinho, “a mulher com idéias próprias tinha que dar em adultério e no filho do outro: o Casmurro agora se identifica ao conservadorismo a que mal ou bem se havia oposto no período anterior de sua vida”<sup>255</sup>.

### **Lessing no Brasil: o negativo da razão Esclarecida**

É possível acompanhar a função ideológica de tais ideais Iluministas, sob a estrutura periférica do capitalismo brasileiro, na peça de Qorpo Santo. Em *Hoje sou um; e amanhã outro*, o pano de fundo da guerra se repete, assim como na peça de Lessing, mas a heroína feminina do autor brasileiro não é portadora do Esclarecimento:

A RAINHA - (*e um pouco depois as Damas, entrando apressadamente e atirando-se nos braços do Rei*) Meu querido esposo, quanto me fizeste pensar sobre a tua existência, sobre o teu futuro! Sobre a paz e felicidade do nosso Reino! (*Desprendendo-se mui devagar de seus braços:*) Sim, caro amigo! Quando milhares de feras tentavam lançar-nos talvez fora de nossos territórios deles se apossarem, destruir nossos bens, aniquilar nossa Pátria e fazerem destarte a desgraça geral não era para menos que para sentir-se o maior receio por tantos males de que nos achávamos ameaçados. Felizmente houve um triunfo completo. Os mares repletos de cabeças, de corpos que boiavam dos nossos inimigos, como se uma peste houvesse destruído a vida de milhares de peixes, como algumas vezes havemos observado. Na península em que tentaram um desembarque, eram tantos que bem se podia dizer que era um matadouro público de carneiros para alimentar uma grande cidade. Felizmente, viveremos, continuaremos a viver tranquilos e felizes!

O REI - É tudo isso verdade minha muito querida esposa. Agora, porém, só nos cumpre continuar a velar sobre quanto diz respeito aos interesses públicos d'outra ordem. Eu continuarei a pensar; a

<sup>254</sup>SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Cia das Letras, 1997, p.25-26.

<sup>255</sup>Idem, *ibid.*

meditar; a estudar; a cogitar quanto possa fazer a felicidade dos homens. Tu que és mulher, de igual modo procederás a respeito das de teu sexo. Combinaremos depois, e todos os dias por duas horas pelo menos de cada um, sobre tais assuntos; o que for julgado melhor, isso se porá em prática.<sup>256</sup>

O Rei menciona a capacidade de reflexão da Rainha e declara só tomar decisões a partir do diálogo com a esposa. Estamos, aparentemente no terreno de Minna ou, ao menos, no paradigma ilustrado de Capitu. No entanto, se a tragédia de Capitu é ousar pensar por si mesma, buscar sua individuação, no território patriarcal do paternalismo e das relações de favor **em tempos de guerra**, a Rainha não chega a tanto. Pelo contrário, em vez de refletir sobre as razões do combate, o que fariam suas colegas de heroísmo, parece deliciar-se com a descrição da carnificina: “eram tantos que bem se podia dizer que era um matadouro público de carneiros para alimentar uma grande cidade. *Felizmente, viveremos, continuaremos a viver tranquilos e felizes!*”

A bondade e transparência contagiantes de Minna são aqui substituídas pelo cálculo egoísta: para a Rainha as vítimas da guerra não têm nenhuma importância, desde que ela e o marido continuem a viver felizes. A própria descrição dos horrores da batalha, minuciosa, indica uma espécie de prazer mórbido e nomear o horror, já que em nenhum momento da peça a verve oratória da Rainha aparece, a não ser quando descreve detalhadamente os massacres.

Se Capitu não era capaz do altruísmo e da sinceridade de Minna, suas ideias avançadas e sua tentativa de individuação, em vez de contaminar seus interlocutores, a destruíram. A Rainha de Qorpo Santo não se aproxima de qualquer tentativa de individuação. Seu comportamento perverso parece sempre próximo do delírio e a lógica racional se inverte em suas ações em des-razão. Logo depois de saudar o Rei com essa descrição sangrenta, a Rainha o convida para descansar, como se fosse possível esquecer o horror dormindo.

Mas a peça não transforma em negativo apenas o ideal da heroína ilustrada do drama burguês. A sabedoria virtuosa de Minna, tão defendida e buscada, também muda de sinal. Já na primeira cena de *Hoje sou um, amanhã outro*, no diálogo entre o Rei e o Ministro nos deparamos com uma reflexão sobre a virtude:

MINISTRO - Ainda não vos disse, Senhor, - que esse homem viveu em um retiro por espaço de um ano ou mais, onde produziu numerosos trabalhos sobre todas as ciências, compondo uma obra de

---

<sup>256</sup> LEÃO, José Joaquim de Campos. (Qorpo Santo), op. cit., p. 193

mais de 400 páginas em quarto, a que denomina E... ou E... de. .. E aí acrescentam que tomou o título de Dr. C... s.... - por não poder usar o nome de que usava - Q... L..., ou J... J... de Q. .. L..., ao interpretar diversos tópicos do Novo Testamento de N. s. Jesus Cristo, que até aos próprios Padres ou sacerdotes pareciam contraditórios!<sup>257</sup>

Imediatamente podemos reconhecer na descrição do sábio virtuoso o próprio Qorpo Santo: a obra de mais de 400 páginas, “a que denomina E”, é a famosa *Ensiqlopedia ou Seis Mezes de Huma Enfermidade*, composta por poemas, receitas, bilhetes, aforismos, artigos e peças teatrais, em que Qorpo Santo tentou empreender uma reforma ortográfica para simplificar a escrita, adotando, por exemplo, para cada fonema uma única representação gráfica. Quanto às interpretações inéditas da Bíblia, mencionadas pelo Ministro, sabemos também que Qorpo Santo adotou sua alcunha alegando que um monge do século XVIII, de mesmo nome, nele se encarnara.

Com o diálogo, vemos a descrição da virtude do sábio se desenvolver:

MINISTRO - Ainda não é tudo, Senhor: Esse homem era durante esse tempo de jejum, estudo, e oração - alimentado pelos Reis do Universo, com exceção dos de palha! A sua cabeça era como um centro, donde saíam pensamentos, que voavam às dos Reis de que se alimentava, e destes recebia outros. Era como o coração do mundo, espalhando sangue por todas as suas veias, e assim alimentando-o e fortificando-o, e refluindo quando necessário a seu centro! Assim como acontece a respeito do coração humano, e do corpo em que se acha. Assim é que tem podido levar a todo o mundo habitado sem auxílio de tipo - tudo quanto há querido!<sup>258</sup>

Aqui, conhecendo a biografia de Qorpo Santo, é difícil não considerarmos a descrição do sábio como puro delírio: “por volta de 34 anos começou a manifestar indícios de perturbação mental. Isso o levou a conflitos com a esposa e a família e a um processo de interdição judicial que o fez muito pensar”.<sup>259</sup>

Mas se houver na descrição exagerada das virtudes do sábio, citado pelo Ministro para “ilustrar o Rei”, algo mais do que autobiografia? Talvez seja possível encontrar, habitando no exato sentido da ação de “formar o Rei”, alguma pista:

A RAINHA - Quanto me apraz, Senhor, ouvir de vossos lábios, doces e salutares palavras! Estou tranqüila, e volto feliz aos trabalhos em que sempre me costumo ocupar! (*Para o Ministro:*) Senhor Ministro, continuai com vossos sábios conselhos a ilustrar vosso

<sup>257</sup> QORPO SANTO, op.cit.,p. 183

<sup>258</sup> Idem, ibid.

<sup>259</sup> AGUIAR, Flavio. “A continuação da comédia de costumes”. In: *História do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 250

Grande Rei, e contai sempre com a proteção de vossa assaz afetuosa Rainha! (*Sai com as Damas.*)<sup>260</sup>

Parece que, ao entrar em contato com a filosofia do sábio, o Rei aprende sua principal virtude, o uso refletido da razão. Para um filósofo como Rousseau, a virtude poderia ser definida como a busca ideal do equilíbrio na ordem social: “eis porque um autor célebre estabeleceu a virtude por princípio da república, pois todas essas condições não poderiam subsistir sem ela”<sup>261</sup>. A prática da virtude estaria ligada à oposição aos valores tradicionais da nobreza: em uma das cartas do romance epistolar *Julia, ou a Nova Eloísa*, um dos personagens – um aristocrata inglês<sup>262</sup> - tenta defender o casamento entre a heroína, filha de um nobre militar, e seu preceptor, um plebeu: “Esses quaisquer que você diz são mais respeitáveis que todos os fidalgos da Europa. (...) Se o genro que lhe proponho não conta, como você, com uma larga série de antepassados sempre incertos, ele será a base e a honra de sua própria casa, como o seu primeiro antepassado o foi da sua”<sup>263</sup>. Há um tom de negociação no diálogo, como se estivéssemos diante de um comerciante que defende o alto valor de uma mercadoria, nesse caso, o futuro genro do militar.

Adiante, no discurso, emerge outro valor fundamental ao drama burguês e à sua estrutura formal, a *presentificação absoluta das ações*, o que significa defender o presente plebeu, em detrimento das tradições passadas da aristocracia: “Julguemos o passado pelo presente”<sup>264</sup>. A contradição entre valores burgueses e nobreza decadente é aqui enunciada: “Há, eu confesso, muita gente má entre os plebeus, mas posso apostar vinte contra um que um gentil-homem descende de pelo menos um canalha. Deixemos, se quer, a origem à parte e julguemos o mérito e os serviços(...) Que faz essa nobreza pela glória da pátria ou pela felicidade do gênero humano? (...) Ousa você, em uma república, honrar-se de pertencer a uma classe destruidora das virtudes e da humanidade?”<sup>265</sup>. A

<sup>260</sup> QORPO SANTO, *op. Cit.*, p. 184

<sup>261</sup> ROUSSEAU, Jean Jaques. “Do contrato Social”. In: *Os pensadores*. São Paulo: abril Cultural, 1975, p. 91

<sup>262</sup> No romance de Rousseau, a aristocracia inglesa, pós-Revolução Gloriosa, vangloria-se de seu progressismo burguês, em relação aos atrasados nobres franceses: “Se conhece a nobreza da Inglaterra, saberá que é a mais ilustrada, a melhor instruída, a de melhor juízo da Europa(..). Nosso primeiro dever é com a nação, o segundo com quem nos governa: não é sua vontade senão seu direito que nos conduz, ministros supremos das leis na câmara dos pares, algumas vezes inclusive legisladores, fazemos igualmente justiça ao povo e ao rei, e não suportamos que ninguém diga: “deus e minha espada”, senão somente “Deus e meu direito”.(ROUSSEAU, Jean Jaques. *Julia, o la nueva Eloísa*. Madrid: Akal, 2008, p.198) Importante recordar aqui, para encerrar, que “Deus e meu direito” era a divisa da monarquia inglesa.

<sup>263</sup> ROUSSEAU, Jean Jaques. *Julia, o la nueva Eloísa*. Madrid: Akal, 2008, p.196

<sup>264</sup> Idem, *ibid.*

<sup>265</sup> Idem, *ibid.*, p. 197

essência conflitual do drama burguês tem sua estrutura de sentimento aqui configurada, e, por isso, seu teor de verdade pode ser apreendido como uma forma antagônica e dialógica que expressa conflitos de classe, por mais que os embates emergjam travestidos de *sentimentalidade* privada.

Além disso, para Rousseau, a virtude burguesa, capaz de fazer algo pela “felicidade do gênero humano”, estaria ligada à liberdade de opinião: “a essas três espécies de leis, junta-se uma quarta, a mais importante de todas, que não se grava nem no mármore, nem no bronze, mas nos corações dos cidadãos; que faz a verdadeira constituição do Estado; que todos os dias ganha novas forças; que, quando as outras leis envelhecem ou se extinguem, as reanima ou as supre (...) Refiro-me aos usos e costumes e, sobretudo, à opinião”<sup>266</sup>.

Os usos e costumes seriam o aspecto habitual, enquanto a opinião seria o aspecto racional da moral ativamente praticada na vida cotidiana. Como para Rousseau a moral não se formula e nem se impõe pelas leis, a ordem da pólis repousaria naquilo que só a educação pode infundir, preparando os cidadãos para o comportamento adequado e necessário à vida em comum: “importa, pois, para alcançar o verdadeiro enunciado da vontade geral, que não haja no Estado sociedade parcial e que cada cidadão só opine de acordo consigo mesmo”.<sup>267</sup> A virtude estaria ligada ao livre pensar de maneira autônoma e não seria uma qualidade inata, cabendo à educação a responsabilidade de formar cidadãos virtuosos. A liberdade do pensar por si mesmo é retomada por Rousseau no *Emílio*. A educação da criança, exposta entre os livros 1 e 3, visa criar uma espécie de “selvagem civilizado”, um homem que se preocupa sobretudo consigo, independente e auto-suficiente, sem regras contrárias às suas inclinações que possam dividi-lo: “já que precisamos absolutamente de livros, existe um que oferece, a meu ver, o melhor tratado de educação natural. Será o primeiro livro que Emílio lerá; sozinho, constituirá por bastante tempo sua biblioteca inteira, e nela sempre ocupará um lugar de destaque. Será o texto a que todas as nossas conversas sobre ciências naturais servirão apenas de

---

<sup>266</sup> Idem, *ibid*, p. 75. A defesa da opinião como virtude seria uma maneira de confrontar, no filósofo genebrino, um certo mal-estar acerca da civilização das luzes. Rousseau promove uma crítica à civilização e ao progresso das ciências e das artes e considerava como responsáveis pelos males sociais justamente aquelas letras, artes e ciências nas quais os enciclopedistas viam as causas do progresso. Neste sentido, a ciência e a virtude seriam incompatíveis. O que nos interessa, nessa relação de tensão que Rousseau estabelece com os ideais das Luzes, é a sua defesa da orientação autônoma do sujeito: “Penso que quando se tem a mente aberta pelo hábito de refletir, mais vale encontrar por si mesmo o que se encontrará nos livros. (...) Não busquemos, pois, nos livros princípios e regras que seguramente vamos encontrar dentro de nós”. (ROUSSEAU, JJ. *Julia, o la nueva Eloísa*. Madrid: Akal, 2008, p. 69 e 71)

<sup>267</sup> Idem, p. 53

comentários. Servirá de prova durante nosso aprendizado sobre o estado de nosso juízo e, enquanto nosso gosto não se corromper, sua leitura sempre nos agradará. Qual é então, esse livro maravilhoso? Será Aristóteles? Será Plínio? Buffon? Não, é Robinson Crusóé”.

268

A virtude que pode ser aprendida na história de Robinson Crusóé estaria relacionada ao exercício da autonomia em relação à opinião geral. Ao se ver obrigado a construir, por si mesmo, todos os artefatos necessários à sua sobrevivência, a experiência de Crusóé seria capaz de ensinar “o que são as coisas em si mesmas e lhes ensinaremos depois o que são a nossos olhos; é assim que ele será capaz de comparar a opinião à verdade e elevar-se acima do vulgo”.<sup>269</sup> O desafio, representado por Crusóé e lançado aos interessados em formar homens virtuosos, estaria em começar por informar ao aluno “a respeito da opinião pública antes de ensiná-lo a apreciá-la”, o que significa dizer que seria necessário ensinar aos jovens a bem formarem os seus próprios juízos, em vez de lhes ditar os juízos sociais. A virtude está aqui na liberdade de exercitar o próprio julgamento, independente da opinião dos outros, atingindo aquilo que Kant chama de maioridade: “Esclarecimento é a saída do homem de sua menoridade, da qual ele próprio é culpado. A menoridade é a incapacidade de fazer uso do próprio entendimento sem a direção de outro indivíduo. (...) é difícil para um homem em particular desvencilhar-se da menoridade que para ele se tornou quase uma natureza. (...) Quem dela se livrasse só seria capaz de dar um salto inseguro mesmo sobre o mais estreito fosso, porque não está habituado a esse movimento livre<sup>270</sup>”.

Assim como na peça de Alencar, analisada no capítulo anterior, estaríamos diante de nova figuração do processo de formação do país? A virtude do Rei de *Hoje sou um, e amanhã outro* não é como a do filósofo Qorpo Santo, mencionado pelo Ministro na primeira cena da peça. O Rei não é “o coração do mundo” e nem se assemelha a Jesus Cristo. Mas possuiria, como déspota esclarecido da narrativa da peça, a capacidade de orientar-se por si mesmo. O “entendimento sem a direção de outrem” é o entendimento dirigido pela razão. Isso significa que, graças à sua própria coerência, o entendimento reúne em um sistema os diversos conhecimentos isolados, aplicando-os funcionalmente. A razão é compreendida assim como capaz de estabelecer, como objetivo das operações

<sup>268</sup>ROUSSEAU, Jean Jaques. *Emílio*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 235

<sup>269</sup>ROUSSEAU, Jean Jaques. *Emílio*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 236

<sup>270</sup>KANT, Immanuel. “Resposta à pergunta: que é Esclarecimento?” In.: *Textos seletos*. Petrópolis: Vozes, 2010, p.63-64



do entendimento, uma certa unidade coletiva, o sistema, forma hierárquica para a construção dos conceitos.

O aspecto sistemático do conhecimento, para os filósofos ilustrados, consiste na conexão dos conhecimentos a partir de um princípio. O pensamento, no sentido do esclarecimento, é a produção de uma ordem científica unitária e a derivação do conhecimento fatural a partir de leis lógicas, organizadas em uma unidade, a partir da concordância: “o significado autêntico da palavra *orientar-se* é o seguinte: partindo de uma dada região do céu (uma das quatro em que dividimos o horizonte) encontrar as restantes, principalmente o ponto inicial. Se vejo o sol no céu e sei que agora é meio-dia, sei encontrar o sul, o leste, o norte e o oeste”.<sup>271</sup>

Podemos pensar o drama como um sistema, capaz de orientar o entendimento por meio de uma organização hierárquica de princípios em que a concordância dos elementos, suas órbitas, dá-se sempre a partir e em volta da ação. A ação é o princípio capaz de organizar a logicidade dramática. Tal sistema tornou-se um ideologema tão persistente por representar, em sua ordenação, a aspiração de unidade e de concordância do mundo das mercadorias, autorefletido na virtude burguesa por excelência: o diálogo intersubjetivo, erigido sobre a autonomia dos sujeitos. Podemos dizer que o drama, como ideologema burguês, reflete, em seu pendor sistemático, a estrutura da própria razão administrada, base da ideologia burguesa. Para Adorno e Horkheimer, a razão tem por único objeto o entendimento e sua aplicação funcional. Ela estabelece, “como objetivo das operações do entendimento, uma certa unidade coletiva”, e essa unidade é o sistema. Seus preceitos são instruções para a construção hierárquica dos conceitos.

Em Kant, tanto quanto em Leibniz e Descartes, a racionalidade consistiria em “levar a cabo a conexão sistemática, tanto ao subir aos gêneros superiores quanto ao descer às espécies inferiores”. O aspecto “sistemático” do conhecimento consistiria então na “conexão dos conhecimentos a partir de um princípio”. O pensamento, no sentido do esclarecimento, é a produção de uma ordem científica unitária e a derivação do conhecimento fatural a partir de princípios, não importa se estes são interpretados como axiomas arbitrariamente escolhidos, ideias inatas ou abstrações supremas: “As leis lógicas estabelecem as relações mais gerais no interior da ordem, elas as definem. A unidade reside na concordância. (...) A razão fornece apenas a ideia da unidade sistemática, os elementos formais de uma sólida conexão conceptual. Todo objetivo a que se refiram os

---

<sup>271</sup> KANT, Immanuel. “Que significa orientar-se no pensamento”. *op.cit.*, p. 48

homens como um discernimento da razão é, no sentido rigoroso do esclarecimento, desvario, mentira, "racionalização", mesmo que os filósofos dediquem seus melhores esforços para evitar essa consequência e desviar a atenção para o sentimento filantrópico".<sup>272</sup>

Se o princípio que rege o sistema racional do drama é a ação, a peça de Qorpo Santo consegue nos revelar a estreita e contraditória aproximação, mencionada acima, entre logicidade e desvario. *Na peça de Qorpo Santo, o sistema dramático e sua racionalidade são negados.* O panorama de delírio generalizado é ampliado pelas atitudes esclarecidas do Rei que, em vez de trazerem ordem ao Reino e ao drama geram a guerra e a destruição, tanto na trama narrada quanto na *fatura* da peça. O que se vê apresentado é o funcionamento dos ideais esclarecidos aprendidos pelo Rei *em negativo*, funcionando em choque com uma realidade avessa ao Esclarecimento, gerando um sistema em des-razão. De novo para Rousseau, "em primeiro lugar, a autoridade soberana é simples e una, e não se pode dividi-la sem destruí-la. Em segundo lugar, uma cidade, assim como uma nação, não pode ser legitimamente submetida a outra, porque a essência do corpo político reside no acordo entre a obediência e a liberdade, e as palavras *súdito* e *soberano* são correlações idênticas cuja ideia se reúne numa única palavra – cidadão"<sup>273</sup>.

A peça de Qorpo Santo expõe o processo de decomposição da Razão por meio de uma aparente "**narrativa de formação**". Acompanhamos o aprendizado de um monarca que se move sobre um tecido social também em decomposição, dando razão a Rousseau quando este afirma que a autoridade soberana não pode ser dividida sem ser destruída. Acompanhamos na peça uma autoridade una que gira em falso mal assentada sobre uma ordem histórica estilhaçada. A formação linear do Rei como um governante virtuoso gera um resultado contraditório, a guerra e a destruição generalizada. Somos ensinados, como espectadores e leitores, a suspeitar no final feliz da última cena exatamente porque a peça nos fez aprender a desconfiar dos processos lineares que, durante a narrativa, além de fazer explodir a violência parecem ter cifrado, como um enigma, o mecanismo gerador dos horrores. Tal mecanismo, salvo equívoco nosso, pode ser encontrado no próprio tecido do drama em des-razão composto por Qorpo Santo.

Há na constituição histórica do drama burguês uma aproximação ideológica entre natureza e forma. O drama burguês apresenta-se como uma teleologia, procurando

---

<sup>272</sup> ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000, p. 81

<sup>273</sup> ROUSSEAU, Jean Jaques. "Do contrato social", op. cit., p. 111

reproduzir em seu tecido formal o sentido uniforme da sociedade burguesa, apresentando-a como uma reprodução da natureza. Aristóteles, na sua *Física*, justifica sua crença na teleologia por uma comparação entre natureza e técnica: “em geral, a técnica perfaz certas coisas que a natureza é incapaz de elaborar e a imita”<sup>274</sup>. Para Aristóteles, é a forma a causa final em vista da qual se ordena a matéria. Em tal forma “o que importa são apenas as semelhanças das relações lógicas, em cada respectivo domínio, entre os princípios e as consequências”<sup>275</sup>.

A forma que o drama burguês de Qorpo Santo nos apresenta subverte tal relação lógica entre causa e consequência, base do ideograma dramático, e, por isso, apresenta-nos uma natureza social enlouquecida, em que não há mais identidade de espécie alguma. Tal lógica negativa caracteriza o seu drama como uma espécie de drama negativo, ou em *organização trágica*, feição que encontraremos também em outras obras teatrais brasileiras. Estamos nos aproximando aqui do conceito de dialética negativa, fundamental ao pensamento de Theodor Adorno.

Levando a dialética hegeliana às suas últimas consequências, Adorno insurge-se inicialmente contra o princípio de identidade, assim definido por Aristóteles na *Metafísica* (Livro XII, 10, 1075a29-b13): todos os filósofos afirmam que as coisas se geram dos contrários. Mas nem a afirmação “todas as coisas”, nem a outra, “dos contrários”, são exatas; e eles também não dizem como derivam dos contrários as coisas que efetivamente admitem os contrários: de fato, os contrários não são afetados um pelo outro. Para nós, a dificuldade se resolve facilmente, admitindo a existência de um terceiro termo”<sup>276</sup>.

Para Adorno, o princípio de identidade, desde Aristóteles perverte a filosofia dialética, contaminando-a com os padrões de movimento mecânico da lógica formal: “a dialética negativa coloca o idêntico sob suspeita. Sua lógica é uma lógica da desagregação: da desagregação da figura construída e objetivada que o sujeito cognoscente possui de início em face de si mesmo. A identidade dessa figura com o sujeito é a não verdade”<sup>277</sup>.

Na *Dialética Negativa*, a redução do trabalho humano ao conceito universal abstrato do tempo médio de trabalho, é originalmente aparentado com o princípio de identificação. Esse princípio tem na troca o seu modelo social, e a troca não existiria sem

<sup>274</sup> ARISTÓTELES. *Física I-II*. Prefácio, tradução, introdução e comentários: Lucas Angioni. Campinas: Editora da Unicamp, 2009, p.58

<sup>275</sup> Idem, p.349

<sup>276</sup> ARISTÓTELES. *Metafísica*. Tradução de Marcelo Perine. São Paulo: Edições Loyola, 2002, p. 581

<sup>277</sup> ADORNO, Theodor. *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p. 127

esse princípio; por meio da troca, os seres singulares não-idênticos se tornam comensuráveis para a troca, idênticos para o comércio entre si. A difusão do princípio transforma o mundo todo em algo idêntico, em ideologia.

Adorno insurge-se contra a ideia de síntese, base da dialética identitária “do terceiro termo”, que Aristóteles descreve na *Metafísica*. A síntese seria criticável não como um ato particular de pensamento que recolhe em sua relação os momentos cindidos, mas como ideia diretriz e suprema. Enquanto consciência da não-identidade por meio da identidade, a dialética negativa transforma categorias apenas justapostas **em momentos dos quais nenhum é sem o outro**.

Adorno identifica na lei “da negação da negação” a transformação do não-idêntico em algo positivo, apaziguado. A negação não é, nunca, afirmação. A equiparação da negação da negação com a positividade, o que se dá na dialética danificada, seria a quinta-essência do identificar. Tal dialética teria se disseminado sobre o mundo como ideologia, do mesmo modo que se tornou um real aborto grotesco, convencendo-se assim de sua monstruosidade. Até no cerne da linguagem vulgar, que elogia os homens porquanto eles são positivos, o positivo seria fetichizado em si: “a negação da negação não revoga essa última, ao contrário, ela comprova que *essa negação não era suficientemente negativa*”.

Na dialética negativa, nada é pura e simplesmente por si, mas é em si seu outro e está ligado a um outro: “aquilo que é, é mais do que ele é”. Esse mais não lhe é anexado de fora, mas permanece imanente a ele enquanto aquilo que é reprimido dentro de si. Essa relação com o outro, constituidor do em-si, geraria uma lógica de modo que não se progride a partir de conceitos e por etapas até o conceito superior mais universal, mas esses conceitos entram, na relação de negação recíproca, em uma *constelação*: “uma tal universalidade imanente do singular é objetiva como história sedimentada. Esta história está nele e fora dele, ela é algo que o engloba e em que ele tem seu lugar. Perceber a constelação na qual a coisa se encontra significa o mesmo que decifrar aquilo que ela porta em si enquanto algo que veio a ser”<sup>278</sup>.

O conhecimento do objeto em sua constelação é o conhecimento do processo que ele acumula em si. Enquanto constelação, o pensamento da dialética negativa circunscreve o conceito que ele gostaria de abrir, esperando que ele salte, mais ou menos

---

<sup>278</sup>Idem, p.142

como os cadeados de cofres-fortes bem guardados: não apenas por meio de uma única chave ou de um único número, mas de uma combinação numérica.

É possível observar alguns desses princípios dessa *dialética negativa* descrita por Adorno como um verdadeiro método da des-razão nos dramas de Qorpo Santo. Esse método pode ser definido, a partir do que nos descreve Peter Szondi em sua reflexão sobre o trágico, como uma organização trágica do drama: “o trágico é um *modus*, um modo determinado de aniquilamento iminente ou consumado, é justamente o modo dialético. É trágico apenas o declínio que ocorre a partir da unidade dos opostos, a partir da transformação de algo em seu oposto, a partir da autodivisão. Mas também só é trágico o declínio de algo que não pode declinar, algo cujo desaparecimento deixa uma ferida incurável, pois a contradição trágica não pode ser superada em uma esfera de ordem superior – seja imanente ou transcendente”.<sup>279</sup>

Sob esse conceito de trágico, há, no drama em des-razão de Qorpo Santo, uma transformação mútua dos opostos, sua retro-alimentação, sua fusão e afastamento, em um movimento contínuo de negação em que aspectos inicialmente opostos transformam-se uns nos outros, em um movimento sem fim e aparentemente ensandecido, se visto sob o prisma da lógica identitária. Veremos tal mecanismo, caracterizado pela ausência de qualquer perspectiva de síntese, exposto mais adiante, na cena final da peça, em que o personagem principal confunde-se com o próprio autor.

Sob o prisma da definição de Szondi, podemos identificar na peça de Qorpo Santo, escondida sob o exoesqueleto da aparência dramática, uma corrente subterrânea de configuração trágica, já que o princípio dialético negativo, o que Hegel chama de trabalho do negativo, é o mecanismo que movimenta a engrenagem aparentemente tresloucada de seus dramas:

FREDERICO - Suponha o meu pai que certo indivíduo que tem de passar um documento — morreu, ou viajou, mas que há todas as participações necessárias na repartição competente para pagar e fazer a descarga; pode alguém estorvar ou opor quaisquer obstáculos? Certamente que não. Pois é o que tem acontecido para com o meu amigo.

ANTONIO — Sei, eu sei de tudo isso. É uma linda comédia! É...(*de repente.*) quem o mandou ser Advogado! Quem o mandou ser Médico! Quem o mandou ser filósofo! Para que se fez político, frade, botânico e não sei que mais?

FREDERICO (*tomando posição bem séria*) — Respondo — Deus ou uma de suas Partes. . . não. Deus ou a Natureza! Nos espíritos de

<sup>279</sup> SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. São Paulo: Zahar, 2004, p. 34

todos os entes animados foram. . . estes eram Eu (ou seus corpos foram em geral por mim animados! Os inanimados parece haverem de mim recebido certa animação! Assim me fez Deus — ou a Natureza.

ANTONIO — Então, foste um tolo!

FREDERICO - Não, meu pai, fui, sou e serei — o que Esse mesmo Deus ou essa mesma Natureza quis, quer e quiser que eu seja<sup>280</sup>.

A lógica da identidade, fundamento do drama burguês, que estabelece a relação imediata entre forma e natureza, realidade e técnica, partindo do pressuposto de que a causalidade uniforme da unidade de ação dramática representa o mundo regido pelos princípios racionais do Iluminismo, é desmentida nessa breve cena da peça *Dois irmãos*. Ao contrário do drama tradicional, aqui a natureza é responsável por arruinar a identidade de Frederico, negando sua personalidade e constituindo-o como negação constante de si próprio. Note-se que tal trabalho do negativo está presente nas ações da peça, que surgem sem encadeamento e sem causalidade, em uma sucessão de situações e transformações contraditórias aparentada à negação da identidade que nos descreve o personagem a respeito de si.

Se quisermos pensar no próprio conceito de trágico, podemos ver na tragédia uma espécie de máquina negativa, em que tudo se transformando seu contrário, em que cada objeto entra em processo de dilaceramento no contato com o outro (lembramos das raízes do protagonista e do antagonista, daqueles que percorrem o *agon* em uma corrida de destruição e de agonia) à maneira da sociedade brasileira, dilacerada por opostos retroalimentáveis. Seguindo tal critério, podemos aproximar o drama negativo de *Qorpo Santo* à experiência trágica, tanto em sua forma quanto em sua capacidade de revelar aspectos da sociedade brasileira.

Se a ausência da identidade reproduz, na filosofia de David Hume, o movimento da circulação irrestrita de mercadorias apontado por Marx, em *Qorpo Santo*, a destruição da lógica dramática apresenta-nos um panorama social em que a mercantilização é a regra, mesmo quando travestida por outras formas sociais. Tal travestimento ideológico talvez aponte uma maior brutalidade nesse processo de mercantilização, mesmo quando comparado ao desenvolvimento dos países europeus, nascente do drama burguês.

Marya Sylvia de Carvalho Franco, no estudo *Homens livres na ordem escravocrata*, indica as articulações da empresa escravista com o estado Imperial, com os princípios liberais, com o mercado e com o capital internacional. Ela aponta a complexidade da

---

<sup>280</sup> LEÃO, José Joaquim de Campos. (*Qorpo Santo*), op. cit., p. 107

trama dos negócios, na qual os cafeicultores eram apenas um elo de uma cadeia que incluía escravos, agregados, tropeiros, vendeiros, sitiantes, criadores, negociantes, e armazenários. Recorrendo a fontes cartoriais, registros administrativos e relatos de viagem, Carvalho Franco flagra episódios de uma vivência cotidiana marcada em todos os seus momentos tanto pela negociação e pela competição quanto pela violência enrustida ou aberta. A autora demonstra ainda como práticas tradicionais - como a escravidão, o compadrio, a contraprestação do favor - e o arbítrio dos grandes senhores de terra engendraram o lucro e a acumulação, constituindo traços exteriores de um modo de produção de mercadorias que estendia e se reproduzia, em diferentes configurações e ao mesmo tempo, em múltiplos espaços: no Império, na Europa, nas Américas.

A obra teatral de Qorpo Santo parece alegorizar essa experiência da simultaneidade. Do ponto de vista da periferia, seus textos revelam a presença da forma mercadoria e de sua dança de máscaras e de identidades no Brasil, país em que a experiência histórica da despersonalização individual pode ser, por tão acentuada, retratada sob a máscara mortuária da des-razão. O disfarce do modo de produção capitalista, a que o país esteve submetido como colônia escravocrata, mas integrante do movimento global de acumulação de capital, seria capaz de gerar uma experiência social subjetiva marcada pela negação dialética: da estabilidade, da identidade e do mercado, mas também pela convivência simultânea com máscaras ideológicas desses mesmos termos. Tal convivência precária entre extremos seria caracterizada, se estivermos corretos, pelos personagens esvaziados de identidade e pelas tramas de ação desarrazoada presentes nos textos de Qorpo Santo.

### **Drama, tragédia e des-razão**

No seu ensaio “O pensamento do exterior”, analisando a obra de Maurice Blanchot, Foucault relaciona à loucura e à experiência trágica procedimentos formais em que a linguagem “não faz um uso dialético da negação”, princípio do drama, “uma vez que negar dialeticamente é fazer entrar o que se nega na interioridade inquieta do espírito. Negar seu próprio discurso, como o faz Blanchot, é fazê-lo incessantemente passar para fora de si mesmo, despojá-lo a cada instante não apenas daquilo que ele acaba de dizer, mas do poder de enunciá-lo.”<sup>281</sup> A lógica anti-dramática que regeria tal experiência poderia ser caracterizada como “nenhuma reflexão, mas esquecimento; nenhuma contradição,

---

<sup>281</sup> FOUCAULT, Michel. *O Pensamento do Exterior*. São Paulo: Princípio, 1990, p.224

mas a contestação que apaga; nenhuma reconciliação, mas o repisamento; nenhum espírito na conquista laboriosa de sua unidade, mas a erosão infinita do exterior; nenhuma verdade se iluminando, enfim, mas o jorro e a miséria de uma linguagem que desde sempre já começou”<sup>282</sup>.

Segundo Lucíola Freitas Macedo<sup>283</sup>, Foucault pensaria a loucura como uma experiência em que o que estaria em jogo seria o sentido, ou por outra, a falta de sentido: uma experiência que não se adequaria ao código do qual faz parte, ao mesmo tempo em que o compromete e o subverte. Talvez essa definição possa nos afastar da abordagem biográfica de Qorpo Santo, que procura relacionar possíveis episódios de doença mental do autor com os temas de suas peças, e nos aproximar da des-razão como *lógica* que subverte e destrói a forma dramática em *Hoje sou um amanhã outro*, mantendo, ao mesmo tempo, os seus destroços. Poderíamos encontrar nesse tecido arruinado, vestígios de uma experiência trágica dramaturgicamente e social.

No prólogo de 1962 de *História da loucura*, Foucault trata tanto a loucura quanto o trágico como “experiências-limites do mundo ocidental”. Afirma também que não se trata, nessa obra, de traçar uma história do conhecimento, “mas dos movimentos rudimentares de uma experiência. História não da psiquiatria, mas da própria loucura, em sua vivacidade antes de toda captura pelo saber”, e acrescenta: “portanto, será preciso estirar a orelha, debruçar-se sobre esse rosar do mundo, tratar de perceber tantas imagens que jamais foram poesia, *tantos fantasmas que jamais alcançaram as cores da vigília*. [o grifo é nosso] Mas, sem dúvida, eis aí uma tarefa duplamente impossível, já que ela nos obrigaria a reconstituir a poeira dessas dores concretas, dessas palavras insensatas que nada amarra ao tempo”<sup>284</sup>.

Para relacionar as experiências da tragédia e da loucura seria necessário, portanto, aproximá-las em seus fantasmas, revelando-os e trazendo-os à luz. A afirmação final do Rei e da Rainha, dirigida para o público, na peça de Qorpo Santo, “Sempre a Lei, a Razão e a Justiça triunfam da perfídia, da traição e da maldade!”, tem um sentido duplo. Tanto o de encobrir, em uma cápsula ideológica, os fantasmas escondidos sob os escombros dramáticos, quanto o de anunciar, como possibilidade de redenção, o deciframento que a própria obra esconde sob sua superfície.

<sup>282</sup> Idem, p. 224-225

<sup>283</sup> MACEDO, Lucíola Freitas. A experiência trágica da loucura para Michel Foucault — uma interlocução com a psicanálise. Belo Horizonte: UFMG/FAFICH, 2003. 160p. Dissertação (mestrado) – UFMG. FAFICH, p. 62

<sup>284</sup> FOUCAULT. “Prefácio”. In: *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p.45.



Quando explica a diferença entre a literatura de André Breton e aquela do romantismo alemão, Foucault se serve de uma metáfora que explicita com toda força a tensão presente no que se poderia nomear de ruína trágica presente na peça de Qorpo Santo: “o sonho dos românticos alemães é a noite iluminada pela luz da vigília, enquanto o sonho, para Breton, é o indestrutível núcleo da noite colocado no coração do dia.”<sup>285</sup> A *des-razão dramática* presente em *Hoje sou um; e amanhã outro* poderia ser aproximada desse núcleo noturno habitando o coração do dia, se pudermos observar a estrutura desfigurada do drama sob a luz do sol, escondendo em suas sombras fantasmas oprimidos.

Em outro texto, “A loucura, a ausência da obra”, Foucault demonstra de que modo a des-razão se desloca do campo dos interditos da ação, das faltas de linguagem (que contra o código da língua pronunciaria palavras sem significação), das palavras blasfematórias (que pronunciariam a palavra sagrada em vão), para uma outra forma de linguagem excluída e oprimida: “ela consiste em submeter uma palavra, aparentemente conforme o código reconhecido, a um outro código cuja chave é dada nesta palavra mesma; de tal forma que esta é desdobrada no interior de si: ela diz o que ela diz, mas ela acrescenta um *excedente mudo* que enuncia silenciosamente o que ela o diz e o código segundo o qual ela diz... não é em seu sentido, não em sua matéria verbal, mas em seu *jogo* é que uma tal palavra é transgressiva”.<sup>286</sup>

A obra tecida com os fios da loucura seria a obra realizada a partir de uma negatividade, de uma falta, do próprio vazio, abismo de uma ausência fundamental de linguagem. É disso que Foucault fala quando designa, a propósito da obra de Artaud, a obra como “o escarpamento sobre o abismo da ausência de obra”. A obra em questão se deduz a partir de um desmoronamento da linguagem, constituindo-se nesse esforço desesperado de não ser tragada pelo vazio, da afirmação desse movimento que nasce de uma impossibilidade.

Para seguirmos a lógica desarrazoada presente em *Hoje sou um, amanhã outro* é necessário, assim nos parece, identificar um outro código de leitura para as palavras de Qorpo Santo, organizadas sob um sistema *em decomposição*. Tais palavras tornar-se-iam transgressoras se formos capazes de inseri-las em um *tecido histórico* que tal sistema dramático encobriu.

---

<sup>285</sup>FOUCAULT. “Um nadador entre duas palavras”. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p.244.

<sup>286</sup>FOUCAULT. “A loucura, a ausência da obra”, p.194.

Podemos dizer que nesse estado de loucura apontado por Foucault, os limites do representável desvelariam uma espécie de *núcleo traumático*: “como se subitamente se perfilasse, em relevo, o recôncavo mesmo de nossa existência; a finitude, a partir da qual nós somos, pensamos e sabemos, está subitamente diante de nós, existência a um tempo real e impossível, pensamento que não podemos pensar, objeto para nosso saber mas que a ele se furta sempre”.<sup>287</sup>

O drama em des-razão de Qorpo Santo parece apontar para esse “pensamento que não podemos pensar”, para um princípio em fuga que não está mais depositado na ação e no seu sistema hierárquico uno (diálogo intersubjetivo, personagem, progressão narrativa, causalidade transparente), mas sim em uma espécie de trauma oculto, que talvez pudesse decifrar as relações entre texto e contexto capazes de impulsionar a forma teatral de nosso autor rumo ao precipício do drama e ao dilaceramento do trágico. O trágico apareceria, assim, ora como um peso, uma estrutura que perfura e atravessa o tecido volante e dinâmico do drama, ora sob a forma de uma pegada na areia, rastro do que permaneceria da loucura, do trauma na história.

A experiência trágica plasmada por Qorpo Santo, que a forma dramática em des-razão condensa, tem em seu núcleo traumático uma constelação histórica objetiva e de alta tensão contraditória, daí sua essência trágica, mas que se pode ser compreendida se devidamente historicizada em seu jogo de oposições e movimentos cambiantes. Não pretendemos buscar em Qorpo Santo (e em nenhum dos autores que serão investigados nesta tese) qualquer espécie de peso trágico metafísico; interessa-nos, pelo contrário, revelar uma gama diversa de experiências sociais históricas, moldadas também por diversas manifestações trágicas que, se não estivermos enganados, poderão nos aproximar de múltiplos casulos traumáticos da realidade histórica brasileira.

### **Terceiro excuro: o mecanismo do trauma**

O terremoto de Lisboa, em 1755, foi uma catástrofe que deixou as suas marcas na reflexão filosófica do século XVIII: como aceitar o otimismo de Leibniz, ou como julgar a doutrinado livre arbítrio em função daquele evento, perguntava-se então Voltaire<sup>288</sup>.

---

<sup>287</sup>FOUCAULT. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.520.

<sup>288</sup>No seu *Poema sobre o desastre de Lisboa ou o exame deste axioma: tudo está bem*, encontramos essa formulação: “Filósofos errados que gritais: “Tudo está bem”; / acudi, contemplai estas ruínas horríveis/ estes restos, estes despojos e cinzas desditadas/ estas mulheres, estas crianças amontoadas/ ao espetáculo

Portanto, não se pode afirmar que o trauma coletivo constitua um objeto absolutamente novo no campo da reflexão filosófica. O que mudou - de modo radical - foi a sua definição. Com efeito, em vez de representar apenas um evento raro, único, inesperado, que seria responsável por um corte na história no século XX, mais e mais se passou a ver no próprio real, vale dizer: no cotidiano, a materialização mesma da catástrofe e do trauma.

A experiência prosaica do homem moderno está repleta de *choques*, de embates com o perigo. Baudelaire, já no século XIX, percebera as consequências devastadoras dessa onipresença do choque. Ele as descreveu num dos seus poemas em prosa por ele publicado na coletânea *O spleen de Paris*. Esses poemas, que visavam uma "descrição da vida moderna" - como ele mesmo anunciou na famosa dedicatória a Arsène Houssaye -, já anunciam na sua forma "híbrida" - entre poema e prosa - uma das consequências do choque da vida moderna sobre a literatura. Não há mais espaço para uma dicção puramente lírica - assim como a prosa puramente realista também é descartada. No poema "Perda da auréola", Baudelaire descreve o local ocupado pelo poeta - e pela poesia - nessa era das catástrofes cotidianas.

Ora, ora, meu caro! O senhor! Aqui! Em um local mal-afamado - um homem que sorve essências, que se alimenta de ambrósia! De causar assombro, em verdade. — Meu caro, sabe do medo que me causam cavalos e veículos. Há pouco estava eu atravessando o bulevar com grande pressa, e eis que, ao saltar sobre a lama, em meio a este caos em movimento, onde a morte chega a galope de todos os lados ao mesmo tempo, minha auréola, em um movimento brusco, desliza de minha cabeça e cai no lodo do asfalto. Não tive coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder minhas insígnias do que me deixar quebrar os ossos. E agora, então, disse a mim mesmo, o infortúnio sempre serve para alguma coisa. Posso agora passear incógnito, cometer baixezas e entregar-me às infâmias como um simples mortal. Eis-me, pois, aqui, idêntico ao senhor, como vê! — O senhor deveria ao menos mandar registrar a perda desta auréola e pedir ao comissário que a recupere. — Por Deus! Não! Sinto-me bem aqui. Apenas o senhor me reconheceu. De resto, entedia-me a dignidade. Além disso, apraz-me o pensamento que um mau poeta qualquer a apanhará e se enfeitará com ela, sem nenhum pudor. Fazer alguém ditoso - que felicidade! Sobretudo alguém que me fará rir! Imagine X ou Y! Não, isto será burlesco!<sup>289</sup>

A partir dessa nova visão da realidade, a possibilidade mesma da existência de um discurso autônomo sobre a verdade - que tradicionalmente se reservou à filosofia - também passa a ser questionada. Da reflexão sobre a impossibilidade de representação do

---

espantoso de suas cinzas/ direis: "Efeito das eternas leis/ que de um Deus livre e bom necessitam a eleição?" (VOLTAIRE, *Cuentos completos en prosa y verso*. Madrid: Siruela, 2006, p.873

<sup>289</sup>BAUDELAIRE, Charles. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1997, p. 267

trauma, uma vez que o real está todo ele impregnado por essa catástrofe, passou-se a uma condenação da representação de um modo geral: “toda representação envolve um momento imediato (a intuição) e outro mediato (a articulação conceitual) que traz consigo o lado universal da representação”<sup>290</sup>. Com a nova definição da realidade como trauma, a representação, vista na sua forma tradicional, passou ela mesma, aos poucos, a ser tratada como impossível; o elemento universal da linguagem é posto em questão tanto quanto a possibilidade de uma intuição imediata da "realidade". Essa condenação da representação nos seus moldes tradicionais deu-se não sem ambiguidades: ora exigiu a passagem do discursivo para o imagético, ou seja, da palavra para a imagem, ora seus adeptos defenderam uma descrição realista dos fatos - novamente nos moldes tradicionais.

Freud, desde o seu primeiro trabalho sobre *A afasia*, já demonstrara interesse pela neurose traumática, que nesse trabalho ele estudara sob a forma do trauma físico do cérebro. O trauma é um dos conceitos-chave da psicanálise, e o tratamento psicanalítico-simplificando- existe em função do trabalho de recomposição do evento traumático. O que é o trauma? O trauma é justamente *uma ferida* na memória. A neurose traumática de guerra é o material de base para o desenvolvimento dessa teoria. O trauma, para Freud, é caracterizado pela incapacidade de recepção de um evento *transbordante* - ou seja, como no caso da experiência estética do sublime, descrita por Kant: trata-se, aqui também, da incapacidade de *recepção* de um evento que vai além dos "limites" da nossa percepção e torna-se, para nós, algo *sem-forma*. Essa vivência leva posteriormente a uma compulsão à repetição da cena traumática. A volta constante à cena do trauma (sobretudo nos sonhos) seria o resultado de um mecanismo de preparação para essa sobre-excitação que, patologicamente, vem atrasado.

O que nos importa na teoria freudiana do trauma - para iluminar o contexto histórico que o mecanismo trágico e negativo dos dramas de Qorpo expressa - é tanto a sua relação com o choque - cuja onipresença na sociedade moderna lemos no poema de Baudelaire - como também o fato de **tratar-se de um distúrbio de memória no qual não ocorre uma experiência plena do fato vivenciado que transborda a nossa capacidade de percepção.**

Esse conceito de trauma mostrou-se eficaz para a atual teoria da história (e da arte) justamente porque problematiza a possibilidade de um acesso direto ao "real", a saber: revoluciona a concepção do mesmo. Freud não chegou a abandonar totalmente o

---

<sup>290</sup> SELIGMANN-SILVA, Marcio. “A história como trauma”. In: NESTROVSKI, Arthur e SELIGMANN-SILVA, Marcio (orgs). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 76

papel da etiologia do trauma, ou seja, a tentativa de reconstrução da cena traumática" como algo que, de fato, ocorreu num espaço e tempo delimitáveis", mas ao longo da sua teoria procurou relacionar essa etiologia com uma psicanálise voltada para o "fantasma" dessa cena. Em vez de uma visão positivista do evento como um fato que estaria "ao alcance das nossas mãos", a concepção da realidade, sob o prisma do conceito de trauma, possibilitou - após décadas de crítica da representação nos termos que vimos acima - uma "volta à história" sem os riscos do positivismo ou do historicismo.

Walter Benjamin foi - antes do Holocausto - o primeiro a perceber a terrível necessidade e atualidade de uma "definição do presente histórico como catástrofe". Conforme se pode ler na sua famosa tese número nove *Sobre o conceito da história* - que descreve o "anjo da história" vendo o acumular-se de ruínas como resultado "de uma única catástrofe" -, para Benjamin não havia dúvidas de que não apenas o presente é a catástrofe, - "que continue assim desse modo é a catástrofe" - mas também que "a catástrofe é o progresso, o progresso é a catástrofe"

Para Aleida Assmann, em importante estudo sobre a memória coletiva, *Espaços de recordação*, à memória traumática - ao contrário da concepção "heroica de memória", que pressupõe um *self* integral, que dispõe de autoestima, livre-arbítrio, opções intelectuais, futuro, valores positivos e uma retórica do resgate - corresponde o *self danificado*, ao qual se subtraiu qualquer controle físico e intelectual sobre o ambiente e cuja língua perdeu qualquer conotação de concessão ativa de autoridade.

Assmann constata "uma despedida de todo o léxico de conceitos que assegurariam o *self integral*, tais como: escolha, vontade, poder de reflexão, asseguarção de expectativas"<sup>291</sup>. Notemos que, segundo essa concepção, o trauma negaria exatamente as categorias fundamentais ao ideograma do drama burguês: "uma experiência cujo excedente ultrapassa a capacidade psicofísica trata de destruir a possibilidade de uma autoconstituição integral. O trauma estabiliza uma experiência que não está acessível à consciência e se firma nas sombras dessa consciência como presença latente".<sup>292</sup> A linguagem não incorpora o trauma nela mesma. Por pertencer a todos e à tradição, ela não acolhe nada de incomparável ou específico historicamente, muito menos a singularidade de um terror persistente. No entanto, o trauma requer justamente a linguagem: "a imagem da bala de chumbo que não se consegue extrair do corpo, com cirurgia expressa, a contradição paradoxal do trauma: embora uma parte inalienável do homem, o trauma não

<sup>291</sup> ASSMANN, Aleida. *Espaços de recordação*. São Paulo, Campinas: Unicamp, 2011, p. 276

<sup>292</sup> Idem, p.277

é assimilável na estrutura identitária da pessoa, é um corpo estranho **que estoura as categorias da lógica tradicional: ao mesmo tempo interna e externamente, presente e ausente**”[ os grifos são nossos].<sup>293</sup>

Assmann cita então o conceito de recalçamento de Freud, o qual, como se sabe, não é uma forma de esquecimento, mas, ao contrário, uma forma persistente de recordação. Enquanto Freud constata o recalçamento como um dado que ele esperava eliminar com sua terapia, Assmann alça o recalçamento, paradoxalmente, à condição de uma norma, à medida que explica a traumatização como a única forma adequada de relação com o trauma de caráter histórico e coletivo. O trauma, assim, transformaria diretamente o corpo do sujeito em uma “área de gravação”, mas, com isso, privaria a experiência do processamento linguístico e interpretativo. O trauma seria a impossibilidade da narração: “trauma e símbolo enfrentam-se em um regime de exclusividade mútua.”<sup>294</sup> O trauma assim, poderia ser elaborado, constituindo a rememoração, apenas por meio de um processo de *antissimbolização* ou de *simbolização negativa*, em que a linguagem é subvertida e virada do avesso.

Há um poema de Qorpo-Santo que, por meio da alegoria do morcego, expressa esse processo paradoxal do trauma, que invade o sujeito e destrói a possibilidade de narração por meio da linguagem, mas que, ao mesmo tempo, graças à violenta inscrição traumática, é possibilidade de recordação e de expressão, desde que sob forma que dilacere e renove a linguagem tradicional:

#### MORCEGO

Um morcego queria  
Ver – se em casa entrava,  
Por janela – que eu estava  
Negras asas batia;

Em frente mim voava.  
Mas eu que o temia,  
Para longe – fugia,  
E a porta fechava!

Este maldito bicho,  
Levava em capricho;  
Novamente investia,  
Se eu a porta abria!

Tanto ele fez, teimou,

---

<sup>293</sup>Idem, p. 279

<sup>294</sup>Idem, p. 283

Penetrou dentro, entrou!  
 Estava fedorento!...  
 Que era um tormento!

A muitíssimo custo,  
 Depois de um susto,  
 As feias asas bateu,  
 E não mais - me fedeu!

Para longe foi, voou  
 Ou seu corpo atirou;  
 - Livre-me o diabo  
 - Do endemoniado!<sup>295</sup>

O poema apresenta algumas das características da experiência traumática que mencionamos acima: o choque, representado pela invasão do morcego; a repetição e continuidade do terror (“tanto ele fez, teimou”); o *excesso* da experiência, de difícil absorção (o fedor do morcego) e, por fim, o aspecto paradoxal e trágico: o chamado ao diabo para que este liberte o eu lírico da invasão do endemoniado. Nesse chamado final, podemos ler a contradição da experiência traumática: a violência do trauma é, ao mesmo tempo, a única esperança de recordação em um mundo historicamente assolado pelo choque contínuo e permanente. O “trabalho do demônio” é alegoria da lógica trágica do trauma, que deve reorganizar e destruir a linguagem para que a experiência traumatizada possa emergir.

Testaremos a seguir a hipótese de que as razões da *lógica da des-razão*, presente na peça de Qorpo Santo, só poderão ser compreendidas à luz do trauma histórico que condensam, revelam e reprimem, ao mesmo tempo, em uma espécie de processo de recalçamento dramático.

### **O retorno perpétuo do recalçado: a Guerra contra o Paraguai**

Seguindo a narrativa em frangalhos de *Hoje sou um; e amanhã outro*, estamos agora na cena em que o país é atacado por tropas inimigas. Em um procedimento épico notável, digno das narrações de batalhas que nos fazem os personagens de Shakespeare, o que nos colocaria diante de algo mais do que um “mau texto teatral” simplesmente, Qorpo Santo apresenta, por meio do foco narrativo da rainha, a violenta e brutal batalha que transcorre fora do palácio, na praia durante o desembarque inimigo:

---

<sup>295</sup> Espírito Santo, Denise (org). *Poemas. Qorpo Santo*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000, p. 35

A RAINHA - *(apita; um soldado da guarda imperial ou real responde com um toque de cometa; ela torna a apitar; ele fala.)* Corre; voa onde está o Rei, e dize-Lhe que desembarcaram tropas inimigas na península! *(O Guarda parte a todo o galope. A Rainha, olhando por um Óculo, e muito atentamente:)* Ainda agora é que reparo! A fumaça não me deixava ver bem! Os nossos vasos (dois) partem cheios de tropas para o lugar do desembarque! Numerosas lanchas os acompanham; daqui por cinco minutos, deve estar toda a tropa inimiga debelada! Embalde os traidores procuraram uma posição tão importante para destruir-nos... Serão destruídos e completamente aniquilados! Como saltam cabeças, pernas, braços pelos ares! Que carnificina horrível se observa!?! Como se matam; como se destroem entes humanos!<sup>296</sup>

Retomemos os dados de nossa investigação: estamos no ano de 1866, no Rio Grande do Sul, em uma localidade próxima a Porto Alegre, diante de um rei que participa de uma guerra sangrenta. Parece-me possível conjecturar se estamos diante de uma chave alegórica que perdeu seu sentido ao longo do tempo, por meio da sutura ideológica, mas que pode ser agora recuperada se contemplarmos a Guerra do Paraguai.

O Rio Grande do Sul dos séculos XVIII e XIX é tradicionalmente recordado como supridor de tropas e meios logísticos para os embates entre o império português e o império espanhol, e posteriormente, para o império brasileiro em suas intervenções nas repúblicas do Prata. A província rio-grandense teve seu território invadido pelos paraguaios no ano de 1865. A cidade de Uruguaiana foi tomada pelas tropas paraguaias comandadas pelo general Estigarribia e recuperada após um cerco pelas tropas da Tríplice Aliança. Nesse episódio, o imperador D. Pedro II esteve presente no campo de batalha, acompanhado de seu genro, o Conde D'Eu.

O Conde escreveu um diário de sua viagem, intitulado de “Viagem militar ao Rio Grande do Sul”, importante obra testemunhal que fornece elementos para uma análise da experiência traumática do período estudado: “a fronteira ocidental da província do Rio Grande do Sul é toda formada pelo Uruguai, grande rio que a separa da província de Corrientes, pertencente à República Argentina, e que nesta parte corre na direção geral do Nordeste para Sudoeste. Da margem esquerda, que é a margem brasileira, recebe o Uruguai vários afluentes: o principal é o Ibicuí, que corre a leste-oeste. Mais ao Sul, e paralelamente a este, corre o Quarahim que nesta parte forma a fronteira entre o Brasil e o Estado Oriental. Os paraguaios, saindo do seu país, atravessaram, sem disparar um tiro, a

---

<sup>296</sup>QORPO-SANTO, op. cit., p. 193



província argentina de Corrientes; em seguida passaram Uruguai na parte superior do seu curso e penetraram na província brasileira do Rio Grande do Sul, apoderando-se das vilas de São Borja e Itaquí”<sup>297</sup>

Poderíamos reler agora a descrição da geografia da batalha, empreendida pela Rainha, por meio dos dados reais descritos pelo Conde D’Eu. Além disso, é importante atentarmos para a participação de Dom Pedro II na batalha, assim descrita no diário do conde: “quando o imperador ia passando pela frente das tropas, estas apresentavam armas e os tambores tocavam em continência; algumas músicas tocaram até o hino brasileiro; e por toda a parte se inclinavam as bandeiras republicanas tais quais as brasileiras”.<sup>298</sup> Há uma cena na peça de *Qorpo Santo* que parece figurar esse fato histórico:

O REI - (distribuindo prêmios aos numerosos guerreiros que o auxiliaram no triunfo dos combates; conversando ora com um, ora com outro) Eis, Senhores, a recompensa daqueles, que sabem cumprir bem seus deveres, defendendo os interesses da Pátria, e com eles suas próprias fortunas. Estes recebem o saboroso prêmio de suas fadigas; a recompensa de seus trabalhos. (...) (Pegando uma medalha, e pendurando ao peito de um oficial-general:) Eis como revelarei ao Mundo a tua coragem e valentia. (Pondo outra em outro:) Eis com que despertarei no espírito de vossos concidadãos, a lembrança de milhares de cadáveres, com que a meu lado fizestes juncar o campo da batalha<sup>299</sup>.

O discurso do Rei, que em sua articulação oratória tem coerência, no plano do conteúdo parece explodir o registro do fato histórico ao fazer emergir, como se palavras de uma cerimônia militar, o tema latente do trauma histórico que a forma dramática da peça parece reprimir. Quando o Rei menciona a condecoração devida à “lembrança de milhares de cadáveres”, o contexto histórico da guerra destruidora, feita em nome do progresso capitalista, retorna de sua existência reprimida, revelando o que a mera vivência cotidiana e privada – matéria do drama tradicional- escondia.

A atuação da Rainha, que manda contar ao Rei, como uma simples mensageira, o que está acontecendo na batalha, pode parecer delirante, se descontextualizada. Mas talvez ganhe outro sentido se atentarmos para o papel exercido pelas mulheres rio-grandenses durante a batalha: “o que me causou menos agradável surpresa foi encontrar quatro mulheres miseravelmente vestidas acoradas, cosidas umas com as outras, no

<sup>297</sup> ORLEANS, Luis Filipe Maria Fernando Gastão de. *Viagem militar ao Rio Grande do Sul*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1936, p. 27

<sup>298</sup> Idem, *ibid.*

<sup>299</sup> QUORPO SANTO, *op. cit.*, p.137

canto mais escuro do alojamento; um soldado, direito como uma estaca, ao pé deste grupo, parecia estar de guarda às mulheres. Apurado o caso, soube-se que eram mulheres de soldados de outro corpo, que tinham alugado este canto da sala antes da chegada do batalhão paraense; consentiu-se, com efeito, que os voluntários levassem consigo a bordo e em campanha as suas mulheres, e mesmo os filhos, e vieram muitas, sobretudo do Norte, com os soldados de raça indígena, raça que, mais que nenhuma outra, liga importância aos laços de família. Quando eu tal soube pareceu-me isto um enorme abuso, muito prejudicial à disciplina e à mobilidade das tropas. Todavia os comandantes dos batalhões, longe de se queixarem desta concessão, asseguram que estas mulheres prestam muitos serviços, que andam muito bem a pé, com os filhos às costas, e que, sobretudo, quando os maridos estão no hospital, só elas sabem desempenhar com dedicação o serviço de enfermeiro. Mas, não seria muito mais favorável à regularidade do serviço, e igualmente eficaz, mandar vir para os hospitais militares Irmãs de Caridade francesas, das quais há no Brasil perto de trezentas?”<sup>300</sup>

Talvez seja possível ler na peça de Qorpo Santo, em uma primeira camada de sentido, uma figuração quase realista da Guerra do Paraguai. Mas não estamos diante do código realista do drama burguês, somente. O tempo todo a narrativa linear, tornada transparente se confrontarmos as cenas com os dados reais da experiência histórica traumática da guerra, é interrompida por ações injustificadas, dando à peça o encadeamento lógico da des-razão e do pesadelo. Além da teoria sobre a subjetividade, que tão rapidamente faz o Rei mudar completamente sua conduta, vemos a batalha sangrenta ser interrompida para que o monarca troque de roupa:

UMA DAS DAMAS - V. M. vê? Lá vem o Rei a galope! Seu cavalo vem banhado de suor; seu rosto é carmesim! Sua espada, ainda desembainhada, vem tinta de sangue! Céus! quão grande deve ser o triunfo conquistado hoje por nossas felizes armas!

O REI - (*entrando banhado em sangue e suores; para a Rainha*) Senhora, mandai-me vir outro fardamento limpo para mudar.

RAINHA - Entremos nesta câmara. (*Entram, e passados alguns minutos, ele se apresenta com nova farda, calças, etc.*) Adeus! Volto ao combate; e juro-vos que antes de pôr-se o sol, não ficará um soldado inimigo em território nosso. (*Parte.*)

A atitude injustificada do Rei interrompe a unidade de ação do drama burguês, gerando uma ação impossível de ser justificada dentro dos critérios tradicionais de construção do bom personagem dramático. Não podemos aqui simplesmente justapor a

---

<sup>300</sup> Idem, p. 40

figura do Rei a Dom Pedro II. Mas como interpretar essa lógica desarrazoada presente na peça? Talvez possamos recolher alguns escombros da experiência sangrenta da Grande Guerra.

Vejam os a Guerra tal como pode ser iluminada graças ao distanciamento histórico. No conto de Augusto Roa Bastos, *Em frente à frente argentina*, escrito mais de um século depois da Guerra, opõem-se em um diálogo as figuras de Bartolomé Mitre, comandante-em-chefe das forças aliadas e presidente da República Argentina, e seu oficial tenente, Cândido Lopez. Os dados históricos nos informam que Cândido Lopez se alistou como oficial e participou de diversas batalhas até perder sua mão direita por estilhaços de granada na Batalha de Curupaiti<sup>301</sup>. Afastado dos combates, treinou sua mão esquerda e em 1885 expôs uma série de quadros intitulada *Escenas de la guerra del Paraguay*. Quanto ao personagem histórico Bartolomé Mitre, além de general, iniciou a tradução da *Divina Comédia* durante a guerra. *Em frente à frente argentina* apresenta o diálogo de Mitre com Cândido Lopez ao mesmo tempo em que o primeiro traduz os versos dos círculos infernais e o segundo traça esboço e pinta batalhas: “os dois personagens são opostos e afinados em suas idiossincrasias. O pintor, Cândido, por sua inocente fé na representatividade da arte, assemelha-se ao personagem de Voltaire, enquanto o velho e experiente Bartolomé Mitre lhe fala do alto de sua sapiência, com a eloquente poesia de seu discurso. [...] Ambos os personagens questionarão a possibilidade de a linguagem ser a representação fiel de uma realidade. Ao mesmo tempo, duvidarão da pretensão do discurso histórico de ser uma verdade infalível, assim como colocarão em debate a ética dos geradores desses discursos”.<sup>302</sup>

Durante um momento de angústia, Mitre se pergunta: “Províncias que mal chegam a ranchos creem que são estados feitos e direitos. Não entendem o que é a civilização. Que é a civilização, dom, além desta matança?” A dúvida que percorre os discursos e ações dos dois personagens os situa em um terreno de imprevisibilidade, mas que não pode ser comparado à lógica do delírio da peça de Qorpo Santo.

A convivência entre alta cultura e arte ao lado da guerra, que os personagens de Roa Bastos alegorizam, pode se aproximar da preocupação “estética” com o uniforme,

<sup>301</sup>A Batalha do Curupaiti foi travada entre as forças aliadas e paraguaias durante a Guerra da Tríplice Aliança em 22 de setembro de 1866. O Assalto ao Forte Curupaiti ficou conhecido como Batalha do Curupaiti e foi o combate que se seguiu à Batalha de Tuiuti, o maior combate militar de toda a guerra e onde quase 60.000 soldados tomaram parte na luta.

<sup>302</sup>PEREIRA, Fávio. *A poetização da Guerra do Paraguai em “Los conjurados del Quilombo del Gran Chaco*. 2006.191f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, São Paulo, 2006.

demonstrada pelo Rei de *Hoje sou um...*, mas não encontramos nos personagens do autor paraguaio a gratuidade e o injustificado da ação presente na peça brasileira. Assim, há nos dois autores a referência ao tecido da realidade do trauma, configurado pelas cruéis descrições das batalhas. Mas em *Qorpo Santo* a ausência de sentido da Guerra parece ser corroborada pela ausência de sentido da própria forma do drama, esburacada pelas atitudes injustificadas de seus personagens e por uma ação dramática unitária em sua ausência de nexos.

No período da Guerra ocorreram pesados investimentos de capitais estrangeiros na América Latina, sobretudo em infra-estrutura, como estradas de ferro, portos e serviços públicos. Tem início a imigração européia em massa, direcionada a Cuba, ao Brasil e, sobretudo, à região de clima temperado do estuário do Rio da Prata. Os números são altos: entre 1855 e 1874 cerca de 250 mil europeus ao Brasil e de 800 mil à Argentina e ao Uruguai. A dramaticidade do conflito, em que se envolveram povos e regimes extremamente diversos é marcada até hoje pelo silêncio a que as historiografias oficiais, sobretudo a brasileira, o condenaram: “qualquer que seja a perspectiva, a guerra da Tríplice Aliança foi um marco. Um acontecimento histórico de pesadas conseqüências, que daria nova dimensão à história desta parte do planeta. Para sugerir a necessidade de uma urgente rotação de perspectivas, aqui me utilizo da aguda percepção do editor italiano: "O fim do tirano Solano López, a defesa extremada dos paraguaios e seu extermínio teriam merecido, sem dúvida, as cores de um Plutarco e de um Tito Lívio: a periferia em que viveram, em troca, lhes valeu nosso esquecimento absoluto"<sup>303</sup>.

A historiografia mais recente já consolidou a idéia de que a Guerra marca um momento de integração da bacia do Rio da Prata na economia mundial sob a preeminência inglesa. A Argentina, o Brasil e o Uruguai opuseram-se à auto-suficiência do Paraguai. Como analisou Eric Hobsbawn<sup>304</sup>, o Paraguai foi a única área da América Latina onde os índios resistiram ao estabelecimento dos brancos de forma efetiva, em larga medida graças à organização jesuíta anterior. Com efeito, as nações da região organizaram-se dentro de parâmetros das potências hegemônicas. “Não se pode saber o

---

<sup>303</sup>MOTA, Carlos Guilherme . “História de um silêncio: a guerra contra o Paraguai 130 anos depois”. In: Estudos avançados 9 (24), São Paulo, 1995, p. 251

<sup>304</sup>Hobsbawn diz ainda: "O restante dos índios que resistiram conquista branca foram empurrados para a fronteira desta conquista. Apenas no norte da bacia do Prata os povoados indígenas permaneceram sólidos, e o guarani, ao invés de português ou espanhol, permaneceu como o idioma de facto para comunicação entre nativos e colonos", em *A Era do Capital, 1848-1875*. Rio de Janeiro, 1979, p. 96.

que teria acontecido por seus meios próprios, mas o fato é que, ainda quem nota é Hobsbawn, o Paraguai, quando por uma vez tentou cair fora da esfera do mercado sob domínio britânico foi massacrado e obrigado a nele reingressar<sup>305</sup>.

O Brasil, como se sabe, estava vinculado historicamente à Inglaterra, sobretudo após os Tratados de 1810. Na Grã-Bretanha, o interesse inicial do conflito se limitava aos setores que participavam da vida econômica dos países do conflito. A reação inicial é de preocupação quanto aos obstáculos que criaria uma guerra dessa natureza para o intercâmbio comercial e financeiro e a necessidade de evitá-la ou, pelo menos, relativizá-la. A posição adotada publicamente nos círculos governamentais era de “neutralidade” frente a um estado de hostilidade com origens estritamente regionais, na medida em que a guerra não afetasse a livre navegação dos rios e não pusesse em perigo a cidadãos britânicos que pudessem se encontrar em qualquer dos lados.

Assim, se para alguns autores as origens da guerra foram regionais, nada impede que essas origens tenham sido fomentadas artificialmente dentro da região, por outros países. Além disso, a posição de neutralidade alegada pela Inglaterra era relativa, dependente de que a navegação nos rios permanecesse aberta (possibilitando o comércio e o fluxo de capital resultante) e, secundariamente, não estivessem em perigo os cidadãos ingleses por aqui radicados, o que nos leva ao intervencionista modo de proceder da Inglaterra visando proteger os capitais investidos nos países envolvidos na Guerra.<sup>306</sup> Também para Darcy Ribeiro, a Inglaterra influía: “sobre esse exército de molambos, menos pelo combate do que por arranjos de cúpula entre brasileiros, uruguaios e argentinos, presididos pelos ingleses, a civilização mercantil se implantaria soberana no Rio da Prata. Substituiu-se, assim, a hegemonia espanhola pela dominação

---

<sup>305</sup> MOTA, Carlos Guilherme, *op.cit.*, p. 251

<sup>306</sup> Veja-se também a referência que Krauer e Herken ( KRAUER, Juan Carlos H. e HERKEN, Maria I. G. de. *Gran Bretaña y la Guerra de la Triple Alianza*. Assunção: Editorial Arte Nuevo. 1983, p.86) fazem a B. Osborne, membro do Parlamento inglês, que pede desculpas por molestar a Câmara dos Comuns, às onze horas da noite, com uma questão complexa, mas que não podia ser posta de lado pelos “...imensos interesses comerciais que se encontram nesse assunto”. O Brasil, face a atos de protocolo recentes, na época, que aparentavam ter deixado pouco satisfeitos os brasileiros: “Considero que o Império do Brasil é o único exemplo isolado no mundo, de um Estado com que nós temos numerosas transações de tipos diversos e com o qual não temos um simples tratado comercial ou de qualquer natureza, com exceção da Convenção de 1826. Acho que o comércio desenvolvido entre nosso país e o Brasil chega a não menos que 12 milhões de libras por ano. Do mesmo modo, a dívida que os brasileiros têm neste país chega a aproximadamente 9 milhões de libras. Mais ainda, existem três companhias inglesas envolvidas na construção de estradas de ferro no Brasil, as quais têm garantias acima de 5 milhões de libras esterlinas de capital. Somando-se a essas três companhias existem várias outras inteiramente compostas de ingleses e que empregam força de trabalho inglesa, as quais, não só se comprometeram com a drenagem de cidades, como também com a iluminação das mesmas, com a produção de minas e em realizar outras operações nesse país.”

inglesa, com pequenas alterações nos quadros intermediários do poder de Buenos Aires e de Montevideú”<sup>307</sup>.

Em 1865, com a Guerra já em curso, a Inglaterra investiu no Brasil 20,3 milhões de libras, 25,09% de todos os valores aplicados na América Latina e emprestou ainda £ 6.963.613, no mesmo ano, também com a Guerra em curso. Além de que, em 1863, no limiar da guerra, outro empréstimo havia sido feito, no valor de £ 3.855.000, além dos outros feitos logo após e mais tarde, ao fim da guerra. Por volta de 1865, 80 milhões de libras esterlinas haviam sido investidos pela Inglaterra na América Latina, a maior parte no Brasil e na Argentina, correspondendo a 10% do total dos investimentos britânicos no exterior, em grande parte na aquisição de títulos dos governos – isto é, empréstimos – e, em menor parcela, investimentos em estradas de ferro e serviços públicos. Dinheiro que, em grande parte, era dirigido à guerra. Além dos petrechos bélicos, para pagamento do soldo às tropas.<sup>308</sup>

Por tudo isso, podemos indicar, do ângulo da História e da historiografia brasileiras, a *Guerra do Paraguai* como um trauma, uma chacina em larga escala<sup>309</sup>, uma hecatombe demográfica, um genocídio (com a presença, no desfecho do conflito, do que restou do exército paraguaio, povoado de crianças) e um cataclisma que desequilibrou o Império. Desse desequilíbrio é possível extrair uma das chaves para o estudo do movimento republicano e abolicionista no Brasil: em perspectiva ampla, a Guerra, a Abolição, a proclamação da República e a implantação da ordem neocolonial definiriam depois uma nova configuração histórica.

Pode-se dizer, por outro lado, que nesse processo houve a consolidação da ordem

---

<sup>307</sup> RIBEIRO, Darcy. *As Américas e a civilização*. São Paulo: Companhia das Letras. 2007

<sup>308</sup> FIGUEIRA, Divalte Garcia. *Soldados e Negociantes na Guerra do Paraguai*. São Paulo: USP / FAPESP. 2001

<sup>309</sup> Segundo dados recolhidos por Carlos Guilherme Mota, na batalha de Tuiuty, em 24 de maio de 1865, eram 35.000 aliados contra 23.000 homens de López: as baixas foram de 12.000 paraguaios (morreram cerca de 6.000 paraguaios) e 3.000 brasileiros. Em setembro do mesmo ano, Mitre tentou tomar de assalto a fortaleza de Curupaity, sem sucesso, o maior desastre de toda a campanha aliada, quando perderam as esperanças de tomar a capital em curto prazo: morreram apenas 100 paraguaios contra 9.000 dos aliados. Só em 1868 os paraguaios começam a ceder, após cair Curupaity e Humaitá. Em conjunto, embora variem muito as estimativas, pode-se dizer que o Paraguai tinha no início da Guerra quase 800 mil habitantes. Morreram cerca de 600 mil, restando uma população de menos de 200 mil pessoas, das quais apenas cerca de 15.000 era do sexo masculino e, destes, cerca de dois terços tinham menos de 10 anos de idade. Do lado dos aliados, também registram-se tragédias: a Coluna dos Voluntários da Pátria que partiu do Rio de Janeiro em abril de 1865, com cerca de 3.000 homens, levou dois anos para percorrer 2.112 quilômetros. No trajeto, um terço do contingente se perdeu devido a febres e fome. No final, após Laguna, foi ainda atacado por uma epidemia de cólera. Na campanha das cordilheiras morreram 5.000 soldados paraguaios, o que é muito se nos lembrarmos que o exército reorganizado pelo conde d'Eu, o genro de Pedro II, era de 31.000 homens.

neocolonial. A guerra marca uma inflexão, em que os Estados Unidos passam a compor o leque de interesses e forças externas atuando na região. Na nova organização de pós-guerra, nos anos 80 do século XIX, assiste-se a novo impacto europeu-ocidental, seguido da presença norte-americana. É um novo momento de inversões de capitais, com expansão das economias de exportação e com a europeização das elites.

Em suma, a guerra contra o Paraguai sinaliza, nessa região do planeta, o "casamento de uma descolonização prolongada, seletiva e parcial com a dominação imperialista", para utilizarmos a concisa formulação de Carlos Guilherme Mota. Para o historiador, no entanto, “nessa encruzilhada reside *o nó histórico* de nosso passado comum e traumático que espera por mais estudos e reflexões. Um nó histórico-ideológico que, uma vez desatado, permitirá talvez o arranque para um futuro crítico e democrático, no qual as disputas sejam equacionadas em fóruns internacionais legítimos, abertos e modernos. Não por acaso os *Estados de Seguridad Nacional* proibiam que se tocasse em certos temas-tabus, dentre eles a *Guerra do Paraguai* ou que se examinassem figuras como Caxias ou Tamandaré fora da ótica oficial”

### **. Delírio e apagamento do trauma histórico**

Sob tal contexto histórico de cataclisma, fraturado pela Guerra contra o Paraguai, haveria, no procedimento delirante de Qorpo Santo, uma maneira de representar o trauma da guerra vivido naquele momento histórico e posteriormente também, bem como as estratégias ideológicas de sublimação e apagamento do trauma.

Para Francisco Alambert<sup>310</sup>, se a imagem que um país constrói de si está relacionada à diferença que impõe em relação a imagens de outras nações, então o "outro do Brasil foi toda a América Latina. Mas, dentro do mundo sul-americano, num determinado momento do século XIX, nosso oposto foi o Paraguai, contra o qual fizemos uma guerra que era uma luta por territórios, por hegemonia, mas antes de tudo, uma guerra pela identidade afetada pela iminente derrocada de nosso império escravista e seu modelo de civilização"<sup>311</sup>. Para Alambert, a Guerra do Paraguai representou no campo da cultura (no sentido da ideologia, das representações e das identidades), o momento em que o mundo imperial-escravista enfrentou sua mais forte crise externa e interna. Sobre a república guarani foram atirados exércitos, mas também ideias e imagens que buscavam

---

<sup>310</sup> ALAMBERT, Francisco. “O Brasil no espelho do Paraguai”. In: MOTA, Carlos Guilherme. *Viagem incompleta: a experiência brasileira*. São Paulo: Senac, 1999, p. 303-326

<sup>311</sup> Idem, p. 304

transferir ao outro as mazelas que nossa realidade nos impunha, o "mal-estar" de nossa "civilização", para falar com Freud. O Paraguai, bárbaro, incivilizado, autoritário, atrasado aos olhos da cultura da corte, serviria então para nos salvar de nossas próprias condições e definir a imagem civilizada que tanto buscávamos: “no espelho do Paraguai - usado como metáfora da situação latino-americana - construiu-se um dos elementos de nossa "identidade nacional"<sup>312</sup>.

Em seu livro *Ordem e progresso*, Gilberto Freire elaborou ampla pesquisa biográfica com pessoas nascidas entre 1850 e 1900. O sociólogo descobriu que, para a formação desses homens e mulheres, foi importante a presença rotineira de brincadeiras infantis inspiradas na Guerra do Paraguai: “alguns colégios da época começaram a exigir dos alunos uniforme e boné de algum modo militares: homenagem indireta ao Exército, (...) depois de ter vencido a guerra com o Paraguai. Não poucos pais faziam o cabeleireiro cortar o cabelo dos filhos à escovinha”<sup>313</sup>. Freyre recolhe o depoimento de Demóstenes de Sousa Dantas, nascido no interior da então província de Pernambuco, em 1880, que depõe sobre os seus brinquedos de menino sertanejo, tempos após o término da guerra: “brinquedos militares de natureza bélica. Iam da marcha dos exércitos aliados através do Paraguai à tomada de Tuiuti, Humaitá, Itororó. Comandava eu estes exércitos, ora como Caxias, ora como Osório. Auxiliava-os nos brinquedos velho soldado veterano. Com esse auxílio, figurava posições topográficas como se fossem aquelas mesmas paragens. Uma vez efetuava-se a passagem de Itororó, quando o menino surpreendeu o velho a chorar: perguntei-lhe por que chorava; ele disse-me, foi ali que morreu um dos mais valentes generais brasileiros, Hilário Gurjão”<sup>314</sup>.

Nessas brincadeiras, criava-se a idealização de soldados como heróis nacionais. Mais do que nossa historiografia possa ter pensado (pois de fato nunca pensou), a Guerra do Paraguai entranha-se de maneira efetiva na composição ideológica nacional: “A imagem das crianças e da infância atém-se a ela, perpassa os anos, chega a todos que, num momento ou noutro, cantaram *eu fui no Itororó*... Quando lutávamos contra a "barbárie" paraguaia, uma das justificativas "civilizacionais" vinha da idéia de que faríamos um bem ao inimigo, revelando-lhe justamente sua condição de civilização em estado de infância, já que, para nossos ideólogos do Império, éramos então um povo

---

<sup>312</sup>Idem, *ibid.*

<sup>313</sup>FREYRE, Gilberto. *Ordem e progresso*. São Paulo: Global, 2004, p. 184

<sup>314</sup>Idem, p. 272-273



"adulto"<sup>315</sup>. Mas, vencida a guerra contra as "crianças" guaranis, passados muitos anos e muitas mudanças políticas, sociais, econômicas, parece que a idéia do "Brasil criança", do "país do futuro", foi a que mais se impregnou durante o processo histórico posterior. A memória da guerra poderia não ser nomeada, mas convertia-se em cultura. Por esse caminho, muito da *idéia de Brasil* foi construída ideologicamente naqueles anos, em oposição aos outros estados de herança colonial que lhe são contemporâneos.

É importante fixarmos aqui a imagem do veterano de guerra, como alegoria desse processo de apagamento do trauma da Guerra que a peça de Qorpo Santo figura.

Em um esboço literário chamado "Voluntários da pátria", Monteiro Lobato, anos depois do fim da guerra, já no século seguinte, procura expressar a permanência do trauma, representada pela figura do veterano de guerra, mencionada também no texto acima de Freyre. A narrativa de Lobato inicia-se por meio de uma alegoria bastante sugestiva: "Foi lá que vimos, uma tarde, sentado num mocho de três pernas, à porta dum casebre, esse velho cujo cadáver ali passa na rede com rumo ao cemitério. De braços num porretão de cego, atentamente ouvia ler notícias da Grande Guerra a um menino descalço, de cócoras à soleira da porta"<sup>316</sup>.

Nesse texto, a razão da decadência, simbolizada pelo velho cego, não está diretamente ligada às forças econômicas e ao rolo compressor do progresso, mas a um fato do passado que fantasmagoricamente reaparece no presente. Ao ouvir o nome "Curupaiti", pronunciado pelo ancião como murmúrio em resposta às histórias do desenrolar da Grande Guerra, o narrador percebe estar diante de um veterano soldado da Guerra do Paraguai, que vagava quase como mendigo, apenas "roendo a meia pataca do soldo". Seu nome era PedroAlfaiate. Representante de um passado que já então havia se tornado história oficial, ele era a memória semiviva, a contra-história que ainda podia ser encontrada para ser consultada, como um livro: "um velho soldado é sempre um livro interessante, rico de incidentes, pitoresco e não raro heroico"

Em seu ensaio sobre Nicolai Leskov, Walter Benjamin também relacionou a perda de experiências narráveis e transmissíveis aos horrores da Grande Guerra de 1914. Segundo Benjamin, o soldado que voltava das batalhas constitui um dos tipos arcaicos fundadores do "reino narrativo". Mas a guerra da técnica, que imita da esfera da produção de massas a capacidade industrial de matar, matou também no soldado sobrevivente aquelas experiências narráveis cujo caráter exemplar era o fundamento de sua sabedoria.

<sup>315</sup> ALAMBERT, Francisco, op. cit., p. 310

<sup>316</sup> LOBATO, Monteiro. *A onda verde*. Lobato e Cia Editores: São Paulo, 1922, p.67

O velho soldado narrador de Lobato pertence a essa categoria. Porém, sua experiência trágica de guerra antecede em décadas a experiência bélica da guerra total européia à qual Benjamin se refere como marco. Também nesse sentido a Guerra da Tríplice Aliança antecipa as guerras do século XX. Pedro Alfaiate tem muito o que contar, mas tudo o que pode narrar de sua experiência subordina-se a uma tragédia que se inscreve mais na ordem do inenarrável que na categoria das experiências exemplares. Por isso, a escassez de testemunhos, lendas e fábulas de homens comuns sobre a Guerra do Paraguai não deve ser creditada apenas ao fato concreto de que a imensa maioria das tropas era formada por analfabetos, escravos etc.

O fato de que um acontecimento de tal magnitude na vida de milhares de pessoas tenha deixado pouquíssimas marcas na memória coletiva é sintomático desse estado de empobrecimento e falta de sentido construtivo dessa experiência em nossa vida cotidiana desde então. Na verdade, é o horror que cerca tudo. Passado e presente, ligados pela aproximação da guerra que encerrou o século XIX brasileiro e da que iniciava o século XX, a saber: a Grande Guerra europeia e sua conseqüência na América, em especial no mundo do interior, em guerra contra o progresso e a "modernidade" que engendrara ambos os conflitos. Por isso a aproximação da técnica da batalha do passado e do presente é apresentada como continuidade e paralelo. A descrição das trincheiras do Paraguai feita pelo veterano cego se aproxima assombrosamente das famosas lutas de trincheiras da Primeira Guerra Mundial: "Formamos, firmes, e quando o inimigo apareceu, pusemo-lo atarantado com uma descarga terrível. (...) Carregamos, e que medonha foi a chacina!... Não há horror maior do que a guerra. A gente, durante a peleja, vira monstro e perde a qualidade de homem. Matar, matar!...É um delírio, uma perfeita bebedeira de ferocidade. Para que mentir? Nesse momento matar é uma delícia – matar, matar, matar...Enterrar o ferro agudo na carne viva do parceiro, urrar ao vê-lo esguichando sangue e dobrado de dor, arrancar o ferro da ferida, saltar por cima do ferido que se estorce, atirar-se a outro que vem feito sobre nós, fugir-lhe ao golpe, retrucar, varar-lhe o peito ...tudo é cousa de relâmpagos que só se vê depois, mais tarde, no fim da festa, quando a imaginação pega a recompro o quadro"<sup>317</sup>

O velho soldado que Lobato flagrou vagando pelas cidades mortas seria a última esperança de negar a Guerra do Paraguai como ato de redenção que separaria a "civilização" brasileira da "barbárie" latino-americana simbolizada por Solano López. Seu

---

<sup>317</sup>LOBATO, Monteiro, op. cit., p. 70

destino mostrava que a "barbárie" estava entre nós mesmos. A peça de Qorpo Santo também afirma, em sua própria forma delirante, a experiência do trauma sufocado, como se fora um drama escrito pelo voluntário cego de Lobato. Mas além do trauma, há mais configurações históricas a serem lidas na peça. Se caminhar-mos nesse sentido, talvez seja possível dar contornos mais precisos a essa experiência traumática histórica. Vejamos o final da peça:

O REI - Não me recorde; iremos portanto dar um passeio ao jardim, e depois se me lembrar voltarei. Ah! agora me lembro: é o rascunho da participação que cumpre fazer a todos os governadores que nos auxiliam em nosso importante Governo. (*Senta-se; pega a pena, e escreve:*) "Meus muito amados súditos e Governadores das diversas Províncias do meu importante Reino! Participo-vos, e sabei que quase inesperadamente fui surpreendido por numerosos traidores, ladrões e assassinos, mas que em um dia, hoje cercado dos meus generais e dos mais valentes, denodados soldados, obtive o mais completo triunfo sobre eles. É sempre a Providência Divina que auxilia nossas Armas e que, se por alguns momentos, como para experimentar a nossa crença, nos envia alguns flagelos, estes desaparecem logo, como as sombras da noite aos raios da loura Aurora. Publicai este fato glorioso de nossos concidadãos; de nossa fé; de nossa religião; de nossa moral; e de nossa valentia. E conservai-vos, como sempre, no desempenho tão honroso, tão importante do Governo que vos conferiu O vosso Rei Q... s, - m. - Palácio das Mercês, Abril 9 de 1866."

O REI E A RAINHA - (*para o público*) Sempre a Lei, a Razão e a Justiça triunfam da perfídia, da traição e da maldade!<sup>318</sup>

O que chama atenção em primeiro lugar é o final reconciliado que a peça abriga. Após o banho de sangue, o reino estaria de novo higienizado, graças ao genocídio cometido pela aliança entre soldados e generais, elite e povo. Há um contraste violento entre as descrições brutais da guerra e esse final apaziguado, o que parece nos revelar que a continuidade da sociedade brasileira, alegorizada por aquele reino fictício, erigiu-se sobre os escombros da guerra. Tal interpretação – e não a leitura ideológica sobre a Guerra do Paraguai, que deposita nos sonhos expansionistas de um ditador, Solano Lopes, toda a responsabilidade pelos massacres - é obtida exatamente graças à lógica do delírio. O que interrompe o fluxo linear e hegemônico da história, fazendo abrir as feridas anteriormente suturadas, é o delírio.

Se não tivéssemos acompanhado o Rei trocar de roupa durante a guerra, ou a Rainha discutir com suas damas sobre o horário do almoço, logo após a narração das

---

<sup>318</sup> LEÃO, José Joaquim de Campos. (Qorpo Santo), op. cit., p. 193

atrocidades, seria possível não estranhar a reconciliação proposta pelo casal na última frase da peça. Mas por estarmos diante de uma estrutura dramática própria, que subverte os preceitos do drama burguês europeu transformando o que havia de Ilustração em barbárie, é possível identificar na experiência da Guerra do Paraguai um trauma suturado pela narrativa ideológica, coerente e racional. A des-razão não atua apenas como conteúdo da ação dos personagens, mas está presente na própria estrutura dramática da peça: a divisão das cenas e dos atos é injustificada tanto quanto as interrupções ou a psicologia dos personagens. Estamos diante não de um mau dramaturgo, mas de uma peça que soube plasmar, por meio da des-razão, a convivência contraditória, no Brasil, entre discurso liberal e prática genocida.

Mas ainda há um detalhe fundamental. Vejamos como o Rei assina a sua participação oficial: “Q....S..”. Qorpo Santo. O Rei torna-se, ao longo da peça, o próprio autor, que é também o filósofo que expôs sua doutrina no começo da trama. O processo de exposição da des-razão está completo com a flutuação final da identidade do próprio protagonista da peça. O que é possível ler nessa flutuação?

Richard Burton menciona, nas suas *Cartas dos Campos de batalha do Paraguai*, uma espécie de comunidade utópica formada pelos desertores dos países envolvidos no grande conflito sul-americano do século XIX:

Por estas redondezas não podemos desembarcar. Os paraguaios mortos ainda estão perambulando, a despeito dos couraçados, em todas as direções, recolhendo armas e munições daqueles que não as querem mais. Toda sorte de “pasados”(desertores) está a vagabundear; diz-se até que existe no Gran Chaco um enorme quilombo, ou colônia de desajustados, onde brasileiros, argentinos, uruguaios e fugitivos paraguaios convivem em amizade mútua e inimizade com o restante do mundo. O plano básico da campanha, entretanto, é, como já disse, simples; e este olhar de relance a partir de um convés de um navio explica-nos o cenário da luta dos sete últimos meses, desde o dia 10 de abril de 1869<sup>319</sup>

A guerra abrigou assim não apenas experiências sociais traumáticas. É possível enxergar, em meio à barbárie daqueles acontecimentos, também uma experiência utópica como a do Quilombo. Estaríamos assim, ao ler a cena final da peça de Qorpo Santo, diante de um giro ainda mais desarrazoado e paradoxal: talvez não seja possível fazermos justiça à função ideológica e à função crítica da peça, a menos que queiramos aceitar a

---

<sup>319</sup> BURTON, Richard. *Cartas dos campos de batalha do Paraguai*. Rio de Janeiro: Editora Biblioteca do Exército, 1997, p.365

presença no seio delas também de uma função mais positiva: daquilo que poderíamos chamar, seguindo a Escola de Frankfurt, seu potencial utópico e transcendente:

Pequena proposta metodológica para a dialética da história cultural. É muito fácil estabelecer dicotomias para cada época, em seus diferentes domínios, segundo determinados pontos de vista: de modo a ter, de um lado, a parte fértil, auspiciosa, viva e positiva, e de outro, a parte inútil, atrasada e morta de cada época. Com efeito, os contornos da parte positiva só se realçarão nitidamente se ela for devidamente delimitada em relação à parte negativa. Toda negação, por sua vez, tem o seu valor apenas como pano de fundo para os contornos do vivo, do positivo. Por isso, é de importância decisiva aplicar novamente uma divisão a essa parte negativa, inicialmente excluída, de modo que a mudança de ângulo de visão (mas não de critérios!) faça surgir novamente, nela também, um elemento positivo e diferente daquele anteriormente especificado. E assim por diante, *ad infinitum*, até que todo o passado seja recolhido no presente em uma *apocatástase* (admissão de todas as almas no Paraíso) histórica<sup>320</sup>.

O conceito de *apocatástase*, apresentado acima por Benjamin, é fundamental para compreendermos a feição traumática da experiência social subjetiva figurada na peça de Qorpo Santo. A transformação do Rei em Qorpo Santo é alegoria de um sonho de *apocatástase* geral: nada mais paradisíaco do que se transformar em um homem “mais importante do que Jesus Cristo”. No entanto, essa *apocatástase* revela o seu contrário, seu processo de encobrimento do trauma e não de redenção. Não estamos diante, no Brasil, da subjetividade integrante do romance inglês ou do drama burguês europeu, descritas no início deste capítulo. A razão e as razões burguesas expostas nos determinantes textuais do drama aqui se transformam em des-razão, em delírio, voando em círculos sobre o vazio de uma base social colonial que produz, como ideologia, uma auto-imagem liberal e progressista. A utopia delirante do Rei e da Rainha, que acreditam poder apagar o rastro sangrento da guerra escrevendo uma carta, e do Quilombo do Gran Chaco, que acreditava poder paralisar a guerra fugindo dela, são o pontos cegos que revelam o seu negativo: recolher a experiência histórica da Guerra contra o Paraguai ao Paraíso, fazer sua *apocatástase*, é reconhecê-la por meio do seu sonho e do seu trauma.

A utopia funciona no Brasil exposto na peça de Qorpo Santo como delírio porque serve de ideal apaziguador para aquilo que não pode ser reconciliado. É como se o trauma crescesse graças à sua sutura: a utopia não pode ter aqui a pretensão de redenção porque serve como ideograma, tentando encobrir o horror do trauma coletivo. Se a violência do

---

<sup>320</sup> BENJAMIN, Walter. *As Passagens*. São Paulo: EDUSP, 2007, p. 501

trauma é uma ferida na memória coletiva que permite o recalque e o apagamento histórico, ou seja, a supressão histórica do conteúdo traumático, por meio da ideologia, a peça de Qorpo Santo apresenta-nos material latente que pode fazer emergir o conteúdo suprimido. Com essa emergência vem à tona a experiência traumática novamente, sem perspectiva de redenção, o que caracteriza o processo dialético trágico de circularidade da catástrofe.

Nesse deslocamento entre utopia e realidade, ou na inversão de sinal da utopia, que transforma resistência em sutura, a forma delirante do drama de Qorpo Santo surge como capaz de revelar não só o trauma histórico coletivo da Guerra, mas também seus mecanismos ideológicos de apagamento. A peça de Qorpo Santo transforma o drama ilustrado no seu negativo, funcionando na lógica do delírio, quando procura recolher ao Paraíso a rocha cheia de sangue do Inferno.

### **Último excurso: a des-razão do luto – uma leitura contraditória e complementar da utopia**

Mas antes de terminar, sigamos adiante com o método dialético de Benjamin, exposto na citação acima, e tentemos “aplicar novamente uma divisão a parte negativa, inicialmente excluída, de modo que a mudança de ângulo de visão (mas não de critérios!) faça surgir novamente, nela também, um elemento positivo e diferente daquele anteriormente especificado”. Sob tal dialética é possível notar que, ao mesmo tempo em que o final redentor da peça expõe a sutura ideológica de apagamento do trauma, a alegoria da utopia do Rei e da Rainha – que remete à resistência do Quilombo do Gran Chaco - não deixa de nos apresentar também um sentido utópico. É possível ler também a peça de outra maneira, que nega e complementa nossa primeira abordagem crítica: sob esse olhar, o grande potencial utópico da peça reside em sua convivência contraditória entre o movimento e o fluxo constante da despersonalização e da ausência de identidade com a ancoragem na revelação do trauma passado, sob a perspectiva do luto e da sua superação.

A recordação da experiência da Guerra do Paraguai nega o fluxo incessante do presente, na medida em que o explica, expondo suas engrenagens históricas: é como se a origem da des-razão dramática da peça, em todas as suas camadas, residisse no encobrimento do passado. Ao mostrar a guerra sem nomeá-la, de maneira cifrada, Qorpo

Santo concentra sua peça não no trauma, mas na *revelação e na superação do seu processo histórico de encobrimento e de disfarce*.

Em fragmento chamado “Sobre a teoria dos fantasmas”, Adorno e Horkheimer apontam na persistência do luto uma possibilidade de resistência à mercantilização geral da existência: “Só a perfeita conscientização do horror que temos pelo aniquilamento estabelece um verdadeiro relacionamento com os mortos: a unidade com eles. Pois, como eles, somos vítimas das mesmas condições e da mesma esperança decepcionada”. Para os filósofos, o transtorno das relações com os mortos - o fato de que são esquecidos e embalsamados - é um dos sintomas da doença que afeta hoje nossa experiência: “A vida do indivíduo (...) perdeu toda coerência, toda continuidade da lembrança consciente e da memória involuntária, perdeu todo sentido. Os indivíduos se reduzem a uma simples sucessão de instantes pontuais que não deixam nenhum vestígio, ou melhor: seu vestígio é por eles odiado como irracional, supérfluo, no sentido mais literal: superado.”

As pessoas recalcariam a história dentro de si mesmas e dentro das outras, por medo de que ela possa recordar a ruína de sua própria vida, ruína essa que consiste em larga medida no recalçamento da história: “O que se passa com todos os sentimentos, ou seja, a proscrição de tudo aquilo que não tenha valor mercantil, também se passaria da maneira mais brutal com aquilo de que não se pode sequer obter a reconstituição psicológica da força de trabalho: o luto”. Assim, o luto tornar-se-ia a ferida que marca a civilização capitalista, a sentimentalidade associal que revela que ainda não se conseguiu comprometer inteiramente os homens com o reino dos fins. Por isso o luto, mais do que qualquer outra coisa, se vê desfigurado: “De fato, o que se faz com os mortos é rogar o que os antigos judeus consideravam a pior das pragas: não se lembrar deles. Em face dos mortos os homens desabafam o desespero de não serem mais capazes de se lembrarem de si próprios”<sup>321</sup>

Assim como Walter Benjamin caracterizou a tragédia barroca como drama enlutado (*trauerspiel*), seria possível perceber a alegoria da utopia na forma do drama negativo empregada por Qorpo Santo se a analisarmos como um processo delirante que termina com a superação do luto. Nesse sentido, poderíamos ver que o final reconciliado da peça procura alegorizar é que o suceder das ações da trama seguem o ritmo especial do *trabalho do luto*. Terminada a narrativa, marcada por disfarces, encobrimentos, lacunas, fluxo de identidades e de oposições, a jornada do luto está completa e é possível sonhar

---

<sup>321</sup> HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p.200-203

novamente com um mundo que promove um reencontro com o passado, que redime seus fantasmas em uma *apocatástase* lutuosa.

Os personagens sem identidade de *Hoje sou um, e amanhã outro* não podem ser lidos sob as regras tradicionais do drama porque todas as ações estão marcadas e interrompidas pelo irremediável da morte: na peça nada se completa, tudo parece caótico e ilógico porque nenhuma ação iniciada termina, a não ser na cena final, que inaugura um mundo novo após o empilhamento dos cadáveres. Todos estão sendo expostos e dissecados como cadáveres, mortos por uma experiência social melancólica à procura do seu luto. A imagem final de uma sociedade reconciliada possuiria também, junto com sua outra face ideológica, o rosto da esperança e da redenção, que surge após a exposição do processo histórico do trauma, do seu recalque e do seu luto. Sob esse prisma enlutado, o drama de Qorpo Santo atingiria o Paraíso da representação do mundo histórico apenas se lido como a canção de Petrarca, que não encontrava lugar no mundo dos vivos, a não ser no espaço desolado pela morte:

Foge o sereno e o verde  
Não te chegues onde haja riso ou canto,  
canção minha, só pranto:  
não te convém a gente que se alegra,  
viúva, desolada, em veste negra<sup>322</sup>

---

<sup>322</sup>MOURA, Vasco Graça (org). *As rimas de Petrarca*. Lisboa: Bertrand, 2003, p.705



**CAPÍTULO 3. A RUÍNA DRAMÁTICA E A UTOPIA DE EROS –  
O SANTEIRO DO MANGUE DE OSWALD DE ANDRADE – terceira descida ao  
Inferno: o círculo do drama moderno no Brasil**

*Mangue mais Veneza americana do que o Recife  
Cargueiros atracados nas docas do Canal Grande  
O Morro do Pinto morre de espanto  
Passam estivadores de torso nu suando facas de ponta  
Café baixo  
Trapiches alfandegados  
Catraias de abacaxis e de bananas  
A Light fazendo crusvaldina com resíduos de coque  
Há macumbas no piche  
Eh cagira mia pai  
Eh cagira  
E o luar é uma coisa só*

*Houve tempo em que a Cidade Nova era mais subúrbia do  
[que todas as Meritis da Baixada  
Pátria amada idolatrada de empregadinhos de repartições  
[públicas  
Gente que vive porque é teimosa  
Cartomantes da Rua Carmo Neto  
Cirurgiões-dentistas com raízes gregas nas tabuletas [avulsivas  
O Senador Eusébio e O Visconde de Itaúna já se olhavam  
[com rancor  
(Por isso  
Entre os dois  
Dom João VI mandou plantar quatro renques de palmeiras  
[imperiais)  
Casinhas tão térreas onde tantas vezes meu Deus fui fun-  
[cionário público casado com mulher feia  
[e morri de tuberculose pulmonar  
Muitas palmeiras se suicidaram porque não viviam num  
[pícaro azulado.  
Era aqui que choramingavam os primeiros choros dos car-  
[navais cariocas.  
Sambas da tia Ciata  
Cadê mais tia Ciata  
Talvez em Dona Clara meu branco  
Ensaiano cheganças pra o Natal  
O Menino Jesus - Quem sois tu?  
O preto - Eu sou aquele preto principá do  
[centro do cafange do fundo do rebole. Quem sois tu?  
O Menino Jesus - Eu sou o fio da Virge Maria.  
O preto - Entonces como é fio dessa senhora, obedeço.  
O Menino Jesus - Entoces cuma você obedece, reze aqui um  
terceto pr'esse exerço vê.  
O Mangue era simplesinho.*

*Mas as inundações dos solstícios de verão  
Troxeram para Mata-Porcos todas as uiaras da Serra da  
Carioca  
Uiaras do Trapicheiro  
Do Maracanã  
Do rio Joana  
E vieram também sereias de além-mar jogadas pela ressaca*

*nos aterrados de Gamboa  
 Hoje há transatlânticos atracados nas docas do Canal Grande  
 O Senador e o Visconde arranjaram capangas  
 Hoje se fala numa porção de ruas em que dantes ninguém  
 acreditava  
 E há partidas para o Mangue  
 Com choros de cavaquinho, pandeiro e reco-reco  
 És mulher  
 És mulher e nada mais*

*OFERTA  
 Mangue mais Veneza americana do que o Recife  
 Meriti meretriz  
 Mangue enfim verdadeiramente Cidade Nova  
 Com transatlânticos atracados nas docas do Canal Grande  
 Linda como Juiz de Fora!  
 (MANGUE, Manuel Bandeira)*

Poema dramático libelo – ou drama poético, ou drama coral, ou peça épica, conforme o ponto de vista crítico a se adotar – *O Santeiro do Mangue*, obra de Oswald de Andrade, escrita intermitentemente ao longo dos anos de 1930 a 50, com breves trechos em prosa e em prosa dramática, acusa a organização social pela degradação e mercantilização da mulher e pela degradação do homem “consumidor de carinhos” - ambos termos de uma espécie de racionalizada e desencantada equação do desamor.

Mario da Silva Brito menciona, no prefácio à sua edição do poema, que os originais apresentavam na capa o título: “Caderno ANJO DA GUARDA.” Era a marca de um caderno escolar. Na mesma capa, colorida, havia um desenho onde se via um anjo protegendo uma inocente criança. No peito do anjo, uma data: 26-12-36. No canto inferior, à direita, estava escrito: "Oswald de Andrade — O SANTEIRO DO MANGUE — poema para fônola e desenho animado". Tudo com letra do autor. Adiante, no corpo do caderno, também com sua caligrafia, seguia o texto da peça poética em forma dramática. Vinha dedicado "a Murilo Mendes e Jorge de Lima, no tempo e na eternidade". "Na eternidade" está riscado. A dedicatória se estende "às Senhoras Católicas e ao Exército da Salvação". A dedicatória a Murilo Mendes e Jorge de Lima tem conotação crítica em relação àqueles poetas, com os quais andou polemizando por motivos estéticos e políticos. Ambos cultivavam, por essa altura, a chamada "poesia em Cristo" e haviam publicado, em conjunto, num só tomo, um livro de poemas místicos intitulado *Tempo e Eternidade*.

O poema de Oswald é marcado por violento furor iconoclástico político, também de contestação religiosa. Assim, redigi-lo num caderno chamado "Anjo da Guarda"

assume ares de intencional ironia. Sua heroína, Eduléia, é uma inocente moça de 16 anos, atirada à prostituição sob as vistas, cúmplices, da potestade divina, em hora em que o anjo da guarda dela se esquecerá. A data também assume asas de sarcasmo: é o dia seguinte ao Natal.

Mas há outras versões da obra. A terminada em 25-2-44 recebe o título de *Rosário do Manguê* e é, agora, uma "pantomima religiosa em trinta mistérios, um intermezzo e um epitáfio". A dedicatória, desta vez, dispensa as senhoras católicas, o Exército da Salvação e os michês. E só para Murilo Mendes e Jorge de Lima "no tempo e na eternidade". Mas rosário é palavra a que se deve atentar pelo que contém de cáustica dubiedade. Anos depois, Mário Chamie editou, em 1967, uma versão mimeografada de o *Santeiro do Manguê*, "mistério gozoso à moda de Ópera". É dada como "redação definitiva". Traz a data de 11-6-1950. Ao pé da página de rosto aparecem os anos 1935-1950. Ou seja: o tempo de elaboração do poema, presume-se. Os originais saíram de um baú contendo guardados de Oswald. A dedicatória é a que se segue:

Aos poetas Wolfgang Goethe  
de Weimar  
Paul Claudel  
de Paris  
Murilo Mendes e Jorge de Lima  
do Rio de Janeiro  
Aos amigos  
Domingos Carvalho da Silva  
Hernani de Campos Seabra  
José Tavares de Miranda  
Mário da Silva Brito  
e Geraldo Vidigal  
Aos michês em geral  
Às Senhoras Católicas em particular

"Estas duas últimas linhas" — adverte o editor — "estão inteiramente riscadas como se o autor as tivesse excluído de vez"<sup>323</sup>. Já sobre última versão da obra, escrita quase dois meses depois, temos a seguinte descrição, de Mario da Silva Brito: "Foi em 1950 que Oswald me deu os originais da obra, escrita num caderno escolar, este de espirais, bem mais moderno do que o do "Anjo da Guarda". É da marca registrada "Camapi". Na capa, abaixo do título, indica o poeta que se trata da "versão definitiva", com data de 6 de agosto de 1950. Quer dizer, entre o texto divulgado por Mário Chamie e o que ainda tenho em meu poder, manuscrito, há uma distância de somente um mês e

<sup>323</sup>BRITO, Mario da Silva. "O Santeiro do Manguê". In: ANDRADE, Oswald. *O Santeiro do manguê e outros poemas*. São Paulo: Globo, 1991, p. 10

vinte e seis dias. Oswald mantém aí a qualificação de "mistério gozoso em forma de Ópera", porém não o dedica a ninguém"<sup>324</sup>. Entre a versão de junho e a de agosto, há várias diferenças. Uma é substancial e insólita: “Na edição mimeografada — adendo a um estudo de Mário Chamie sobre *O Santeiro do Mangue*, inserido no terceiro número de *Mirante das Artes*—"o estudante marxista" aparece apenas no rol dos personagens dramáticos. Mas some no corpo do poema. Aqui não há uma só fala desse protagonista — figura fundamental, no entanto, pois é quem interpreta, à luz de uma visão ideológica, o problema da prostituição e as suas causas.”<sup>325</sup>. A última redação de *O Santeiro de Mangue* é, portanto, ao que se sabe até agora, a de 6 de agosto de 1950.

Quanto ao contexto da peça dentro da obra geral de Oswald de Andrade, segundo Francisco Alvim, podemos caracterizá-la de maneira contraditória, relacionada, ao mesmo tempo, ao primeiro e ao último modernismo: “De um certo modo, *O Santeiro do Mangue* nos remete ao primeiro Oswald de Andrade. O Oswald da *Trilogia do Exílio*. Os múltiplos filtros de que dispõe e a que recorre o escritor moderno das décadas de 30 a 50, período da elaboração intermitente do poema, não conseguem neutralizar inteiramente o substrato de sentimentalidade passional do autor, tão presente em *A Estrela do Absinto* e em *Os Condenados*. Isto é apenas uma referência de fundo, já que, na forma, a linguagem trabalhada por Oswald de Andrade em *O Santeiro do Mangue* é moderna, antecipando-se, a um só tempo, à escrita transfiguradora de um Nelson Rodrigues e ao risco minimalista realista de um Dalton Trevisan.”<sup>326</sup>

Em relação à temática, parece-nos inicialmente que o amor ou qualquer outro sentimento individual não pode existir no mangue descrito por Oswald, espécie de “teatro do mundo” que alegoriza o país. Se aparecer “um sujeito que ama”, logo é apontado como traidor. “Um traidor do Mangue, esse nosso querido Mangue”, “desafogo dos machos, válvula de garantia das famílias e gáudio honesto dos imperialistas em trânsito”. Ou como diz o estudante marxista, aquele personagem que desaparece em uma das versões: “O que existe é a classe. O indivíduo não existe. Eduléia e Deolinda são a mesma pessoa que se sucedem num quartinho do Mangue. Para uma criancinha viver. Mas o que importa a uma sociedade organizada é possuir e manter o seu esgoto sexual. A

---

<sup>324</sup>Idem, p.11

<sup>325</sup>Idem, *ibid.*

<sup>326</sup>ALVIM, Francisco. “O “Mangue” de Segall e Oswald (nota sobre o poema)”. In: ANDRADE, Oswald. *O Santeiro do mangue e outros poemas*. São Paulo: Globo, 1991, p.17

fim de que permaneça pura a instituição do casamento. Para que não seja necessário o divórcio. E vigorar a monogamia e a herança. A burguesia precisa do Manguê".

A inexistência do indivíduo, célula do regime dramático, e o conceito de “teatro do mundo” serão investigados aqui como possíveis chaves de leitura que nos permitiriam inserir este texto inclassificável de Oswald na problemática história da (de) formação da dramaturgia brasileira, percebendo, para além das aparências iniciais, contradições que podem conduzir nossa leitura a aspectos surpreendentes, precisando a dialética trágica que marcam a estrutura da obra. O próprio caráter de rascunho, representado pelas inúmeras versões que temos da peça, escritas em cadernos distintos, contribui para a constelação histórica de ruína que a estrutura dramática configura.

O poema termina com um longo e largo canto de esperança no advento de uma nova sociedade onde não existam mais os “reis do Manguê” ou essas “senzalas Atlânticas”. Uma nova sociedade há de vir, “para que a humanidade se redima”. O horizonte utópico parece ser também outra pista que nos permitiria ler o texto sob o contexto da dramaturgia nacional e de suas tensões e deformações históricas.

Nessa obra — a que não faltam doloridas árias líricas, notas lancinantes em meio aos palavrões, à fala profissional das prostitutas, às irreverências,— Oswald escamoteia o sabor folhetinesco, sentimental e até sentimentalóide em que o tema pode descambar. É o que realiza por meio do tom grandiloquente ou operístico. Recorde-se que o poeta apresenta *O Santeiro do Manguê* como sendo um “mistério gozoso em forma de Ópera” — um enxerto paródico dos mistérios sacros e didáticos com os dós de peito da cena lírica e, ainda, com quadros de chanchada e rápidas esquetes do teatro de revista. Tal polifonia de recursos formais é responsável pela impressão de desajuste que a totalidade da obra apresenta ao leitor.

### **Mímesis e teatro do mundo**

Em 1969, Gyorg Lukács, em um ensaio dedicado aos romances de Alexander Soljenitsin, *O primeiro círculo* e *O pavilhão dos cancerosos*, esboça as bases para uma reformulação de sua própria teoria da literatura contemporânea. Em vez de ver na narrativa realista de seu tempo uma simples continuação formal das velhas tradições do século XIX (ainda que “atualizadas” pelo emprego de técnicas de vanguarda), Lukács indica o modo pelo qual os novos pressupostos sociais e ideológicos do capitalismo tardio conduziram a uma modificação formal da estrutura romanesca, cujo centro não mais

seria, como no romance tradicional, a figuração de uma “totalidade de objetos” – segundo a formulação hegeliana recolhida por Lukács -, mas de uma “totalidade de reações”.

Segundo Hegel, “a totalidade dos objetos que devem ser descritos, tendo em conta a relação íntima entre a ação particular e o terreno substancial sobre o qual se realiza; (...) Na poesia épica há lugar não só para a realidade nacional com que a ação se relaciona, mas também para as circunstâncias e os fatos exteriores e morais, de modo que se pode dizer que compreende a totalidade do que constitui a vida poética dos homens. (...) E isto tendo em conta tanto o acontecimento individual como o estado geral da realidade nacional ou estrangeira. Enfim, não são apenas os fatos exteriores que são apresentados à luz deste conteúdo espiritual, mas os sentimentos mais íntimos, os fins e intenções, os atos individuais, justificados ou não, com fundamento ou sem ele, devem, também, ser ligados a este conteúdo e descritos nas suas relações com ele. Assim, a matéria lírica e dramática não está totalmente excluída da poesia épica, mas em vez de constituir a base, como nos dois primeiros gêneros, é apenas um elemento acessório, que em nada altera o verdadeiro caráter do gênero épico”<sup>327</sup>.

Lukács observa, por outro lado, que a inovação da “totalidade das reações”, em relação à totalidade descrita acima por Hegel, reside no fato de que a unidade de lugar torna-se o fundamento imediato da composição, graças à criação de uma espécie de “teatro social” que agrupa homens diversos e os obriga a definições que eles não tomariam normalmente em sua vida cotidiana. E o filósofo húngaro continua: “esse **teatro do mundo** aparece, portanto, como o desencadeador efetivo e imediato de problemas ideológicos existentes por toda parte em estado latente, mas dos quais só se toma consciência, em sua totalidade contraditória, precisamente neste lugar. (...) Desapareceu a possibilidade de uma fábula épica homogênea. (...) Porém, malgrado a ausência de fábula homogênea, e mesmo em consequência dessa ausência, reina uma excepcional intensidade de emoção épica, uma dramática interna. (...) Relações épicas coerentes podem nascer de cenas particulares de natureza dramática, mas desprovidas aparentemente de laços internos entre si. E essas relações podem igualmente se ordenar numa *totalidade de reações* a um vasto complexo de problemas de natureza épica”<sup>328</sup>.

Segundo Carlos Nelson Coutinho, “Lukács não viveu o suficiente para extrair todas as consequências desta sua nova formulação, o que teria implicado certamente a reavaliação de boa parte dos seus juízos sobre a literatura do século XX”. Um autor como

<sup>327</sup> HEGEL, G.W.F. *Curso de estética. O sistema das Artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 477-478

<sup>328</sup> LUKACS, Gyorg. *Solzhenitsyn*. London: MIT Press, 1976, p. 34-35

Thomas Mann, por exemplo, não mais lhe aparece – pelo menos a partir de *A montanha mágica* – como um continuador da narrativa tradicional, mas, ao contrário, como iniciador da nova forma do romance centrada na “totalidade de reações”. Neste ensaio, testaremos a leitura crítica da obra de Oswald de Andrade a partir desse conceito de totalidade de reações, o teatro do mundo presente na obra do Lukács maduro.

### **Mímesis e totalidade de reações: o “teatro do mundo”**

Para uma reflexão consequente sobre este conceito de “totalidade de reações”, esboçado por Lukács, é fundamental nos determos inicialmente na ideia de mímesis, já que para o filósofo húngaro a poética do realismo e da mímesis é base de seu método crítico histórico –dialético.

Cabe aqui lembrar que, na época de Platão, a "representação" artística em geral é chamada de mímesis. A tradução por "imitação" empobrece muito o sentido. Os gregos clássicos pensam sempre a arte como uma figuração enraizada na mímesis, na representação, ou, melhor, na "apresentação" da beleza do mundo; a música é o exemplo privilegiado de mímesis, sem que seja imitativa no nosso sentido restrito. Jean Marie Ganegbin<sup>329</sup> afirma que talvez consigamos entender melhor o conceito de mímesis, em sua versão platônica, se seguirmos não tanto pelo viés da imitação, mas se tomarmos por base o *objeto paradigmático*. Em oposição à nossa visão moderna (e romântica), que vê na arte principalmente uma criação subjetiva, que realça o caráter inovador da subjetividade do gênio, a visão antiga insiste muito mais na fidelidade da representação ao objeto representado: é ele, o objeto, que desencadeia, por sua beleza, o impulso mimético. A arte tenta aproximar-se deste objeto com respeito e precisão e, por isso, é sempre figurativa, nesse sentido amplo, "mimética".

A crítica platônica sobre a mímesis, no entanto, antecipa muitas das críticas posteriores. Dentro desta vertente, a mímesis intervirá como fator de engano e de ilusão, ligado aos encantos da arte e à ingenuidade dos ouvintes. Será geralmente associada a uma regressão das faculdades críticas e a uma certa passividade, características do *mythos* em oposição ao *logos*. “Ilusão, brilho, regressão, passividade, infância, irracional, eis alguns dos termos-chave que reaparecem nas críticas da mímesis, na arte e no divertimento, desde Platão e até as discussões contemporâneas sobre a sociedade do

---

<sup>329</sup> GANEGBIN, Jean Marie. “Do conceito de mímesis no pensamento de Adorno e Benjamin”. In: *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p.83

espetáculo”<sup>330</sup>.

Contra o seu mestre Platão, Aristóteles reabilita a mimesis, na *Poética*, como forma humana privilegiada de aprendizado. Operando um deslocamento das questões, Aristóteles não pergunta o que deve ser representado/imitado, mas *como se imita*. A poética de Aristóteles também será normativa, como todas as estéticas clássicas, mas as suas normas advêm do emprego apropriado das palavras, dos ritmos, da trama à finalidade de beleza da obra, não em vista da sua fidelidade a um modelo exterior. Assim, podemos notar que, contra Platão, que falava em paradigma e em mimesis, Aristóteles liga o êxito da representação artística não à reprodução do modelo, mas sim ao desenvolvimento integral e harmonioso da faculdade mimética.

A definição aristotélica ressalta, em oposição a Platão, o ganho trazido pela mimesis ao conhecimento, pois o que é conhecido não é tanto o objeto reproduzido enquanto tal - era a exigência aporética de Platão - mas muito mais a relação entre a imagem e o objeto. O momento específico e prazeroso do aprendizado por meio da mimesis está na produção dessa relação. Isso também explicaria o nosso prazer em ver representados objetos que, na realidade, acharíamos repugnantes. “Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado. Sinal disso é o que acontece na experiência: nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo (as representações de animais ferozes e de cadáveres. Causa é que o aprender não só muito apraz aos filósofos, mas também, igualmente, aos demais homens, se bem que menos participem dele. Efetivamente, tal é o motivo por que se deleitam perante as imagens: olhando-as, apreendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas e dirão, por exemplo: "esse é tal".<sup>331</sup>

Aristóteles, portanto, considera a mimesis como parte da natureza humana, caracterizando em particular o aprendizado humano, inscrevendo-a na atividade do conhecer. O aprendizado mimético, diz Aristóteles, produz prazer, agrada. Este momento de prazer não é interpretado como um desvio perigoso da essência, como em Platão, mas, pelo contrário, como um fator favorável, que estimula e encoraja o processo de conhecimento, ganhando importância o lúdico.

Ao descrever esse ganho de conhecimento, Aristóteles insiste na sua característica

<sup>330</sup> Idem, *ibid.*

<sup>331</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. In: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1977, p. 241



de "reconhecimento". Os homens olham para as imagens e reconhecem nestas uma representação da realidade; dizem: "esse é tal". A atividade intelectual aqui remete ao logos, mas não repousa sobre uma relação de causa e efeito; enraíza-se muito mais no reconhecimento de "semelhanças". Esse conceito-chave de *semelhanças* orientará, alguns parágrafos mais tarde, a teoria aristotélica da *metáfora*: "Bem saber descobrir metáforas", diz Aristóteles, "significa bem se aperceber das semelhanças"<sup>332</sup>.

Essa valoração da atividade mimética como identificadora de semelhanças permitirá a Aristóteles definir mais adiante a mimesis da seguinte maneira: “quando no poeta se repreende uma falta contra a verdade, há talvez que responder como Sófocles: que representava ele os homens tais como devem ser, e Eurípides, tais como são”.<sup>333</sup> A afirmativa de que objetos e eventos devem ser mostrados, não como são, mas como “deveriam ser” é central para o desenvolvimento das posteriores estéticas teatrais normativas, sendo levada a sério, séculos depois, por teóricos e dramaturgos durante a emergência do drama burguês, que, segundo Szondi, “em relação ao gênero do drama burguês, o acento sobre o mérito patriótico dos comerciantes também é da maior relevância, bem como a equiparação com o nobre que se deriva daí(..) O comerciante age como instrumento da razão, na medida em que corrige sobre a terra a distribuição natural e, por assim dizer, irracional dos bens. (...) Levar à ordem a desordem natural constitui a tarefa do mercador”.<sup>334</sup>

A partir da análise do drama *O mercador de Londres*, de Lillo - que já mencionamos no capítulo 1 -, Szondi identifica como surgimento da tradição teatral burguesa a abolição da cláusula dos estados e, com a entrada do comerciante em cena, a afirmação dos ideais burgueses como função primordial da mimesis teatral do período. Assim, os comerciantes do drama de Lillo não são imitados em sua “verdadeira” condição, mas apresentados como “deveriam ser”<sup>335</sup>, como portadores de uma missão

---

<sup>332</sup> Idem, *ibid.*

<sup>333</sup> Idem, p. 266

<sup>334</sup> SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 64

<sup>335</sup> Um filósofo burguês como o alemão Herder não se deixou enganar por essas aparências ideológicas que deram esteio ao drama burguês: “Nosso grande sistema comercial! Há algo mais refinado do que essa ciência? Os espartanos eram uns miseráveis porque utilizavam seus ilotas na agricultura, e os romanos eram uns bárbaros porque encerravam seus escravos em obscuros cárceres subterrâneos! Na Europa, a escravidão está abolida porque se tem calculado que os escravos custam mais e produzem menos do que os livres; claro que temos permitido uma coisa: utilizar três continentes como escravos e desterrar aos homens suas minas de prata e plantações de açúcar. Mas não são europeus e nem cristãos, e em troca obtemos prata e pedras preciosas, especiarias, açúcar e também, como não...enfermidades: devido ao comércio e para que os países colaborem entre si. A fama de alguns povos europeus se nos revela falsa quando, pelo que respeita à Ilustração, arte e ciência se situam por cima dos três continentes e quando, igual àquele louco que considerava seus os barcos do porto, consideram seus os inventos da Europa só porque têm nascido na

social progressista. Essa crença no caráter revolucionário do comércio – estrutura de sentimento fundamental ao drama burguês – foi identificada por Terry Eagleton como fundamental às primeiras experiências do romance inglês –ideologema gêmeo do drama -, representadas pela obra de Daniel Defoe: “ Seus escritos apresentam uma satisfação ante a bonança e a vitalidade sem limites que procura o capitalismo em seu estado primeiro.(...) O comerciante era o novo princípio da harmonia e da solidariedade universais. (...) O comércio e as transações mercantis reduziam de forma incessante os privilégios, as diferenças, as hierarquias.”<sup>336</sup>

Tal compromisso civilizador do teatro e da mimesis – agora sob o ponto de vista da revolução proletária - seria retomado tempos depois por Brecht que, ao contrário do que se costuma propagar, tem uma relação de negação, mas também de conservação em relação à mimesis aristotélica: “necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos pelo contexto histórico das relações humanas (o contexto em que as ações se realizam), mas, sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação desse contexto. (...) Concordamos com Aristóteles quanto a considerar a fábula o cerne da tragédia, mas discordamos dele no que respeita ao objetivo a que deve obedecer a sua representação. (...) O objetivo da estilização é revelar ao público, que é uma parte da sociedade, tudo o que, na fábula, é importante para a transformação da sociedade”.<sup>337</sup>

---

confluência de todos esses inventos e tradições. Miserável, tens inventado tu estas artes? Pensas em algo quando continuas estas invocadas tradições? Que tenhas aprendido a usar as artes não te distingue em nada de uma máquina; que absorvas o julgo da ciência é mérito da esponja que tem crescido dentro deste úmido lugar. Se conduzes ao Taiti um barco de guerra ou disparas um canhão contras as Hébridas, não és mais inteligente nem mais hábil do que é o habitante dessas ilhas que maneja seu barco com talento e o tem construído com suas próprias mãos.”( HERDER, J.G. *Obra selecta*.Madrid: Alfaguara, 1982, p. 335)

<sup>336</sup>EAGLETON, Terry. *La novela inglesa*. Madrid: Akal, 2013, p.40. A missão civilizadora da burguesia, e do romance e do drama como ideologemas, pode ser conferida no prefácio de *Moll Flanders*, célebre romance de Defoe: “Em todas as épocas, os defensores do teatro brandiram o seguinte argumento para persuadir o público de que suas peças são úteis e devem ser toleradas pelos governos de todos os Estados, mesmo os mais civilizados e religiosos: suas obras têm propósitos virtuosos e, por mais vívidas que sejam as representações, não deixam de recomendar a virtude e os princípios generosos, assim como a censurar e condenar toda sorte de vícios e a corrupção de costumes: se isso fosse verdade e se eles seguissem à risca essa norma como pedra de toque de seus textos, muito haveria de ser dito em favor deles”. Mais adiante, já no final do livro, a heroína e narradora do romance colocam-se como representantes dessa missão moralizadora e corretora da arte e da mimesis burguesa: “Por outro lado, todos os lances de minha história, se bem considerados, podem ser de utilidade para a gente honesta e constituem grave advertência a pessoas de todos os tipos para se resguardarem de imprevistos dessa índole e para levá-las a manter os olhos bem abertos quando tiverem que lidar com estranhos de qualquer gênero, pois é raro que não encontrem uma ou outra armadilha pelo caminho; por conseguinte, a moral de minha narrativa deve ser apreendida pelo bom senso e pelo julgamento dos leitores – não estou qualificada para pregar-lhes um sermão, e oxalá as experiências de uma pessoa absolutamente corrompida e desventurada sejam um repertório completo de ensinamentos úteis para os que me leem.”( DEFOE, Daniel. *Moll Flanders*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014, p.10; 380-381)

<sup>337</sup>BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*, vol. 2. Buenos Aires: Nueva Visión, 1974, p. 183-201

A representação estilizada de que fala Brecht é aquela capaz de produzir um efeito de estranhamento sobre o material imitado: “uma reprodução estranhada é aquela que permite reconhecer um objeto, mas fazendo, ao mesmo tempo, que apareça como estranho”. Assim, Brecht dá novo sentido à mimesis sistematizada por Aristóteles, mantendo o seu encadeamento fabular, mas buscando uma representação que negue e afirme a imitação do real ao mesmo tempo, sendo então capaz de “apresentar a sociedade como mutável”, como esta *deveria* ser (re)conhecida.

Em posição menos positiva, é possível encontrar no conceito de mimesis de Theodor Adorno um viés crítico em relação à noção aristotélica e que teve desdobramentos importantes para a estética contemporânea. Na *Dialética do esclarecimento*, Adorno retoma a crítica platônica da passividade do sujeito na mimesis e a aprofunda graças às suas leituras de Freud e de etnologia. Tanto a psicanálise como a etnologia caracterizam a mimesis como um comportamento regressivo. No Freud de *Além do princípio do prazer*, essa regressão remete à pulsão de morte, a este misterioso desejo de dissolução do sujeito no nada: “o instinto de morte cria (...) a volta do instinto contra o próprio eu.(...) Os instintos de vida tenham bem mais a ver com nossa percepção interna, pois se apresentam perturbando a paz, trazendo tensões cuja eliminação é sentida como prazer, enquanto os instintos de morte parecem realizar seu trabalho discretamente. O princípio do prazer parece mesmo estar a serviço dos instintos de morte.”<sup>338</sup>

Nos textos dos etnólogos franceses da época (principalmente Marcel Mauss<sup>339</sup>), citados por Adorno e Horkheimer, o comportamento mimético é caracterizado como um comportamento regressivo de assimilação ao perigo, na tentativa de desviá-lo. Seguindo o exemplo do mimetismo animal, o da borboleta imóvel que tem as mesmas linhas marrons

---

<sup>338</sup>FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil; Para além do princípio de prazer e outros textos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2010, p. 233-238

<sup>339</sup>No seu ensaio *As técnicas do corpo*, Mauss se referiu ao tema do corpo e aos modos como os seres humanos, inseridos em diversas práticas culturais e de acordo com cada sociedade, “servem-se de seus corpos”. A partir da noção de “imitação prestigiosa”, Mauss discorre sobre o imitar e o aprender gestos de pessoas que, de certa forma, funcionam como parâmetros de sucesso: “O que se passa é uma imitação prestigiosa. A criança, como o adulto, imita atos que obtiveram sucesso e que ela viu serem bem sucedidos em pessoas em quem confia, e que têm autoridade sobre ela. O ato impõem-se de fora, do alto, ainda que seja um ato exclusivamente biológico e concernente ao corpo. (..) É precisamente essa noção de prestígio da pessoa que torna o ato ordenado, autorizado e provado, em relação ao indivíduo imitador, que se encontra todo o elemento social. No ato imitador, que segue, encontram-se todo o elemento psicológico e o elemento biológico. Mas o todo, o conjunto, é condicionado pelos três elementos indissociavelmente misturados”. (MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 p. 401) Assim como na obra de Adorno e Horkheimer, a mimesis surge aqui relacionada às ideias de cultura e de educação. Essa associação, quando devidamente historicizada, desvela as relações de classe e de poder que o conceito de mimesis, muitas vezes utilizado apenas para discutir procedimentos de técnica artística, é capaz de engendrar.

e verdes que a folha sobre a qual repousa, o "primitivo" se cobre de folhagens para melhor desaparecer na floresta, para não ser visto pela onça que caça, mas também coloca uma máscara horrenda para apaziguar, pela aproximação e pela identificação, o deus aterrorizante de que depende.

Segundo Jeanne Marie Gagnebin: “esses rituais mágicos, analisados pelos etnólogos, apontam para um aspecto essencial do comportamento mimético: na tentativa de se libertar do medo, o sujeito renuncia a se diferenciar do outro que teme para, ao imitá-lo, aniquilar a distância que os separa, a distância que permite ao monstro reconhecê-lo como vítima e devorá-lo.”<sup>340</sup> Para se salvar do perigo, o sujeito desiste de si mesmo e, portanto, perde-se. Nessa dialética perversa jaz a insuficiência das práticas mágico-miméticas e a necessidade de encontrar outras formas de resistência e de luta contra o medo.

A reflexão de Adorno e Horkheimer na *Dialética do esclarecimento* consiste em mostrar como a razão ocidental nasce da recusa desse pensamento mítico-mágico, numa tentativa sempre renovada de livrar o homem do medo (que o esclarecimento não o consiga mas, pelo contrário, aprisione ainda mais o homem, essa seria a outra vertente dessa reflexão). “O medo de perder o eu e o de suprimir com o eu o limite entre si mesmo e a outra vida, o terror da morte e da destruição, está irmanado a uma promessa de felicidade, que ameaça a cada instante a civilização. O caminho da civilização era o da obediência e do trabalho, sobre o qual a satisfação não brilha senão como mera aparência, como beleza destituída do seu poder”.<sup>341</sup>

Na *Dialética do esclarecimento*, a história de Ulisses é a descrição desse caminho penoso que rejeita a assimilação simbiótica mimética com a natureza para forjar um sujeito que se constitui mediante o trabalho e se torna, nesse processo, consciente de si na sua diferença radical, na sua separação do outro. Ulisses encarna essa passagem do mito ao logos: ele não é mais o herói mítico dotado pelos deuses de uma força física mágica; também não é ainda o indivíduo desamparado que só pode contar com a sua inteligência particular. Ulisses está no limiar, na passagem entre essas duas figuras: “com a ajuda de Atena, deusa da razão, e de Hermes, deus dos negócios, Ulisses consegue resistir às forças dissolutivas e regressivas da magia: os seus companheiros ingênuos e esquecidos sucumbem à vontade imediata de beber o filtro oferecido por Circe, interpretando talvez

<sup>340</sup>GAGNEBIN, J. M. “Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin”. *op. cit.*, p. 86.

<sup>341</sup>ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 44-45.

esse gesto como a promessa de uma união sexual também imediata - isto é, sem mediações”.<sup>342</sup> Porque acreditaram no prazer imediato, porque confiaram demais no outro e porque regrediram a um desejo arcaico, os companheiros de Ulisses sucumbem à força da magia e são transformados, numa mimesis irônica, em porcos. Enquanto isso, Ulisses, prevenido por Hermes, resiste a Circe, ameaça-a com sua espada e a submete, podendo só depois dessa luta domar os seus poderes e dormir com ela, bela descrição daquilo que serão, doravante, as relações entre os sexos opostos.

Adorno e Horkheimer relatam o preço pago pelo herói para escapar da simbiose mágica e constituir-se como sujeito autônomo. Tal preço poderia ser descrito como a transformação da mimesis originária, prazerosa e ameaçadora ao mesmo tempo, numa mimesis perversa que reproduz, na insensibilidade e no enrijecimento do sujeito, a dureza do processo pelo qual este mesmo sujeito teve que passar para se adaptar ao mundo real. “Essa segunda mimesis se constrói sobre o recalque da primeira; ela caracteriza o sujeito que conseguiu resistir à tentação da regressão, mas que perdeu, nessa luta tão necessária quanto fatal, a plasticidade e a exuberância da vida originária”.<sup>343</sup>

A segunda mimesis, a adaptação forçada e violenta que, ao afirmar a superioridade do sujeito racional e distante, ao mesmo tempo o nega na sua integridade, dá a chave de um dos mais famosos ardis de Ulisses: a sua falsa auto-identificação como *Oudeis* (Ninguém) diante do ciclope Polifemo. Para Adorno e Horkheimer, esse episódio tem uma significação exemplar: Ulisses só consegue escapar da devoração mítica porque antecipa a sua morte, chamando a si mesmo de Ninguém. Essa identificação com a destruição, essa renúncia simbólica a si mesmo caracterizam a mutilação imposta ao ser indeterminado e polimorfo pela laboriosa edificação do sujeito autônomo e definido.

Tal crítica está presente também na obra de Oswald que analisaremos a seguir. Em um primeiro momento, Oswald parece expor, no exoesqueleto de sua peça que a erradicação da barbárie e a construção penosa da civilização implicam um processo violento de negação dos impulsos, isto é, de abdicação pelo sujeito da sua vitalidade mais originária. Mas veremos que a historicização do tema da relação entre progresso e barbárie pode nos levar além de uma crítica do sujeito, rumo a uma visão particular sobre a formação brasileira. Começemos com a lista inicial dos personagens dramáticos:

EDULÉIA, prostituta  
O HOMEM DA FERRAMENTA

<sup>342</sup>GAGNEBIN, J.M., op. cit. p. 74

<sup>343</sup>Idem, ibid.

O MARINHEIRO  
 SEU OLAVO DOS SANTOS  
 JESUS DAS COMIDAS, com residência no Corcovado  
 SATÃ, com residência no mundo  
 O ESTUDANTE MARXISTA  
 O COMISSÁRIO DE POLÍCIA  
 Anjos, Anjas, Leoas, Turistas, Cafetões, Gigolôs, Michês, Mulheres de  
 Jerusalém<sup>344</sup>

Os personagens com destino trágico na narrativa são aqueles mutilados pela sua edificação como sujeitos: são aqueles que, respondendo à pergunta de Polifemo, possuem nome: o santeiro Olavo e a prostituta Eduleia. Os demais personagens permanecem como massa amorfa e coral, responsáveis por julgar e condenar o processo de individuação que procuram viver Eduleia e Olavo:

BICHO CARPINTEIRO  
 O coração de Seu Olavo mora no Manguê  
 Entre Silvia La Turquinha  
 Lurdez  
 E Paulista Gostosa  
 Mas Eduléia quer sair  
 Ir com seu grande  
 Pelo mundo adversario  
 — Ocê tá triste? Qué deixa a zona?  
 — A zona serve coa graça de Deus. Mas antes era mió. Eu tava numa  
 casa limpa, bem freqüentada. Não ia mocinhos. Já fiz uma promessa pra  
 São Jorge.  
 — Pra vortá pra lá?  
 — Não.  
 — Pronde ocê qué Í?  
 — Aqui também serve<sup>345</sup>.

Na verdade, Eduleia e Olavo não estão satisfeitos com a realidade do manguê e sua falha trágica é exatamente tentar sair dessa realidade, rompendo a resignação do mote “Aqui também serve”. O “bicho carpinteiro”, mencionado no título do poema, remete à profissão do santeiro Olavo, aos santos construídos por ele, que *imitam* de forma precisa as feições dos homens sagrados imaginados por Eduleia: “Midá o Santo”<sup>346</sup>. A mimesis dos santos é o caminho que o carpinteiro, bicho do manguê, dispõe para tentar fugir daquele lugar. Já Eduleia possui apenas o próprio corpo para vender e espelha-se no carpinteiro em sua vagarosa esperança de fuga. O fragmento acima resume e antecipa a

<sup>344</sup> ANDRADE, Oswald. *O Santeiro do Manguê e outros poemas*. Rio de Janeiro: Globo, 2010, p.19

<sup>345</sup> Idem, p.28-29

<sup>346</sup> Idem, p.21

trajetória dos dois, condenados por sua tentativa de individualização, processo impossível naquela totalidade de reações, o mangue que alegoriza o país. Os destinos de Olavo e de Eduleia não lhes pertencem, seus corpos pertencem a todos, à coletividade amorfa do mangue:

SEU OLAVO (curvo, amassando a palheta num deslumbramento) —  
Jesus Cristo dos Santos Evangelhos! Pai da gente! Caridade, justiça e  
amo!  
JESUS DAS COMIDAS — Que besteira é essa? Dixa de demagogia!  
SEU OLAVO — Era assim quando tu andava pela terra!  
JESUS DAS COMIDAS — Naquele tempo eu não tinha nenhuma  
experiência histórica.  
SEU OLAVO — Me dexa a Eduléia só pra mim?  
JESUS DAS COMIDAS — Impossível! Seu corpo pertence a todos.  
Assim determinou meu divino pai. Do fundo do tempo. Está nas  
Escrituras. Você é Oseas!  
SEU OLAVO — Mas tem tanta muié nesse Brasil!<sup>347</sup>

Se compararmos o fragmento citado com a trajetória da Odisseia, veremos que, na verdade, Ulisses renega a própria identidade que o transforma em sujeito e preserva a vida por uma imitação mimética do amorfo. Mas sua auto-afirmação é, tanto na epopeia inteira como em toda civilização burguesa criticada por Oswald, uma autodenegação. Desse modo, o eu cai precisamente no círculo compulsivo da necessidade natural, ao qual tentava escapar, pela assimilação.<sup>348</sup>

Podemos identificar no *Santeiro do mangue* uma espécie de problematização do conceito de mimesis, em chave semelhante à apontada por Adorno e Horkheimer. A análise dos dois filósofos da teoria crítica reforça a censura platônica graças ao motivo freudiano do recalque: a mimesis - identificação perversa - repousaria sobre o recalque de uma primeira mimesis arcaica, ao mesmo tempo ameaçadora e prazerosa; o medo individual da regressão ao amorfo engendraria uma regressão coletiva totalitária, cuja expressão mais acabada é o fascismo. Esse raciocínio revela a genealogia violenta da racionalidade iluminista, marcada por esta articulação perversa de uma mimesis segunda e, poderíamos dizer, castradora, a uma mimesis primeira e polimorfa voltada com toda sua violência secreta aos fenômenos de identificação e de repulsão de massa, como são o nazismo e o anti-semitismo, por exemplo.

<sup>347</sup> Idem, p.34

<sup>348</sup> ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 71

## TURISMO

Fatigado da beleza visível das praias, das montanhas e do céu, um grupo de banqueiros âncora a Rollas no noturno do Mangue e controla o Brasil.

- V. Excia. do you do sacanagem com uma brasileira?
- Minha senhora quer! Ela não tem medo de nada. Já viu índios.
- Em Hollywood?
- Não! índios verdadeiros.<sup>349</sup>

No fragmento acima, ironicamente batizado de “turismo”, um narrador apresenta um grupo de banqueiros em diálogo com, provavelmente, um dos agenciadores de prostitutas do Mangue. O diálogo indeterminado não individualiza as vozes que participam da cena, sugerindo um coro. Os índios, espécie de representantes da cultura tradicional brasileira, da primeira mimesis, são apresentados como mais uma opção do cardápio sexual oferecido à mulher de um dos banqueiros internacionais.

Assim, se por um lado o domínio da natureza significou progresso e possibilidade de autonomia, significou também a renúncia à satisfação plena e a uma relação reconciliadora com a natureza e a transformação do corpo (e de seus impulsos) em objeto não só de conhecimento, mas de domínio. Reduzido a uma objetificação tornada manipulável, o corpo mutilado das prostitutas indígenas possui uma fungibilidade inespecífica, diversa daquela da magia - que ainda possuía elementos qualitativos - e regida pelo princípio da equivalência. Esta fungibilidade é a mesma encontrada na divisão do trabalho ou nos cadáveres:

LOOPING  
 Desmembrados  
 Lábios tortos  
 Repuxos  
 Órbitas Mucosas  
 Crâneos moles  
 A estrela e a noite  
 A araponga e o naufrágio<sup>350</sup>

O fragmento, de teor lírico, é capaz de dar-nos uma pista sobre a “totalidade de reações” esboçada por Oswald no *Santeiro*. Ao contrário da forma épica, na qual, segundo Hegel, “a matéria lírica e dramática não está totalmente excluída da poesia épica, mas em vez de constituir a base, como nos dois primeiros gêneros, é apenas um elemento acessório, que em nada altera o verdadeiro caráter do gênero épico”, no texto de

<sup>349</sup> ANDRADE, Oswald, op. cit., p. 24

<sup>350</sup> Idem, p. 27



Oswald a fusão entre procedimentos líricos, épicos e dramáticos caracteriza a expressão da totalidade escolhida. A paisagem lírica acima pode tanto expressar o universo interno do narrador ou de um personagem – já que o eu lírico permanece indeterminado – quanto descrever a paisagem externa do Mangue, distorcida por cadáveres. A fungibilidade torna-se, assim como as partes do cadáver durante sua dissecação, princípio de construção da totalidade do texto, em que a ordem dos fragmentos pode ser sempre permutada: “os que louvavam o corpo [na Alemanha fascista], os ginastas e excursionistas, sempre tiveram com o homicídio a mais íntima afinidade, assim como os amantes da natureza com a caça. Eles veem o corpo como um mecanismo móvel, em suas articulações as diferentes peças desse mecanismo, e na carne o simples revestimento do esqueleto. Eles lidam com o corpo, manejam seus membros como se estes já estivessem separados”.<sup>351</sup>

O corpo do animal manipulado no laboratório tem como correspondência o corpo humano tomado como operacionalizável. Se a assimilação física é substituída pela mediação do conceito e do trabalho, a relação com a Natureza passa a ser identitária, na qual os objetos reificados perdem sua qualidade, dissolvidos numa racionalidade de estereótipos. As prostitutas, apresentadas no *Santeiro* apenas como estereótipos, sintetizam tais caracterizações:

CORO  
 Vem cá beleza!  
 Vem cá benzinho!  
 Vem cá mocinho!  
 Vem cá vem cá!  
 Vamfudê  
 vam Vam buchê vam  
 Temos um escapulário aqui  
 E duas troquesa lá  
 Vem cá.<sup>352</sup>

Ou, trocando em miúdos, essa fungibilidade do cadáver pode ser lida como expressão, no plano da forma – por meio da volubilidade de procedimentos épicos, dramáticos e líricos, em justaposição e congelamento - e no plano do conteúdo – por meio da presença, no eixo esmigalhado da narrativa, das prostitutas como cadáveres congelados na mesa de autópsia – de aspectos históricos do Brasil das décadas de 1930 a 1950. Veremos adiante que a urbanização capitalista das grandes metrópoles brasileiras,

<sup>351</sup>Idem, p. 188

<sup>352</sup>ANDRADE, Oswald, op. cit., p. 23

acelerada sob o contexto da industrialização promovida pela aliança entre Estado e capital internacional, deixou um rastro de destruição e morte, processo que o drama cadavérico de Oswald alegoriza.

Numa sociedade *totalmente administrada* - representada no texto de Oswald pelo Manguê urbanizado- , onde a razão perdeu sua potencialidade crítica, a renúncia ao impulso mimético em favor da civilização não conduz à realização plena das potencialidades humanas, de forma que ele permanece como força destrutiva, regressiva, distorcida, em linguagem freudiana como *pulsão de morte*, dissolução/regressão do Ego a um estágio inferior, assimilação ao que está morto:

GIGOLÃO  
 No papel sentimental  
 Do quarto de bordel  
 São Jorge mata o dragão  
 Mas não mata — lá isso não!  
 Os impostos da dona de casa  
 O armazém do Comendador do Manguê  
 O tira que prende  
 Quando não leva o dele  
 A média, o bicho, o futebol  
 E aquele amor de dois metros  
 Que fala na criança  
 — Ta um ossinho!  
 De repente se estapeiam  
 Se mordem  
 Se fodem<sup>353</sup>

A morte surge no Manguê não só como morte do corpo humano, mas como morte social, como dissolução presente no cotidiano social. Em lugar de reconciliar-se corporalmente com a natureza, o Eu que dela se afastara sucumbe à lógica do sempre-igual (na expressão benjaminiana), da identidade carente de mediação, o que significa, em última instância, a perda da individualidade, da unidade do Ego. Não há mais devir, vir-a-ser, e o indivíduo diluído no establishment formalizado permanece como um sujeito cindido, incapaz de identificar a alteridade. A repetição dos episódios no *Santeiro*, o eterno retorno do mesmo, das cenas que relatam a ação mercantilizada das prostitutas e de seu coro-réquiem, “Vam fudê vam”, dissolve a estrutura dramática tradicional, mimetizando uma paisagem social, alegorizada pelo “Manguê”, marcada por uma “totalidade de objetos” em morte perpétua, e sempre à venda.

---

<sup>353</sup> ANDRADE, Oswald, op. cit., p. 32

No *Santeiro do Manguê* a compulsão mimética é aqui repetição eterna da forma mercadoria, como seu seus gestos, estratégias de sedução e facetas fossem imitados pelos corpos humanos:

CORO DAS MULHERES DE JERUSALÉM

Senhor!

Não fizemos pra boia

Tende piedade

Das muié da vida

Se alembra

Que você foi michê

De nossa colega Madalena

O pau nosso Dai-nos hoje<sup>354</sup>

É como se no Brasil os imperativos da mercadoria surgissem desde sempre, permitindo-nos imaginar um Jesus Cristo “michê”, já que o país, desde sua colonização, é entreposto comercial europeu. A "compulsão mimética" pela mercadoria é o mecanismo que, aproveitando as instâncias reprimidas pelo processo civilizatório, libera-as, promovendo uma falsa reconciliação entre ser humano e natureza. A imitação é uma reverência àquilo que está posto, no caso brasileiro a referência religiosa à mercadoria. Nesse sentido, por aqui a Indústria cultural, a produção da desindividualização e da indiferenciação tomariam o lugar do Ego.

Assim, os personagens do *Santeiro do Manguê* surgem sem direito à individuação dramática, como meras vozes sem nome, parte de um coro fúnebre sem objetivo ou ação, a não ser vender-se a si próprio. Esse capitalismo do Manguê acabaria por constituir-se como expressão da união diabólica entre razão e natureza: "O sentido das fórmulas fascistas, da disciplina ritual, dos uniformes e de todo aparato pretensamente irracional é possibilitar o comportamento mimético. Os símbolos engenhosamente arquitetados, próprios a todo movimento contra-revolucionário, as caveiras e as máscaras, o bárbaro rufar dos tambores, a monótona repetição de palavras e gestos são outras imitações organizadas de práticas mágicas, a mimesis da mimesis". As prostitutas do Manguê são a mimesis da mercadoria, e, muito provavelmente, a mimesis do momento histórico brasileiro captado por Oswald, de uma experiência social condenada a repetir-se como compra e venda.

No entanto, se seguirmos o percurso de Adorno em sua reflexão sobre a mimesis, é possível identificar outras faces do conceito. Já mencionamos na *Introdução* uma troca

---

<sup>354</sup> ANDRADE, Oswald, op.cit., p.31

de cartas entre Adorno e Walter Benjamin, de 1938, a respeito da primeira versão do ensaio de Benjamin sobre Baudelaire, escrito a pedido da Revista de Pesquisa Social. Em nome da redação da revista, Adorno recusa o manuscrito e pede uma reformulação do texto: “a razão [do meu desacordo teórico] está em que julgo infeliz, do ponto de vista do método, tomar "materialisticamente" alguns traços singulares claramente reconhecíveis do âmbito da superestrutura, pondo-os em relação, sem mediação e até mesmo de maneira causal, com os traços correspondentes da infraestrutura.”.<sup>355</sup>

A crítica de Adorno não era simplesmente uma observação metodológica de tipo acadêmico, mas continha uma suspeita política: a falta de boa teoria, isto é, segundo Adorno, a ausência de dialética, de mediação por meio do processo global, essa falta implicaria também uma aceitação acrítica da realidade. Esse "lugar enfeitiçado", no qual, segundo as palavras de Adorno, aloja-se o trabalho de Benjamin, também seria "o cruzamento da magia com o positivismo" - e é nesse lugar perigoso que reencontramos o tema da mimesis no texto de Oswald de Andrade. Com efeito, as objeções de Adorno a Benjamin retomam várias das observações críticas do primeiro a respeito da mimesis: pensamento mágico remanescente, falta de distanciamento crítico e identificação com o existente, impossibilidade de uma visão totalizante e, em lugar dela, um apego sentimental ao particular, em vez da mediação uma falsa imediaticidade.

A crítica que Adorno faz do texto de Benjamin sobre Baudelaire ignora, a nosso ver, o sentido amplo que Benjamin deu ao conceito de mimesis. Em sua análise sobre Baudelaire, *encontramos uma lógica não da identidade, mas da semelhança*: o que Adorno critica como uma concepção identitária – sem mediações – entre o sujeito e a realidade social, pode ser melhor compreendida se considerarmos que Benjamin aponta, na lírica do poeta francês, *movimentos miméticos* em que a forma poética tenta assemelhar-se, aproximar-se do real, alegorizando-o, e não reproduzindo-o. A chave para a compreensão do método dialético de Benjamin estaria assim em compreender que sua crítica consiste em assinalar, nas alegorias criadas por Baudelaire, suas semelhanças com a realidade histórica e não sua reprodução imediata. A decifração da alegoria, para Benjamin, consiste em aproximar universos distintos justapondo-os, acumulando seus sentidos diversos, para extrair, dessas aproximações inusitadas, aproximações com o mundo material

A mesma lógica estaria presente no acúmulo de fragmentos que caracteriza o texto

---

<sup>355</sup>Theodor W. Adorno to Walter Benjamin, 10 November 1938, in: BENJAMIN, Walter. *The Complete Correspondence, 1928-1940*, ed. Henri Lonitz, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999, p. 285.

do *Santeiro*: “o movimento do pensamento não remete aqui a contradições sucessivas num processo progressivo, mas muito mais a um fazer e desfazer lúdico e figurativo, ao movimento da metáfora. A dimensão temporal não consiste tanto na linearidade, mas mais na contigüidade, não num depois do outro, mas num ao lado do outro”.<sup>356</sup> Veja-se a esse respeito a reunião dos dois fragmentos a seguir, exemplo que pode se estender a inúmeros trechos da obra:

MENSAGEM DAS MULHERES DE JERUSALÉM

O navá chegou  
 Eduléia tomou veneno  
 Seu pequenino corpo  
 Jaz  
 As entranhas corroídas  
 De braços  
 No leito de amor

VENDETA

— Vai acudi!  
 — Péga!  
 — E esse que vai aí de marrão!  
 — Prende logo esse caraio!  
 — A muié se matô por causo dele!  
 — Dá um tiro!  
 — Seciona a carótida!<sup>357</sup>

A morte de Edeleia, a “protagonista” e “heroína trágica” da obra, é interrompida por um instantâneo narrativo da paisagem social do mangue, uma autêntica cena de rua de Brecht, em que a violência coletiva é justaposta à violência do suicídio da prostituta, mas com *igual importância* na fatura da peça. Nessa descontinuidade fundamental há momentos privilegiados, como o citado, em que ocorrem condensações, constelações: reuniões entre dois instantes antes separados que se juntam para formar uma nova intensidade e, talvez, possibilitar a eclosão de um verdadeiro outro sentido, integrante da totalidade de reações que é o espaço do Mangue.

A mimesis indicaria aqui muito mais uma dimensão essencial do pensar, essa dimensão de aproximação não violenta, lúdica, carinhosa que o prazer suscitado pelas metáforas nos devolve. Essa proximidade na qual o espaço da diferença e da distância seja respeitado sem angústia, esse conhecimento sem violência nem dominação já era a idéia reguladora que orientava toda crítica de Adorno na *Dialética do esclarecimento*.

<sup>356</sup>GAGNEBIN, J.M., op. cit., p. 85

<sup>357</sup>ANDRADE, Oswald, op. cit., p. 36

Tal concepção sobre a mimesis está próxima do que Brecht via como tarefa essencial do teatro épico: permitir que o espectador, por meio de uma participação *divertida*, fosse capaz de ativamente interpretar e reunir os fragmentos cênicos que eram representados, construindo conhecimento sobre a realidade “em vez de se imiscuir na ação, ter de descobrir soluções. Encostamo-nos comodamente, fazemos as nossas reflexões, descontraímos-nos, gozamos tudo a partir de um lugar seguro, estamos envolvidos só em parte”.<sup>358</sup>

A mimesis empreendida pela forma arruinada da dramaturgia do *Santeiro* apresentaria esse panorama de compulsão mimética pela mercadoria de forma imediata, apegada ao cotidiano danificado das prostitutas, sem que as infinitas relações e mediações que marcariam tal realidade fossem apresentadas como uma *totalidade*. Ao contrário dos modelos dramáticos e épicos romanescos – e mesmo do teatro épico de Brecht –, a dramaturgia do *Santeiro* segue a lógica do fragmento, da justaposição sem movimento, do acúmulo de ruínas. O próprio apego ao preceito da unidade de lugar – tudo se passa no bairro do Mangue, que configura um certo teatro do mundo por meio de uma totalidade de reações – também faz com que as relações daquele espaço com a totalidade da realidade histórica que representa não sejam expostas.

Assim, um dos pressupostos da crítica de Adorno – e que também faz parte de um dos princípios do teatro dialético de Brecht –, o da situação narrativa como mediação entre os personagens retratados e a totalidade histórica, não se realiza na obra de Oswald. Pode ser esclarecedor a esse respeito se compararmos o coro das prostitutas presente no *Santeiro* – e citado acima – com a canção de Jenny, da ópera dos três vinténs, de Brecht:

Meus senhores hoje eu lavo copos  
 Faço as camas de todo mundo  
 Me atiram um mísero tostão e eu logo agradeço,  
 Limpo a mão no avental, mas eu sei:  
 Que um dia eu vou sair daqui.

Certa noite um grito vai se ouvir  
 E vocês vão perguntar: “Quem foi que gritou no cais?”  
 Vão me ver lavando os copos e sorrindo.  
 Vão perguntar: “Por que é que ela sorri?”

Um navio de piratas  
 Com cinquenta canhões  
 Aporta no cais.

---

<sup>358</sup> BRECHT, Bertolt. *A compra do latão*. Lisboa: Vega, 1999, p. 90

Vocês vão me dizer, lave os copos menina,  
 E um tostão vão me atirar;  
 Vou guardar o dinheiro, suas camas arrumar, mas eu sei  
 Que nelas ninguém nunca mais vai se deitar  
 Só eu sei o que vai se passar

Nesta noite um estrondo vai se ouvir  
 e vocês vão perguntar: “O que aconteceu no cais?”  
 Da janela estarei tudo espiando  
 Vão perguntar: “O que faz ela ali?”

Um navio de piratas  
 Com cinquenta canhões  
 Tudo vai bombardear

A alegria de suas caras vai desaparecer  
 Porque tudo irá pelos ares  
 E quando a cidade estiver toda arrasada,  
 Restará de pé apenas este mísero hotel  
 “Quem será que da tragédia escapou?”

E durante a noite vão berrar,  
 Perguntando sem parar: “Quem será que vive ali?”  
 De manhã, então, eu abrirei a porta.  
 Vão perguntar: “Quem é esta mulher?”

Um navio de piratas  
 Com cinquenta canhões  
 As velas enfunará

No final da manhã, cem piratas desembarcam  
 Em silêncio vão avançando  
 E um por um de vocês eles vão acorrentar  
 E aos meus pés atirar, para depois me perguntar:  
 “Quem é que você quer que matemos?”

Haverá silêncio em todo o cais,  
 Quando ele me perguntar: “Quem é que deve morrer?”  
 Minha voz então será ouvida: TODOS!  
 E quando as cabeças rolarem eu direi: Oba!

Um navio de piratas  
 Com cinquenta canhões  
 Pra bem longe vai me levar<sup>359</sup>

A canção "Die Seerauber-Jenny" é cantada pela personagem Polly, a filha de Peachum, que vai se casar com o gangster Macheath, cognominado "Mac Navalha". Polly está num beco sem saída e só pode ansiar por um tipo de salvação como aquele que

<sup>359</sup> BRECHT, Bertolt. “Jenny e os piratas”. Versão: Luiz Roberto Galizia. Mimeo.

aparece na canção: piratas desembarcarão, prenderão as criaturas à sua volta e lhe perguntarão quem eles devem executar: "Minha voz então será ouvida: todos!" O fato da canção ser cantada por uma personagem que não viveu a história contada, ou seja, por uma personagem que narra e não vive ou age, ação que determina o limite do coro das prostitutas de Oswald, é um recurso épico que promove um choque entre os tempos da fábula principal – a história de Polly – e o tempo da canção – a história de Jenny-, obrigando-nos a refletir sobre as relações que emolduram a história individual da personagem, distanciando-nos do drama intersubjetivo.

A chegada de piratas vindos de um território desconhecido e distante também insere, dentro da narrativa contida na própria canção, outro espaço à ação, revelando-nos que existe algo para além do sujeito dramático apresentado no aqui e agora, o que também amplia o horizonte subjetivo da história da prostituta Jenny. Além disso, o choque entre as duas trajetórias – a de Jenny e da Polly – pode significar que a trabalhadora que narra o destino de uma prostituta tem mais semelhanças com a venda de seu corpo e força de trabalho do que nos parecia à primeira vista. Tais recursos de mediação entre o sujeito e a totalidade, capazes de promover esse movimento mediado entre o singular e o universal, não estão presentes na peça de Oswald.

Por outro lado, a impossibilidade das prostitutas do Mangue distanciarem-se de si mesmas e de narrarem qualquer tipo de história, estando limitadas ao mote do “Vam fudê”, talvez revele muito mais sobre o processo de exploração a que foram submetidos os descendentes dos homens livres e dos escravos, ruínas herdadas do sistema colonial brasileiro e novamente destruídas e arrasadas sob a urbanização industrial, do que uma canção narrativa nos moldes de Brecht seria capaz de testemunhar sobre nossas miseráveis determinações históricas.

A organização formal da totalidade do Mangue apresentada por Oswald consiste justamente em um trabalho exercido em sentido contrário à vivificação, numa mimesis de petrificação e enrijecimento da aparência de vida: destruição crítica da beleza como encantamento e ilusão. No âmago da mimesis presente no *Santeiro do Mangue* põe-se este momento do declínio da bela aparência da vida, momento da morte que se contrapõe ao momento da ilusão vivificante próprio da beleza clássica. Vem daí a relevância que assume nessa filosofia o cadáver: imagem da extinção do brilho da vida, ela reinscreve a morte na bela aparência. As cenas do texto de Oswald são articuladas em pequenos fragmentos, agrupados como mercadorias em uma vitrine, ou corpos à espera do médico legista para sua dissecação.



Como em José de Alencar, estamos de novo diante de uma forma dramática construída a partir da morte, fraturada, que já nasce como ruína, por aproximar-se sempre da sua própria destruição. Este aspecto letal da arte está presente no *Santeiro* na morte da forma tradicional do drama, que ressurgue sob outra figuração, por meio do acúmulo de procedimentos épicos e líricos. Tal figuração, no entanto, não atenua, mas, pelo contrário, potencializa o caráter de decomposição, presente em toda a obra.

O *Santeiro do Mangue* nos apresenta o caráter letal dessa espécie de drama: a forma dramática é tensionada aos seus limites, a ponto de termos em cena a apresentação da morte da própria ideia de teatro. Todas as características citadas acima destroem mais do que categorias como personagem, narrativa e ficção, destroem também a ideia de que a arte dramática é totalidade de objetos. Talvez seja possível dizer a respeito do drama cadavérico de Oswald o que Lukács disse a respeito da novela e do romance sob a égide da totalidade: “a novela deveria assim compendiar a vida da sociedade através de um evento singular extraordinário, tomado como ponto focal. Nasce uma situação novelística quando a exasperação do caso singular, acima da média, faz aparecerem sob forma concretamente concentrada e clara os dados ético-sociais típicos de todo um conjunto de problemas”.<sup>360</sup>

Assim, a novela não é obrigada a representar todo o conjunto de dados da vida social, como faz o romance. Para Lukács, a totalidade dos objetos é o traço característico da universalidade extensiva do romance. A novela, ao contrário, parte do caso singular e, na extensão imanente da figuração, mantém-se presa a ele. A novela não pretende figurar a realidade social de modo completo: sua verdade decorre do fato de que um caso singular, frequentemente excepcional, é possível em determinada sociedade e, nessa sua mera possibilidade, é característico de tal sociedade. Por isso, a novela pode deixar de lado a gênese social dos homens, de suas relações, das situações em que atuam. Por isso, não necessita de mediações para encaminhar os fatos, podendo renunciar a perspectivas concretas.

O evento extraordinário presente no *Santeiro do mangue* é a existência do próprio Mangue, definido por Oswald como uma espécie de “teatro social”, território em que a “totalidade de reações”, as ações de uma série de personagens que habitam tal paisagem, é nos apresentada. Essa espécie de drama cadavérico, experimentada por Oswald, não pretende figurar a realidade social em toda a sua totalidade de mediações. A mimesis no

---

<sup>360</sup> LUKÁCS, Gyorg. *Solzhenitsyn*, op. cit., p 5.

*Santeiro* se dá sob paradigma distinto. A gênese social dos homens é deixada de lado para nos apresentar o território que os confina e os determina, sem mediações, em uma colagem imediata de reações.

Para Lukács, a relação estética da novela com o romance já fora estudada muitas vezes, mas sem a abordagem sistemática das relações históricas entre os dois gêneros, de seus efeitos pendulares no curso do desenvolvimento literário: “Refiro-me ao fato, frequentemente recorrente, de que a novela aparece ou como antecipadora de uma conquista da realidade pelas grandes formas épicas e dramáticas; ou, então, no final de um período, como retaguarda, como um último eco. Em outras palavras: ou na fase do *ainda não*, no que se refere ao domínio poético universal sobre o mundo social de uma dada época, ou naquela do *não mais*”.<sup>361</sup>

Falamos aqui em um painel de *reações* e não de *ações*, ações essas que estariam presentes no drama tradicional: o drama moderno à brasileira de Oswald apresenta apenas reações: impulsos e abalos sísmicos que são as respostas dos personagens a um contexto e a situações anteriores que desconhecemos: acompanhamos, como no suicídio de Edeleia citado acima, apenas a reação. A constelação que surge disso tem a aparência de um movimento de contradições em estado de paralisação, de uma paisagem trágica estagnada, de tão dilacerada.

Por isso, será possível determinar, no gênero cadavérico e trágico criado por Oswald no seu *Santeiro do Mangue*, em função das peculiaridades expostas até aqui, se estamos diante de uma forma que retrata o *ainda não* ou o *não mais* de determinado período histórico brasileiro? É o que procuraremos investigar a seguir.

### **Drama cadavérico e utopia**

Já mencionamos o conceito de estrutura de sentimento, presente no pensamento de Raymond Williams. O crítico inglês, em seu livro *Cultura*<sup>362</sup>, propõe que os dados internos de uma obra de arte deverão evidenciar as relações do produtor e do produto cultural com as forças sociais e suas instituições e tradições, aspectos que formariam o que ele veio a chamar de *estrutura de sentimentos*. Williams diz que a forma artística é a expressão das estruturações do vivido na experiência histórica. Isso porque, para o autor, as práticas sociais e os hábitos mentais se confundem às formas de produção e de

---

<sup>361</sup> Idem, *ibid.*

<sup>362</sup> WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

organização sócio-econômicas a ponto de estruturarem, em termos de sentido, a vida e suas experiências.

A partir dessa reflexão, Williams propõe a ideia de cultura comum, ordinária, encravada no modo de vida da experiência cotidiana, como uma forma de se pensar o tecido histórico-social. Ao definir cultura como algo comum, Williams une *modos de vida* e produtos artísticos. Para haver uma análise coerente da cultura, seria necessária uma categoria que abarcasse esses termos ativos e flexíveis de mudança. Para isso, Williams cunhou a noção de *estruturas de sentimento*, definindo as experiências vividas em um determinado tempo e momento históricos: “estamos então definindo esses elementos como uma “estrutura”: como uma série, com relações internas específicas, ao mesmo tempo engrenadas e em tensão. Não obstante, estamos também definindo uma experiência social que está ainda em processo, com frequência ainda não reconhecida como social, mas como privada, idiossincrática, e mesmo isolada, mas que na análise (e raramente de outro modo) tem suas características emergentes, relacionadoras e dominantes e na verdade suas hierarquias específicas”.<sup>363</sup>

Pode-se dizer, agora, que a estrutura de sentimento é uma forma de incorporar as experiências e os processos sociais ao estudo da cultura, para analisar as condições das práticas sociais em um determinado momento histórico. Ao mesmo tempo em que as artes armazenam tal forma de estrutura, participam ativamente do processo de incorporação e formalização dessas experiências na vida social.

Assim, *estrutura de sentimento* trata-se de uma expressão cunhada para se referir a um conteúdo de experiências e de pensamento que, histórico em sua natureza, encontra a formalização mais específica nas obras de arte, marcando, por exemplo, a estrutura de peças, romances, filmes. Uma das modalidades de sua presença está em traços recorrentes de época, em convenções de gênero ou em outros dados estilístico-formais que definem o perfil de uma ou de um conjunto de obras: “tais mudanças podem ser definidas como mudanças nas *estruturas de sentimento*. O termo resulta difícil, sem dúvida, “sentimento” tem sido escolhido com a finalidade de acentuar uma distinção em relação a conceitos mais formais como concepção de mundo ou ideologia”.

Não se trata somente de que devamos ir mais além das crenças sistemáticas e formalmente sustentadas, trata-se, para Williams, “de que estamos interessados nos significados e valores tal como são vividos e sentidos ativamente; e as relações existentes

---

<sup>363</sup>WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 134.

entre eles e as crenças sistemáticas ou formais, na prática, são variáveis (inclusive historicamente variáveis) em uma escala que vai desde a interação mais matizada existente entre as crenças selecionadas e interpretadas e as experiências efetuadas e justificadas. Uma definição alternativa seria a de estruturas da *experiência*, (...) uma experiência social que, todavia, se acha *em processo*<sup>364</sup>.

Para o crítico, essas estruturas são muitas vezes melhor reconhecíveis em um estágio posterior quando têm sido formalizadas, classificadas e em muitos casos convertidas em instituições e formações. Talvez seja possível encontrar na figuração utópica presente no final do *Santeiro do mangue* certa estrutura de sentimento que nos permitiria identificar a obra de Oswald como um gênero dramático especial, situado na constelação do *ainda não* e do *não mais* ao mesmo tempo, em uma gravitação que vai da morte à utopia e ao renascimento.

A utopia sempre tem sido uma questão política, destino usual para diversas formas artísticas e filosóficas. Durante os anos de 1930-50, anos de redação do *Santeiro do Mangue*, a utopia se convertera em sinônimo de estalinismo e havia designado um programa que ignorava a fragilidade humana e o pecado original, delatando a vontade de uniformidade e de pureza ideal de um sistema perfeito que sempre tinha que ser imposto pela força a seus súditos imperfeitos. Paradoxalmente, as tradições marxistas mais antigas, sacando lições acrílicas das análises históricas sobre o socialismo utópico realizadas por Marx e Engels no *Manifesto Comunista*, denunciavam que a competência utópica de dito socialismo carecia de toda concepção de estratégia política e caracterizavam o utopismo como um idealismo profunda e estruturalmente oposto ao político propriamente dito. Precisamos caracterizar melhor essa conversão de utopia em lição científica estalinista no Brasil da época do *Santeiro*.

A chave para a conversão do marxismo de caráter revolucionário em teoria reformista deu-se no Brasil mediada por um pensamento que caracterizava nossa realidade histórica como feudal e, ao mesmo tempo, capitalista. Ao incorporar e desenvolver a temática do feudalismo, essa teoria bebeu nas fontes clássicas do marxismo, mas também executou um movimento de revalidação da historiografia nacional. A convergência dessas duas modalidades de apropriação intelectual é notável no III Congresso do PCB (dezembro de 1928), conforme se lê em suas teses: “O Brasil é um país semicolonial. Penetrando nele o imperialismo, adaptando a economia do país ao

---

<sup>364</sup> WILIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las Quarenta, 2009, p. 180-181.

seu próprio interesse, apoia-se nas formas de exploração feudais e semiescravagistas, baseadas no monopólio da terra. A princípio, o capital industrial encontrava uma grande resistência por parte dos agrários. Agora, o capital industrial e o capital agrário interpenetram-se cada vez mais. A junção do monopólio da terra com o monopólio imperialista constitui o centro das contradições de classe no Brasil”.<sup>365</sup>

Mais tarde, já no pós-guerra, podemos encontrar a formulação clara da tese sobre o feudalismo nas palavras de Luís Carlos Prestes: “Sem dúvida vivemos no regime capitalista; no entanto, se aprofundarmos a análise das relações de produção em nossa pátria, vamos verificar que na sua parte mais importante, naquela que determina o fator fundamental da economia nacional, as relações de produção não são tipicamente capitalistas. As relações de produção principalmente na nossa agricultura são tipicamente pré-capitalistas. São relações de regime anterior ao capitalismo. Os restos de regime escravagista ainda existem em nossa pátria, e a eles me referi no meu último discurso. Os restos do feudalismo também ainda estão vivos. Por isso, nós, comunistas, definimos de semifeudal o regime social predominante, principalmente no nosso campo”<sup>366</sup>.

Portanto, o que de original trouxe o marxismo para a análise de nossa “feudalidade” foi o fato de se recusar a tomá-la como um recurso meramente descritivo, utilizando-a para situar o país no processo amplo de desenvolvimento dos povos e evidenciando que essa etapa abria uma perspectiva de futuro e uma direção de luta. Nesse sentido, ele sepultou definitivamente o mote das discussões havidas no começo do século, girando em torno da raça ou do determinismo geográfico, para apresentar o Brasil de modo novo, isto é, como parte do mundo em permanente processo de mudanças no qual podem intervir a razão e a vontade humanas.

Coube a estudiosos como Alberto Passos Guimarães e Nelson Werneck Sodré tematizar o feudalismo e proceder à validação interna das teses correntes no movimento comunista internacional, dando densidade aos argumentos utilizados pelos líderes comunistas nacionais. A eles foi reservado, portanto, “ler” a história do Brasil ao modo que os marxistas conheciam. O objetivo político dessa tese é, aos olhos de hoje, mais importante do que seu esmiuçamento conceitual, e Alberto Passos Guimarães é explícito:

---

<sup>365</sup>PEREIRA, Astrojildo. *Formação do PCB*. Lisboa, 1976, p. 165.

<sup>366</sup>PRESTES, Luís Carlos, “O problema da terra e a Constituinte de 1946”, in *Problemas atuais dademocracia*. Rio de Janeiro: Editorial Vitória, s.d., p. 375.

“Supondo-se inicialmente capitalista o regime econômico implantado no Brasil Colônia, estaria implícita uma solução inteiramente diversa daquela preconizada pelos partidários da reforma agrária. Se a estrutura agrária brasileira sempre teve uma “configuração capitalista”, por que revolucioná-la? Por que reformá-la? Partindo desse ponto de vista, evidentemente falso, concebe-se uma estratégia política não-reformista ou não-revolucionária, uma estratégia evolucionista: o desenvolvimento gradual, sem reformas. A teoria do capitalismo colonial não é, assim, um achado histórico tão inocente quanto parece. É uma teoria conservadora, reacionária que, bem arrumada, se encaixa perfeitamente nos esquemas políticos mais retrógrados”.<sup>367</sup>

Quando Nelson Werneck Sodré, outro importante teórico marxista do “feudalismo brasileiro”, detém-se na análise do regime de propriedade e das relações de trabalho na agricultura, ele agrupa as várias formas empíricas em duas modalidades: uma gerando a “renda capitalista” e outra a “renda pré-capitalista”. Em suas palavras, “nas áreas em que relações capitalistas de produção foram introduzidas, mas coexistem com antigas relações, na mesma pessoa confundem-se o proprietário de terras e o locatário capitalista. Na fazenda de café, o senhor é a um tempo latifundiário e capitalista, apropriando-se da renda capitalista e pré-capitalista. O colono é a um tempo assalariado e servo, porque desprovido dos meios de produção, vendendo força de trabalho e, nesse sentido, “livre”, e submetido a formas de exploração feudal, e nesse sentido “servo” — é, de qualquer forma, semiproletário.<sup>368</sup>

A decorrência política mais geral dessa maneira de compreender as contradições da sociedade brasileira é aquela que, percebendo obstáculos internos e externos ao desenvolvimento pleno do processo capitalista, vê aí a contradição fundamental entre a nação e o imperialismo e seus agentes internos, que se desenvolve paralela e intimamente associada à contradição entre “as forças produtivas em desenvolvimento e o monopólio da terra que as entrava”.<sup>369</sup> O papel da grande propriedade fundiária no retardamento da história aparece assim formulado: “A estrutura da sociedade brasileira reflete a etapa que vamos atravessando. Nela aparecem os latifundiários como a mais velha das classes, que deteve o poder político por longo tempo e hoje o partilha com a burguesia, vivendo da renda da terra e encarnando as relações de produção mais atrasadas, que entravam a expansão das forças produtivas, ligando-se ao imperialismo pelos laços do comércio

<sup>367</sup> GUIMARÃES, Alberto Passos. *Quatro séculos de latifúndio*. São Paulo: Fulgor, 1964, pp. 27-28.

<sup>368</sup> SODRÉ, Nelson Werneck. *Formação histórica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1964, p. 356

<sup>369</sup> Idem, p. 400

exterior e dos empréstimos externos feitos na maioria em seu benefício”<sup>370</sup>.

Por isso, dentro dessa visão, a luta emancipatória concentra-se no combate ao latifúndio e resquícios “feudais” da sociedade, visando diminuir a importância da renda pré-capitalista na reprodução social. Nas palavras de Luís Carlos Prestes, “são justamente os restos feudais que determinam o atraso e a impossibilidade do progresso de nossa Pátria”,<sup>371</sup> de que decorre o papel estratégico da reforma agrária. Esse esquematismo, de grande significado político, apresentou significativa influência do pensamento estalinista em sua formulação. A supressão de qualquer referência ao modo de produção asiático no célebre texto de Joseph Stálin (*Materialismo histórico e materialismo dialético*, de 1938) é, normalmente, identificada como o início do processo de ossificação do marxismo. Foi o período em que se nutriu o drama das periodizações marxistas da história toda vez que se “encontrava” um estágio “escravista” ou feudal na Índia, na China, no Vietnã ou na África negra. Mais precisamente, a primeira causa dessa esterilização do pensamento crítico “consistiu em inventar uma feudalidade cada vez que se descobria uma aristocracia, e a tentativa de incluí-la no esquema dos cinco estágios que se iam deformando, assim, a partir de dentro sem derrubar o todo”<sup>372</sup>.

Certamente, lido hoje, aquele texto de Stálin não parece conter toda a força que se lhe atribuiu nas discussões sobre o feudalismo. É certo que ele afirma taxativamente: “a história conhece cinco tipos fundamentais de relações de produção: a comuna primitiva, a escravatura, o regime feudal, o regime capitalista e o regime socialista”,<sup>373</sup> mas o faz em meio a uma explanação genérica e didática sobre a contribuição do marxismo para o pensamento moderno e para a ação política. É certo também que afirma, de passagem, que “os homens não são livres na escolha do modo de produção; cada nova geração, ingressando na vida, encontra forças produtivas e relações de produção já estabelecidas, criadas pelo trabalho das gerações anteriores; também cada nova geração é obrigada a aceitar, de início, tudo o que encontra estabelecido no domínio de produção e adaptar-se

---

<sup>370</sup> Idem, *ibid.*

<sup>371</sup> PRESTES, Luis Carlos, *op. cit.*, p. 379.

<sup>372</sup> DÓRIA, Carlos Alberto. “O dual, o feudal e o etapismo na teoria da revolução brasileira”. In: MORAES, João Quartim de. *História do marxismo no Brasil. Teorias. Interpretações*. São Paulo-Campinas: Unicamp, 2007, p. 272

<sup>373</sup> STÁLIN, Joseph. “O materialismo dialético e o materialismo histórico” (1938), in NETO, José Paulo (org.), *Stálin*. São Paulo: Ática, 1982, p. 149.

para poder produzir bens materiais”,<sup>374</sup> mas seu texto está longe de se pretender um esboço de teoria da transição para o comunismo. Portanto, o fato de o esquematismo de Stálin ter sido alcançado à condição de “teoria da história”, com foro de lei universal, deve ter suas razões buscadas extratexto, isto é, no contexto político em que surgiram ou, mais precisamente, na teoria do “socialismo em um só país”, vigente durante a Segunda Guerra Mundial e, depois, alimentada pelo capitalismo durante a chamada “guerra fria”. É apenas a partir desses suportes que o referido texto pode ser reinterpretado, adequando-se à classificação em fases estanques aplicada à história dos países de capitalismo atrasado, isto é, ao mundo colonial e ex-colonial. Assim reconsiderado, *Materialismo dialético e materialismo histórico*, de fato, contém afirmações tendentes a “esfriar” os ímpetus revolucionários não alinhados com as orientações político-ideológicas emanadas da URSS.

Eis um exemplo, desclassificando a utopia como categoria revolucionária: “O fracasso dos utopistas, aí compreendidos os populistas, os anarquistas, os socialistas-revolucionários, explica-se, entre outras razões, pelo fato de não reconhecerem o papel primordial das condições da vida material da sociedade no seu desenvolvimento, vítimas do idealismo, baseavam a sua atividade prática não nas necessidades do desenvolvimento da vida material da sociedade, mas, independentemente e a despeito destas necessidades, nos “planos ideais” e “projetos universais” desligados da vida real da sociedade.”<sup>375</sup> Se a revolução para Stálin é uma empreitada necessariamente “antiutópica”, é indispensável que se apoie em uma sólida teoria da transição como corolário da filosofia da história que abraça. E o efeito político que a teoria do “socialismo em um só país” perseguia era justamente disseminar a idéia de que tudo tem seu tempo, de pouco valendo os esforços para “queimar etapas”.

Mas considere-se também que o pensamento marxista esteve submetido, no Brasil, a outros condicionantes. Por exemplo, quando chegaram em 1956 os primeiros ecos do relatório secreto do XX Congresso do PCUS, que denunciava os crimes estalinistas, a atitude do PCB foi atribuí-los à conspirata da imprensa burguesa. A essa fase se seguiu aquela em que militantes isolados propunham vincular os debates daqueles fatos extraordinários aos erros do PCB. A direção, contudo, resistia a se afastar da linha

---

<sup>374</sup>Idem, op. cit., p. 153

<sup>375</sup>DORIA, Carlos Alberto, op. cit., p. 140



traçada em seu IV Congresso, de 1954, que vinculava claramente a independência nacional à derrubada do “governo feudal-burguês”. Segundo Carlos Alberto Dória,

há que se considerar também que as teses sobre o feudalismo em nossa agricultura circularam num contexto:

- a) histórico que dramatizava o caráter “atrasado” das estruturas socioeconômicas rurais;
- b) de mobilização visando a promover com urgência as chamadas reformas base, mas orientadas por uma concepção etapista de nosso processo
- c) de desagregação da unidade teórica e política, após o XX Congresso do Pcus, o que foi aprofundado pela repressão de Estado no pós-64;
- d) de propaganda anticomunista, gerando uma postura defensiva do pensamento marxista diante de um quadro adverso<sup>376</sup>.

Dentro desse contexto político, a utopia, à época do *Santeiro*, parecia renegada, dentro do maior partido de esquerda brasileiro, ao cemitério das ideias há muito superadas.

Por outro lado, à luz do momento histórico em que escrevemos, parece que *em O Santeiro do mangue* a configuração de uma saída utópica à “totalidade de reações” apresentada, expõe-nos uma estrutura de sentimento, contrária às ideias hegemônicas do estalinismo, em que a constelação utópica não só oferece a possibilidade de conceber sistemas políticos alternativos: a alegoria utópica, na obra de Oswald, é em si uma meditação representativa sobre a diferença radical, a *outridade* radical, e sobre a natureza sistêmica da totalidade social. No entanto, ao mesmo tempo em que é delineada, tal alegoria é interrompida pelo seu Outro radical, por uma ode a Stalin:

— É preciso acabar com as revoluções  
 Onde já se viu  
 Não se pode mais viver  
 Confundindo a Lei com Franco (...)  
 Vinte anos  
 Alimentando o Mangue  
 Sob os braços parados do Cristo  
 Do Corcovado(...)  
 Você sabe Timoschenko  
 O que é arriscar a vida  
 Nas estepes geladas de Stalingrado  
 Na defesa do Kremlin  
 E do túmulo de Lenine  
 Na curva do Dnieper  
 Em Orei, Sebastopol Kiev e Belgorod  
 Nesse imenso caixão de defunto  
 Do orgulho alemão que é a Rússia  
 Não foi à toa que o Marechal Stalin

<sup>376</sup>DÓRIA, Carlos Alberto, op. cit., p. 273

Ordenou Glória eterna aos heróis que tombaram  
 Era defesa da liberdade  
 Da pátria de todos os trabalhadores do mundo<sup>377</sup>

A “*Oração do Mangue*”, último fragmento do *Santeiro do Mangue*, apresenta, em registro lírico, uma ode ao Marechal Semyon Timosenko, um dos grandes comandantes soviéticos, responsável direto por algumas vitórias, durante a invasão alemã *Operação Barbarossa*, em 1941. A defesa aos heróis que tombaram para a construção “da pátria de todos os trabalhadores do mundo” parece deslocada em relação aos episódios anteriores, em que o Mangue surge como teatro social e alegoria das mazelas brasileiras, com sua compulsão mimética pela forma mercadoria. O próprio início da ode parece misterioso, já que o verso inicial nos diz que “é preciso acabar com as revoluções”. O Mangue surge nos versos seguintes, em uma justaposição de imagens que nos fornece a pista para a leitura: só é possível compreender o fragmento utópico-estalinista final se o relacionarmos com a crítica à mercadoria, presente na totalidade de reações que se passa no Mangue.

Os reis alimentares do Mangue  
 E as leas nuas encarceradas nos prostíbulos  
 Para que a humanidade se redima  
 Não há mais o Mangue, dizem — Aquela nojeira!  
 Puseram por cima do Mangue Timoschenko  
 Os lustres  
 Duma avenida ilustre  
 Anda depressa!  
 Vem nos ajudar a sair destas senzalas  
 Atlânticas  
 Para que seja eterna a glória  
 Dos que tombaram em defesa da liberdade  
 E da pátria  
 De todos os trabalhadores do mundo  
 Vem  
 Estamos prestes a lutar<sup>378</sup>

As imagens se sucedem neste canto utópico: Timoshenko, senzalas atlânticas, leas nuas encarceradas nos prostíbulos, o mangue. Estamos diante de uma sucessão de alegorias, capazes de nos revelar o método geral alegórico presente na totalidade do texto. A sucessão de alegorias é o método empregado por Oswald no seu drama cadavérico, na sua totalidade de reações. A contradição entre utopia e ode a Stálin só pode ser

<sup>377</sup> ANDRADE, Oswald, op.cit., p. 43

<sup>378</sup> ANDRADE, Oswald, op. cit., p. 44

compreendida, parece-nos, dentro de uma totalidade de reações que se organiza sob o princípio construtor da alegoria. Sigamos agora novamente Walter Benjamin, para quem “as alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas”.<sup>379</sup>

### Utopia e alegoria

Ao preparar sua introdução ao trabalho das Passagens, em 1935, Walter Benjamin fez uma breve anotação: “fetiche e caveira”. De modo geral, por meio de todo o material das Passagens e do livro sobre o drama barroco alemão, a imagem da ruína é vista como emblema da fragilidade da cultura capitalista e também de sua transitoriedade: A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto – não, numa caveira. (...) Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios do declínio. Quanto maior a significação, tanto maior a sujeição à morte”.<sup>380</sup> A significação e a morte amadureceram juntos no curso do desenvolvimento histórico, da mesma forma que interagem, como sementes, “na condição pecaminosa da criatura, anterior à Graça”<sup>381</sup>

A dialética é o princípio constitutivo da alegoria; nela, a significação e a morte amadurecem juntas. Para os autores barrocos, a alegoria é uma figura emblemática que serve para tipificar a natureza dilacerada e catastrófica do mundo humano. A alegoria revelaria a antinomia das coisas, em que “cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra”. A ambigüidade e a multiplicidade podem ser consideradas as marcas essenciais da concepção alegórica, em que a ambigüidade não passa da “riqueza do desperdício”.

A marca da alegoria seria assim o distanciamento das coisas do seu sentido original, a alienação das coisas da sua verdadeira essencialidade, na medida em que *allo-agorein* significa dizer outra coisa; ela é a afirmação da diferença sem qualquer perspectiva de reconciliação. A substituição do simbólico pela alegoria é seguida pela alienação das coisas em relação ao seu si mesmo. Enquanto o símbolo indica a busca da pureza de significação por meio de uma evidência de sentido, a alegoria afirmaria um abismo entre o sentido das coisas e as próprias coisas, ela nasceria e renasceria da fuga perpétua de um sentido último. No universo da alegoria não existe mais ponto fixo e imutável, nem no

---

<sup>379</sup> BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Lisboa: Assirio & Alvim, 2007, p. 192

<sup>380</sup> Idem, p.188

<sup>381</sup> Idem, *ibid.*

objeto, nem no sujeito da interpretação alegórica, que garanta a verdade do conhecimento.

A distinção entre símbolo e alegoria que Benjamin efetua no estudo sobre o drama barroco é aqui relevante. Lembremos que Benjamin rejeitava como insustentável o cânone estabelecido (baseado nas formulações de Goethe, em *Máximas e Reflexões* e na correspondência com Schiller) segundo o qual a diferença entre símbolo e alegoria dependia da maneira em que ideia e conceito relacionavam o particular com o geral. Não era decisiva, para Benjamin, a distinção entre ideia e conceito, mas a categoria do tempo. Na alegoria, a história aparece como natureza em decadência ou ruína, e o modo temporal é o da contemplação retrospectiva; em troca, o tempo entra no símbolo como um presente instantâneo, em que o empírico e o transcendente aparecem momentaneamente fundidos em uma efêmera forma natural.

Em carta escrita à Goethe em 26 de dezembro de 1797, Schiller já via no drama tal característica simbólica, em seu apego ao presente: “a ação dramática move-se diante de mim, em torno da épica movo-me eu próprio”.<sup>382</sup> Para Schiller, se o acontecimento se move diante do sujeito dramático, então ele está rigorosamente preso ao presente sensível, “a minha fantasia perde toda a liberdade, então surge e permanece em mim uma contínua inquietude, eu tenho de ficar sempre junto do objeto, sendo-me recusados todo o olhar retrospectivo, toda a reflexão, uma vez que sigo um poder estranho”<sup>383</sup>.

Se, por outro lado, o sujeito se move em torno do acontecimento, que não pode escapar-lhe, então é possível manter um passo desigual, pode-se permanecer mais ou menos tempo de acordo com a necessidade subjetiva, pode-se retroceder ou antecipar etc. Isso se relaciona “com o conceito de ser passado, que pode ser pensado como estado tranquilo”, e com o conceito de narrar, pois o narrador já sabe no início e no meio qual é o fim, por conseguinte cada momento da ação lhe é indiferente e assim ele mantém todo o tempo uma liberdade tranquila. “O fato do poeta épico ter de tratar o seu acontecimento como inteiramente passado e o trágico o seu como inteiramente presente, é-me bastante claro”<sup>384</sup>.

O drama, e sua manifestação trágica de que nos fala Schiller, seria assim puro símbolo, matéria artística que através de sua presentificação absoluta representa o real. Já o drama barroco, para Benjamin, ao cristalizar procedimentos alegóricos romperia com a

---

<sup>382</sup> SCHILLER, Friedrich. *Carta a Goethe de 26/12/1797*. In: GOETHE, J.W. *Obra completa, vol. 1*. Madrid: Aguilar, 1957, P. 105.

<sup>383</sup> Idem, *ibid.*

<sup>384</sup> Idem, *ibid.*

forma dramática fixada pela estética clássica, criando fissuras capazes de constituir o olhar épico sob o “ponto de vista da morte”. O ponto de vista da morte, no drama barroco, é aquele olhar que petrifica tudo o que vê, é o olhar que dissolve a forma dramática ao fixar alegorias que se sobrepõem à unidade de ação dramática. Nas peças analisadas por Benjamin, a ação central e catalisadora do drama, a que Lukács chama de “colisão dramática”, perde o seu primado e o que se vê é uma série sangrenta de movimentos mecânicos, executados por personagens que não seguem os padrões de composição aristotélicos: não apresentam traços de caráter reconhecíveis e suas ações lembram o vagar fantasmático de zumbis. Estes sujeitos assujeitados são fixados em seu trânsito perpétuo por meio da morte.

O estudo sobre o drama barroco argumenta que a alegoria não era de nenhuma maneira inferior ao símbolo. A alegoria não era uma mera “técnica de ilustração lúdica”, mas igual ao discurso oral ou à escrita, uma “forma de expressão”, em que o mundo objetivo se impunha sobre o sujeito como imperativo cognitivo e não uma eleição arbitrária do artista como recurso estético. Certas experiências (e, portanto, certas épocas) foram alegóricas, não certos poetas.

O crítico literário Dolf Oehler, quando estuda autores da modernidade, afirma que estas obras não podem ser entendidas sem se levar em conta a experiência das jornadas de 1848: “as jornadas de junho de 1848 não representam apenas uma das datas mais dolorosas da história do século XIX, um “pecado original da burguesia”(Sartre), que dividiu a nação francesa em dois campos, e cujo recalque – ao contrario da história análoga da Comuna – nunca foi realmente superado (...) A isso se soma que o substrato histórico dos textos canônicos (Heine, Baudelaire, Flaubert) **foi tanto cifrado pelos próprios autores quanto soterrado pela história de sua recepção**”[grifo nosso].<sup>385</sup>

Por outro lado, a alegoria seria capaz de unir épocas em uma imagem única: “reconhecer, nas formas aparentemente secundárias e perdidas daquela época, a vida de hoje, as formas de hoje. (...) Cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. Não é que o passado lança luz sobre o presente ou o presente lança luz sobre o passado: mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação”.<sup>386</sup>

Nesse sentido, a pergunta lançada por Dolf Oehler: “a quem, entre aqueles que hoje cruzam a Place Saint-Michel, as figuras da fonte de mesmo nome, cercada de

<sup>385</sup> OEHLER, Dolf. *O velho mundo desce aos infernos*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1999, p. 22

<sup>386</sup> Benjamin, Walter, *Origem do drama trágico alemão*, *op.cit.* p. 505-511

garrafas de cerveja e de Coca-Cola, tem ainda algo a dizer?” talvez seja aqui fundamental. Não seríamos mais capazes de decifrar historicamente aquela alegoria para turistas, de reconhecer que o arcanjo de espada em punho, nos ombros de Satanás, representou em sua época a vitória da ordem imperial e burguesa sobre a revolução porque a “a chave de compreensão de ambas as obras de arte – o código alegórico da época – foi perdida”. Sem o conhecimento da semântica histórica da modernidade, se é naturalmente tentado a tomar o caráter indecifrável das alegorias como característica do seu uso moderno.

Walter Benjamin já via na chave de decifração da alegoria barroca o luto, que ligamos acima à experiência da rememoração: “este ponto de vista, fundado na doutrina da queda da criatura, que arrasta consigo a própria natureza, constitui o fermento da profunda alegorese ocidental”.<sup>387</sup> Nessa concepção, a natureza caída está de luto porque é muda. Mas é o inverso desta frase que nos leva mais fundo até a essência da natureza: é a sua tristeza que a torna muda. “Em todo o luto existe uma tendência para o mutismo, e isso significa infinitamente mais que a incapacidade ou relutância em comunicar. O sujeito do luto sente-se plenamente conhecido pelo incognoscível”.<sup>388</sup>

Para Dolf Oehler, as jornadas de junho de 1848 estão no centro da escrita de Baudelaire, Heine ou Herzen, fixando o olhar do intelectual atingido, obcecado pela recordação do massacre como um crime coletivo, no qual ele, por maior que seja a ruptura com sua classe, tem, não obstante, uma parcela de culpa. A dialética utópica que encerra a alegoria final presente no *Santeiro do Mangue*, que une o seu *não mais* ao seu *ainda não* talvez possa ser encontrada em um crime coletivo.

O crime coletivo que o texto de Oswald alegoriza, desde que encontremos sua chave perdida, está relacionado ao Mangue real, que o texto mimetiza, o bairro carioca no início do século XX. Há muitos estudos que nos mostram de forma muito precisa a “ascensão e queda” da prostituição carioca. Nessa cartografia prostibular, o bairro da Lapafói frequentado por uma elite da vida boêmia carioca e se contrapõe ao Mangue, caracterizado por uma prostituição que ficou registrada por sua pobreza, por sua decadência e por seu público proletário: “Parte das ruas transversais do Mangue, à margem do centro do Rio, foi sendo destinada, desde fins do século XIX, ao confinamento das prostitutas das classes mais baixas. Iniciava-se o controle da prostituição e sua regulamentação por parte do Estado, na tentativa de restringi-la a áreas

<sup>387</sup> BENJAMIN. Walter. *Origem do drama trágico alemão*, op.cit., p. 248

<sup>388</sup> Idem, *ibid.*

designadas à prostituição tolerada”.<sup>389</sup> Em 1920, a polícia foi encarregada de “limpar” a cidade para a visita dos reis da Bélgica: as prostitutas foram presas por vadiagem e depois alojadas em bordéis em nove ruas transversais do Mangue. Constituiu-se, então, um sistema não oficial pelo qual a polícia registrava os trabalhos do sexo e intervinha na administração dos bordéis. Fixou-se assim essa zona de baixo meretrício, em contraste com a prostituição de luxo, localizada no bairro da Lapa, com suas casas noturnas, cabarés e cafés, vindo a constituir a “Montmartre tropical”, o local da boêmia intelectual da cidade, que teve seu apogeu nos anos 1930. O Mangue continuou como a “zona” mais popular e pobre, cuja decadência, juntamente com a da Lapa, se acentua a partir da política repressiva e moralizante do Estado Novo de Getúlio Vargas (os bordéis da Lapa foram fechados em 1943) e do deslocamento da vida noturna para Copacabana, depois da II Grande Guerra.

Localizado nas proximidades do centro do Rio, o Mangue era habitado por prostitutas pobres, muitas das quais a polícia convenientemente identificava como judias europeias ou brasileiras de cor. Esta área, antes compartilhada por prostitutas, pequenos comerciantes e moradores da classe trabalhadora, foi tomada por bares e bordéis após 1920, ano da visita do rei e da rainha da Bélgica ao Rio de Janeiro. Instruída para “limpar” as áreas por onde sua alteza iria excursionar, a polícia fechou o cerco e manteve presas as prostitutas de classe baixa, sob a alegação de vadiagem, até o final da visita real, amontoando-as depois nos bordéis das nove ruas entrecruzadas do Mangue. Lá, a alguns quilômetros da costa da baía de Guanabara e fora do alcance da modernização do centro comercial, teve início uma série de experimentos na administração policial da prostituição: “por volta do final da década de 1920, a prostituição no mangue funcionava sob um sistema extra-oficial por meio do qual a polícia registrava as profissionais do sexo e interferia na administração dos bordéis. Esse regime contrariava o caráter antirregulamentarista da legislação brasileira. Em parte devido à falta de firmeza do Estado, os parlamentares nunca definiram as políticas de controle da prostituição de forma clara. A imprecisão da lei gerou debates sobre as políticas de prostituição, que eram também estimuladas pelas disputas de profissionais liberais por autoridade, não somente para deliberar sobre a administração municipal, mas para determinar a

---

<sup>389</sup>GOMES, Renato Cordeiro. “Nota ao Santeiro do Mangue”. In: ANDRADE, Oswald. *Obra incompleta*. ALLCA, XX, 2003

identidade cultural e o futuro político do país<sup>390</sup>.

As campanhas de controle da prostituição foram acionadas pelo medo do aumento da criminalidade, das epidemias e da desordem social no Rio. Esses problemas, aparentemente, foram agravados depois da abolição da escravidão, em 1888, quando um fluxo pesado de migrantes das áreas rurais e imigrantes estrangeiros sobrecarregou a capacidade habitacional e sanitária da cidade. A elite carioca tendia a associar as ameaças à saúde pública e às precárias condições de vida com a degeneração moral e racial atribuída à numerosa população de descendência africana. Para muitos, a imigração europeia ajudaria a reverter essa degeneração, “branqueando” a população.

Portanto, a constatação de que prostitutas europeias pobres misturavam-se com as brasileiras de descendência africana nas ruas da cidade incomodava a elite carioca, desejosa de que a capital servisse de vitrine de sua civilização para o resto do mundo e também para o país. As prostitutas pobres representavam o mal que ameaçava os seus esforços para civilizar a população e construir imagens do progresso do país: “essa percepção ficou clara em um relatório da enfermeira americana Betty Rice, que foi contratada para organizar visitas aos bordéis e levantar dados sobre as prostitutas para a campanha contra a sífilis, do Serviço de Saúde Pública, em 1920: Mrs. Rice, aflita com a campanha de moralização da polícia, que transferiu 1300 prostitutas da Lapa e do centro da cidade para o Mangue, em 1925, descreveu o local como “a peor (sic) secção da cidade, pardieiros pobremente construídos com pouca luz, mais (sic) ventilados, quasi (sic) em ruína, cobrindo uma área de 9 ruas com 125 casas e já ali morando 600 mulheres, e da peor (sic) casta, na maioria de raça negra!” Rice ficou chocada com o fato de as prostitutas “mais brancas” e de “melhor nível” terem sido forçadas a viver em tais condições”.<sup>391</sup>

O Mangue de Oswald de Andrade, que concentra o seu “teatro social como totalidade de reações” é assim o *não mais*: o antigo bairro que concentrava a miséria do lumpen-proletariado e que foi destruído pelo controle das instituições públicas, pela violência do poder policial e também pela urbanização capitalista, que varre os dejetos humanos dos caminhos de circulação da mercadoria com maior valor, atirando-os na periferia:

Não há mais o Mangue, dizem — Aquela nojeira!  
Puseram por cima do Mangue Timoschenko

<sup>390</sup>CAULFIELD, Sueann. *O nascimento do Mangue: raça, nação e o controle da prostituição no Rio de Janeiro, 1850-1942*. Tempo, núm. 9, julho, 2000, pp. 44

<sup>391</sup>CAULFIELD, Sueann, op. cit., p. 57



Os lustres  
Duma avenida ilustre

Como um tanque de guerra do Marechal Timoshenko, a urbanização do capital transformou o Mangue em depósito de lixo humano. Ao contrário de seus colegas estalinistas, Oswald concentra sua atenção não sobre o proletariado organizado, mas sobre as massas excluídas do mercado de bens de consumo brasileiro e transformadas, elas próprias e seus corpos, em produtos do mais baixo valor.

No final do século XIX e início do XX, o governo do Brasil inicia uma campanha de modernização das cidades, no caso específico do Rio de Janeiro, a urbanização começou a partir de 1902, quando assume a presidência Rodrigues Alves. A cidade colonial fluminense é abandonada, dando lugar a largas avenidas aos moldes da Paris do Barão de Haussmann.

Segundo Nicolau Sevcenko, esta remodelação ficou conhecida como “bota abaixo”, que se baseava na demolição dos cortiços da cidade do Rio de Janeiro. Prossegue o autor salientando que: “no início do século XX a população do Rio de Janeiro era pouco inferior a 1 milhão de habitantes. Desses, a maioria era de negros remanescentes de escravos, ex-escravos, libertos e seus descendentes, acrescidos dos contingentes que haviam chegado mais recentemente, quando, após a abolição da escravidão, grandes levas de ex-escravos migram das decadentes fazendas de café do Vale do Paraíba, em busca de novas oportunidades nas funções ligadas, sobretudo às atividades portuárias da capital. Essa população, extremamente pobre, se concentrava em antigos casarões do início do século XIX, localizados no centro da cidade, nas áreas ao redor do porto. Esses casarões haviam se degradado em razão mesmo da grande concentração populacional naquele perímetro e tinham sido redivididos em inúmeros cubículos alugados a famílias inteiras, que viviam ali em condições de extrema precariedade, sem recursos de infraestrutura e na mais deprimente promiscuidade”<sup>392</sup>.

Estes cortiços eram considerados insalubres e também uma permanente ameaça “à ordem, à segurança e à moralidade”. Sob essa alegação, os moradores eram expulsos de suas casas sem direito a ressarcimento. Com tal medida, o espetáculo da urbanização, notoriamente, era destinado apenas às classes dirigentes, contrapondo-se ao quase total abandono das classes populares, que acabavam sendo “jogadas” para as favelas. A

---

<sup>392</sup> SEVCENKO, Nicolau. *História da Vida Privada no Brasil 3, República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Cia das Letras, 1998, p. 20-21.

explosão deste problema, que a reforma urbana ocasionou para as classes populares, acabou gerando uma revolta urbana, denominada como *A revolta da vacina* de 1904, que, segundo Sevcenko, “é um dos episódios menos compreendidos da história recente do Brasil”.

Para resolver as doenças disseminadas pela insalubridade da área central do Rio de Janeiro, em 09 de novembro de 1904, o presidente Rodrigues Alves publicou a lei da vacinação obrigatória e autorizou o higienista Osvaldo Cruz a desencadear a vacinação em massa da população, para deter o surto de varíola. Assim, os agentes de saúde do governo estavam autorizados a invadir casas e, caso fosse necessário investigar se o local era insalubre. Se fosse constatada a insalubridade, os agentes poderiam interditar e expulsar os moradores de suas residências.

As classes desfavorecidas, revoltadas com esta política, reagiram agredindo com violência os vacinadores. O Rio de Janeiro transformou-se em um campo de batalha: “do ponto de vista das autoridades as pessoas se revoltaram porque na sua ignorância tinham medo e desconheciam o processo de imunização pelas vacinas. (...) Como a polícia não dava conta de submeter os revoltosos, aos quais os grupos cada vez maiores da população, aterrorizados pelos sistema draconiano da tripla reforma, iam aderindo de forma crescente, foi convocada a Guarda Nacional. (...) Foram então acionados os bombeiros, e a situação permanecia incontrolável. O presidente Rodrigues Alves assumiu o comando da repressão, pondo em ação tropas do exército. [...] Foram então convocadas tropas da marinha, igualmente sem resultado”.<sup>393</sup>

Depois da ajuda do exército, dos bombeiros, da Guarda Nacional e da marinha, o governo pediu ajuda a reforços vindos de São Paulo e Minas Gerais, para conseguir conter a revolta. Os revoltosos foram presos e mandados para a Amazônia e para o Acre, sendo aqueles que não tinham emprego e moradia fixa presos sem justificativa e degredados sem julgamento.

A Revolta da Vacina constitui uma chave alegórica possível para a leitura a contrapelo do *Santeiro do Mangue*. Antes do processo de higienização urbana da cidade do Rio de Janeiro completar-se, ainda era possível falar em revolução:

#### EPÍLOGO SOBRE O OCEANO ATLÂNTICO

O ESTUDANTE MARXISTA (trepado nos ombros do Cristo do Corcovado, tomando de um alto-falante) — O que existe é a classe. O indivíduo não existe. Eduléia e Deolinda são a

---

<sup>393</sup> Idem, p. 24

mesma pessoa que se sucedem num quartinho do Mangue. Para uma criancinha viver. Mas o que importa a uma sociedade organizada é possuir e manter o seu esgoto sexual. A fim de que permaneça pura a instituição do casamento. Para que não seja necessário o divórcio. E vigorar a monogamia e a herança. A burguesia precisa do Mangue.

JESUS DAS COMIDAS (dá um corcovo e o atira ao abismo)  
— Vá fazer ironia com a mãe. E propaganda política com a puta que o pariu!<sup>394</sup>

O esgoto sexual foi encarcerado no Mangue, após o último suspiro da Revolta da Vacina. O drama cadavérico de Oswald, assim como a forma novelística descrita por Lukács, procura dar forma a uma época de decadência e de refluxo revolucionário, em que as estruturas de poder capitalista conseguiram conter a resistência popular e implantar seu projeto de dominação. A vitória do Jesus das Comidas representa este processo de controle urbano, geopolítico e do desejo: “o ponto importante será saber sob que formas, por meio de que canais, fluindo através de que discursos o poder consegue chegar às mais tênues e individuais condutas. Que caminhos lhe permitem atingir as formas raras ou quase imperceptíveis do desejo, de que maneira o poder penetra e controla o prazer cotidiano – tudo isso com efeitos que podem ser de recusa, bloqueio, desqualificação, mas, também, de incitação, de intensificação, de comércio, de propagação, de cientificação, em suma, é preciso compreender as “técnicas polimorfos de poder”<sup>395</sup>.

Em um dos poemas de *Libertinagem*, “Mangue”, é possível encontrar nos versos de Manuel Bandeira outros vestígios desta “penetração e controle do cotidiano” de que nos fala Foucault:

Mas as inundações dos solstícios de verão  
Troxeram para Mata-Porcos todas as uiaras da Serra da  
Carioca  
Uiaras do Trapicheiro  
Do Maracanã  
Do rio Joana  
E vieram também sereias de além-mar jogadas pela ressaca  
nos aterrados de Gamboa  
Hoje há transatlânticos atracados nas docas do Canal Grande  
O Senador e o Visconde arranjaram capangas  
Hoje se fala numa porção de ruas em que dantes ninguém  
acreditava  
E há partidas para o Mangue  
Com choros de cavaquinho, pandeiro e reco-reco

<sup>394</sup> ANDRADE, Oswald, op.cit., p. 38

<sup>395</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*, vol. 1. Rio de Janeiro, Graal, 1988, p. 19

És mulher  
 És mulher e nada mais  
 (...)
   
 Mangue enfim verdadeiramente Cidade Nova<sup>396</sup>

As Uiaras e sereias vindas de todo lugar remetem ao processo de despejo das mulheres obrigadas a trabalharem na prostituição do Mangue. O Mangue só se torna Cidade Nova, espécie de enclave anti-utópico, quando “há transatlânticos atracados nas docas do Canal Grande”, quando se antropomorfiza “em mulher e nada mais”. O Mangue torna-se Cidade Nova quando as Eduleias e Deolindas do texto de Oswald, que concentram em seus corpos os desejos da elite do país, rompendo, no limite desses corpos, a última fronteira ainda intacta à forma mercadoria, transformam em dejetos o que já fora possibilidade de resistência.

Essa possibilidade barrada de resistência ao processo de modernização conservadora que marca o progresso da história brasileira sobre os cadáveres de suas vítimas talvez seja o núcleo trágico da constelação de reações apresentada no *Santeiro*. A fala do Estudante Marxista citada acima não reflete sobre a possibilidade da utopia em abstrato. Talvez estejamos diante de uma reflexão crítica sobre a ideia de revolução no Brasil, presente em todas as reações da peça.

Por muito tempo, no Brasil, a palavra *revolução* esteve associada pelo senso comum a qualquer episódio de crise política institucional, particularmente os que envolvessem os militares, sem que jamais estivesse em discussão uma real mudança no poder político. Isso não significa que não estivesse em andamento um processo revolucionário real, mas marcado por uma ausência da subversão do poder político e de uma derrocada das classes dominantes com seus fundamentos econômico-sociais.

Essa revolução burguesa no Brasil seguiu um percurso análogo àquele que Antonio Gramsci chamou de “revolução passiva”: um processo no qual as forças sociais antagonicas à ordem vigente são insuficientes para alcançar a instauração de um novo poder, mas conseguem se constituir como elemento de pressão capaz de contribuir para que as velhas classes dominantes, em um único movimento, façam algumas concessões às classes subalternas, incorporando novos setores sociais ao recomposto bloco histórico: “no Brasil nunca houve, de fato, uma revolução, e, no entanto, a propósito de tudo fala-se dela, como se a sua simples invocação viesse a emprestar animação a processos que seriam melhor designados de modo mais corriqueiro. Sobretudo, aqui, qualificam-se

---

<sup>396</sup>BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. São Paulo: Nova Fronteira, 2001, p. 131

como revolução movimentos políticos que somente encontraram a sua razão de ser na firme intenção de evitá-la, e assim se fala em Revolução da Independência, Revolução de 1930, Revolução de 1964, todos acostumados a uma linguagem de paradoxos em que a *conservação*, para bem cumprir o seu papel, necessita reivindicar o que deveria consistir no seu contrário a revolução. Nessa dialética brasileira em que a tese parece estar sempre se automeando como representação da antítese, evitar a revolução tem consistido, de algum modo, na sua realização<sup>397</sup>.

Com efeito, o Brasil, mais que qualquer outro país da América Ibérica, essa vasta região do continente americano que chegou à modernização em compromisso com o seu passado, pode ser caracterizado como o lugar por excelência da revolução passiva. Como notório, aqui a história da ruptura com o pacto colonial, do processo da Independência e da formação de um novo Estado-nação diferiu da experiência da América Hispânica, que se revestiu, ao menos em seu impulso inicial, das características de um típico processo revolucionário nacional-libertador, abortado, no caso brasileiro, pelo episódio da transmigração da família real, quando a Colônia acolhe a estrutura e os quadros do Estado metropolitano: “o nativismo revolucionário, sob a influência dos ideais do liberalismo e das grandes revoluções de fins do século XVIII, desde aí começa a ceder terreno à lógica do conservar-mudando, cabendo à iniciativa do príncipe herdeiro da Casa Real o ato político que culminou com o desenlace da Independência, em um processo clássico de cooptação das antigas lideranças de motivação nacional-libertadora<sup>398</sup>”.

Embora a reprodução da hegemonia burguesa e da exploração capitalista exija uma constante recomposição econômico-política, podemos afirmar que a revolução passiva e burguesa no Brasil é um período no qual ocorre a generalização das relações sociais fundadas na acumulação do capital industrial. Procurando estabelecer os traços característicos da revolução burguesa brasileira, Florestan Fernandes identifica no conteúdo essencial desse fenômeno histórico um processo de “absorção de um padrão estrutural e dinâmico de organização da economia, da sociedade e da cultura”, que seria o da civilização capitalista moderna. O paradigma da revolução burguesa se justificaria pelo fato que no Brasil também se testemunhou “a universalização do trabalho assalariado e a expansão da ordem social competitiva”, isto é, ocorreu um processo de modernização capitalista.

---

<sup>397</sup>VIANNA, Luiz Werneck. *A revolução passiva*. Rio de Janeiro: Revan, 1997, p.43

<sup>398</sup>Idem, *ibid.*

Florestan reconhece que o processo de modernização das estruturas sociais, políticas e econômicas das formações capitalistas não tem um único modelo estabelecido. Seria vão, portanto, identificar no Brasil “uma réplica ao desenvolvimento capitalista característico das Nações tidas como centrais e hegemônicas<sup>399</sup>”. O desenvolvimento capitalista por aqui, a despeito das limitações internas e externas impostas ao processo, conseguiu, ainda assim, segundo Florestan, provocar uma “revolução econômica autêntica”. Entretanto, devido precisamente à preservação da “dupla articulação” — latifúndio e imperialismo —, não existe “espaço histórico para a repetição das evoluções do capitalismo na Inglaterra, na França e nos Estados Unidos, ou na Alemanha e no Japão”.

Ainda assim, “um desenvolvimento capitalista articulado não produz uma transformação capitalista de natureza diferente da que se pode observar nas sociedades capitalistas autônomas e hegemônicas. O que varia é a intensidade e os ritmos do processo”. Florestan afirma que a “economia competitiva [da periferia] tende a redefinir e a fortalecer os liames de dependência, tornando impossível o desenvolvimento capitalista autônomo e auto-sustentado”, mas é para concluir imediatamente após: “Todavia, o desenvolvimento capitalista logrado traz consigo, como nas sociedades centrais e hegemônicas, as mesmas tendências de organização e de evolução da economia, da sociedade e do Estado”<sup>400</sup>.

Para além da intensidade e dos ritmos do processo, como insistiu Florestan Fernandes, a trajetória da dominação burguesa no Brasil conservou, adequou e adaptou, pervertendo-os, todos os grandes desafios burgueses colocados pela expansão da industrialização e, em seguida, do capitalismo monopolista internacional. Longe, portanto, de qualquer processo revolucionário tradicional burguês, de cunho nacionalista ou democrático, tais burguesias brasileiras procuraram deprimir e comprimir as reivindicações, as aspirações e os direitos das classes dominadas.

Para Werneck Vianna, se as revoluções passivas européias têm a sua origem no rastro do ciclo revolucionário de 1789 a 1848, tal como no estudo clássico de Gramsci sobre o *Risorgimento* italiano, a mesma raiz está presente na formação do Estado-nação no Brasil a transmigração da família real portuguesa para a Colônia é devida a um movimento defensivo quanto à irradiação, sob Napoleão, da influência da Revolução Francesa. Mas esse movimento defensivo era, por natureza, ambivalente: o que

<sup>399</sup>FERNANDES, Florestan. *A Revolução burguesa no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975, p.31

<sup>400</sup>Idem, *ibid.*

significava *conservação* na metrópole importaria *conservação-mudança* na Colônia. Nesse sentido, embora consistindo em um processo desferido na periferia do mundo e sem alcance universal, seria marca da revolução passiva no Brasil a sua precocidade, o que certamente dotou, mais tarde, suas elites de recursos políticos a fim de manter sob controle o surto libertário que, originário das revoluções européias de 1848, se disseminou pelo Ocidente.

O momento histórico dessa revolução passiva de longo curso, retratado na peça de Oswald, refere-se à paisagem pós-revolução de 1930, em plena consolidação do estado brasileiro como propulsor da industrialização nacional. Desde as crises da Regência, com seus riscos de secessão e de desordem social, os liberais orientados pelo mercado e pela cultura material, declinam, na prática, do papel de reformadores sociais, limitando-se a prescrever a necessidade de uma auto-reforma do Estado: “o liberalismo "de sociedade civil" se manterá imune às tentações jacobinas, recusando-se a realizar interpelações" para baixo" e a procurar pontos de ruptura com as elites territorialistas”<sup>401</sup>.

Na linguagem da época, nada mais parecido com um conservador do que um liberal. Daí que a ação oposicionista do liberalismo local acabe por confirmar a percepção, tão cara àquelas elites políticas, de que um sistema de oposições deveria encontrar a sua resolução mais na busca de um ponto de equilíbrio do que em confrontos abertos: “deve-se a Oliveira Vianna a compreensão de que o *fiat* da vocação territorialista residia na questão do exclusivo agrário, e de que, aí, estaria contida a única possibilidade para os liberais se credenciarem como uma força hegemônica: "nessa luta entre as aspirações liberais e o princípio da autoridade, tivessem os liberais e a democracia, aqui [no Centro-Sul], para auxiliá-los – como tiveram no norte e no extremo-sul, a lança do guerrilheiro ou o jagunço do cangaço - e a grande obra da organização nacional estaria contaminada e destruída”<sup>402</sup>.

Na ausência desse “encontro intelectuais - povo”, a revolução burguesa seguiu em continuidade à sua forma "passiva", obedecendo ao lento movimento da transição da ordem senhorial-escravocrata para uma ordem social competitiva, chegando-se, com a Abolição, à constituição de um mercado livre para a força de trabalho sem rupturas no interior das elites, e, a partir dela, à República, em mais um movimento de restauração de um dos pilares da economia colonial: o exclusivo agrário, que agora vai coexistir com um trabalhador formalmente livre, embora submetido a um estatuto de dependência pessoal

---

<sup>401</sup>Idem, p.46

<sup>402</sup>Idem, p.47

aos senhores de terra. Com o movimento político-militar de 1930, “a Ibéria se reconstrói, sem se desprender, contudo, das suas bases agrárias, de onde as elites tradicionais extraem recursos políticos e sociais para a sua conversão ao papel de elites modernas, vindo a dirigir o processo de industrialização”<sup>403</sup>.

Segundo Florestan, isso se dá porque em sua história brasileira, o liberalismo não encontrou quem assumisse com radicalidade a sua representação, a sociedade de massas emergente com a urbanização e a industrialização seria indiferente a ele. Em sua nova configuração, a revolução passiva terá como "fermento revolucionário" a questão social, a incorporação das massas urbanas ao mundo dos direitos e a modernização econômica como estratégia de criar novas oportunidades de vida para a grande maioria ainda retida, e sob relações de dependência pessoal, nos latifúndios. No entanto, as contradições permanecem: “por meio da industrialização, projeto da política, a sua vocação territorialista vai propiciar a formação de uma economia homóloga a ela, posta a serviço da grandeza nacional, como na ideologia do Estado Novo — uma economia politicamente orientada, economia programática de um capitalismo de Estado, as elites políticas à testa de uma nação concebida como uma comunidade orgânica”<sup>404</sup>.

No binômio *conservação-mudança*, o termo *mudança* passa a comportar conseqüências que escapam inteiramente à previsão do ator, gerando expectativas de que a via do transformismo poderia ser concebida como a melhor passagem para a democratização do país. Sérgio Buarque de Holanda, escrevendo em 1936, registrava essa possibilidade: “a forma visível dessa revolução [a revolução democrática] não será, talvez, a das convulsões catastróficas, que procuram transformar de um mortal golpe, e segundo preceitos de antemão formulados, os valores longamente estabelecidos. É possível que algumas das suas fases culminantes já tenham sido ultrapassadas, sem que possamos avaliar desde já sua importância transcendente”<sup>405</sup>.

É fundamental para o contexto histórico da reflexão crítica sobre a possibilidade de Revolução, empreendida – de maneira alegórica - por Oswald, no *Santeiro*, a percepção de que, substantivamente, o transformismo se fazia indicar pelo nacional-desenvolvimentismo, programa que devia conduzir a um capitalismo de Estado à base de uma coalizão nacional-popular, sob a crença de que o *atraso* e o subdesenvolvimento poderiam ser vencidos a partir de avanços moleculares derivados da expansão do

<sup>403</sup> Idem, p.48

<sup>404</sup> Idem, p.49

<sup>405</sup> HOLANDA, Sergio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p.135



*moderno*. A mudança social teria sua sorte, então, hipotecada aos *factos*, em particular aqueles originários da vontade política que comandava a impulsão da economia, em um tempo necessariamente acelerado. Sob esta chave, a revolução passiva se constitui em um terreno comum às elites políticas, ao sindicalismo, à *intelligentzia* e à esquerda, especialmente o PCB.

A *Declaração de Março*, do PCB, em 1958, alguns anos depois de terminado *O Santeiro do mangue*, pela primeira vez na história da esquerda no país, se identifica com uma proposta de ruptura que não inclui como necessário um "momento explosivo de tipo francês"<sup>406</sup>. Com essa Declaração, a revolução passiva deixa de ser o cenário exclusivo das elites, passando a incorporar o projeto de ação do ator da antítese, cujo objetivo é o de introduzir o elemento ativo no processo de transformismo que estaria em curso: "O caminho pacífico da revolução brasileira é possível em virtude de fatores como a democratização crescente da vida política, o ascenso do movimento operário e o desenvolvimento da frente única nacionalista e democrática em nosso país".<sup>407</sup>

Não se trata, pois, de denunciar a revolução sem revolução, mas de percebê-la em registro positivo com a finalidade de ativar o *gradual* e o *molecular*: para o PCB daquele período, o povo brasileiro poderia resolver pacificamente os seus problemas básicos com a acumulação, gradual, mas incessante, de reformas profundas e conseqüentes na estrutura econômica e nas instituições políticas, chegando-se até à realização completa das transformações radicais colocadas na ordem do dia pelo próprio desenvolvimento econômico e social da Nação.

A atividade desse ator aparece, porém, como prisioneira dos *factos*, cabendo a eles – "ao desenvolvimento capitalista nacional" – o papel de "elemento progressista por excelência da economia brasileira", "desenvolvimento inelutável" que induziria o avanço do moderno sobre o atraso. A esquerda descobria o tema do *transformismo* como uma nova alternativa para a mudança social, mas esta descoberta, porém, se fazia em um terreno estranho ao seu — o do Estado, da burguesia nacional e das elites políticas de tradição territorialista. O ator que devia "ativar" o transformismo dependia de movimentos sobre os quais não possuía controle, na confiança de que eles respondiam a necessidades objetivas, "inelutáveis", o que, a rigor, significava abdicar do seu protagonismo em favor dos *factos*: "nesse sentido, a *Declaração de Março* vinha a

---

<sup>406</sup>Idem, p.50

<sup>407</sup>Idem, *ibid.*

confirmar, "por baixo", a cultura política das elites territorialistas, com que, ademais, se identificava na centralidade concedida ao papel do Estado como organizador social"<sup>408</sup>.

Esse *transformismo*, de resto encampado por uma aliança inusitada entre PCB e elites territorialistas, todos acreditando em uma miragem mais ou menos nítida de revolução passiva, foi configurado, de modo contraditório, por Oswald como estrutura da dialética trágica negativa do seu drama moderno.

Para Szondi o drama moderno europeu é caracterizado por uma crise nos padrões absolutos de sua forma: “surge a contradição quando o enunciado formal, estabelecido e não questionado é posto em questão pelo conteúdo. Mas essa antinomia interna é a que permite problematizar historicamente uma forma poética”<sup>409</sup>. A peça de Oswald apresenta nova configuração para o drama, distinto dos padrões modernos europeus, porque o seu conteúdo, o processo histórico brasileiro, modernizou-se pela via passiva, pela via do atraso, nesse processo de transformismo empreendido pelas elites.

O impasse desse momento histórico, em que a revolução parecia definitivamente barrada até mesmo pela esquerda política, emerge no *Santeiro do mangue* por meio de procedimentos *de transformismo no próprio tecido formal da peça*. Os fragmentos sucedem-se em formas justapostas – ópera, coro, diálogo, lirismo, cena de rua – em um percurso em que a unidade de ação, característica que permanece mesmo do moderno drama europeu, é abolida em prol da avalanche de reações, apresentadas por meio de um processo em que cada *forma transforma-se no seu outro*. Ao justapor o diálogo do Estudante Marxista e de Jesus das Comidas, por exemplo, a um coro religioso que termina com uma invocação a Marx, a transformação da forma dialógica em forma coral sugere também o transformismo do marxismo estalinista em credo e a aliança entre progressismo revolucionário e atraso religioso:

O ESTUDANTE MARXISTA (trepado nos ombros do Cristo do Corcovado, tomando de um alto-falante) — O que existe é a classe. O indivíduo não existe. Eduléia e Deolinda são a mesma pessoa que se sucedem num quatinho do Mangue. Para uma criancinha viver. Mas o que importa a uma sociedade organizada é possuir e manter o seu esgoto sexual. A fim de que permaneça pura a instituição do casamento. Para que não seja necessário o divórcio. E vigorar a monogamia e a herança. A burguesia precisa do Mangue.  
 JESUS DAS COMIDAS (dá um corcovo e o atira ao abismo) — Vá fazer ironia com a mãe. E propaganda política com a puta que o pariu!  
 CORO DOS ANJOS DO CORCOVADO  
 Hosana Banana Hosana Banana

<sup>408</sup>Idem, *ibid.*

<sup>409</sup>SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p.26

UMA VOZ — A criança  
 Não tem defesa  
 O que a sociedade mandar  
 Será feita a sua vontade  
 Deus o quer! Ele é que inventou Carlos Marx!<sup>410</sup>

Note-se que a alegoria do Estudante trepado nos ombros de Cristo é acompanhada do transformismo da forma que, quando repetido ao longo da peça inteira, gera o panorama contraditório de um transformismo generalizado, mas ausente de movimento. A ausência de movimento realmente transformador, que acompanha a ideia de revolução passiva brasileira, está presente graças à totalidade de reações apresentada e que, nesse caso, é literal: ao apresentar apenas as reações vividas pelos personagens, os instantâneos não chegam a compor nenhuma narrativa e a tragédia de uma formação barrada é configurada. Mesmo as trajetórias do Santeiro Olavo e da prostituta Eduleia são esboçadas de maneira lacunar e terminam sem conclusão, como se o próprio processo histórico que a peça expressa também fosse perenemente interrompido, produzindo mortes.

### **Tentativa utópica**

Mas talvez esteja depositada sob a lama deste Mangue antiutópico, a face utópica iluminada, o *ainda não*, par dialético do *não mais*, soterrado sob a sujeira do esquecimento que marca o drama cadavérico do *Santeiro*.

No seu ensaio *Variações sobre o matriarcado*, inspirado nas pesquisas antropológicas de J.J. Bachofen, Oswald acredita que as origens das sociedades civilizadas apontam para a divisão do trabalho como grande responsável pela ruptura com o equilíbrio natural do mundo primitivo. Desde então, impôs-se o patriarcado, baseado na propriedade privada da terra, na herança paterna e na monogamia, em detrimento do matriarcado, que fora calcado na propriedade coletiva da terra, no filho de direito materno e na poligamia.

Oswald enxergava nas feições matriarcais da Idade Média outra possível raiz das utopias vindouras. Esse caráter matriarcal estaria ligado a três causas interdependentes: o declínio do “patriarcado romano” com as invasões bárbaras; a interrupção do comércio com o oriente, que levava a substituição da escravidão pela servidão; e, por fim, a poligamia generalizada. A longa citação é necessária:

---

<sup>410</sup> ANDRADE, Oswald, op. cit., p. 38-39

é necessário insistir sobre o caráter matriarcal que tomou a Idade Média em face do derrocamento do poderio patriarcal romano. (...) No entanto, historiadores e sociólogos esquecem essa fase essencial de transformação dos costumes do Ocidente, que o cristianismo mesmo vitorioso e oficial não poderia deter de modo nenhum. Pode-se afirmar que desde o século V até o IX (...) o que presidiu a vida incerta e nômade da Europa foi o mais completo e livre estado de poligamia. Isto ligado a uma concepção do bem-estar geral que fugia a qualquer cogitação de acumulo de riqueza e exploração de classe (...).O grande “rut” que liquidou o Império Romano era realizado não por povos tão superiormente organizados e evoluídos. Tratava-se de hordas do tipo matriarcal que vinham afogar as tradições jurídicas patrilineares da cultura romana nas ondas impetuosas e desregradas de sua fome e de sua seiva sexual. De que modo o Direito Romano, que havia sido apenas condensado por Justiano nesse mesmo século V, poderia opor as suas barreiras legalistas a essa humanidade sedenta de usufruição e de gozo que vinha das invasões? Em que língua poderiam padres, pretores ou rábulas moralizar aquelas frenéticas populações vazadas no fundo dos abismos do mundo, que só conheciam a liberdade do amor e a realidade da presa? Uma curiosa poudrie tem nublado essa fase da história do Ocidente a fim de que se perca o seu caráter profundamente marcado pelo regime matriarcal que nela deixou impressionantes vestígios. Somente a fecundidade jorrada e renovada do coito livre poderia, no primeiro desequilíbrio do mundo medieval, fazer resistir essa amálgama humana aflitivamente abatida pelos revezes da fome e da peste, da guerra e da anarquia e trazê-las até dias mais claros.<sup>411</sup>

O matriarcado articula-se, portanto, com outro conceito fundamental à reflexão histórica de Oswald, a utopia: “no fundo de cada Utopia não há somente um sonho, há também um protesto. Não é outro o sentido do grande estudo de Karl Mannheim intitulado *Ideologia e Utopia*, esse de que ao contrário da ideologia que procura manter a ordem estabelecida, toda Utopia se torna subversiva, pois é o anseio de romper com a ordem vigente.”<sup>412</sup> De modo que, como o sociólogo generaliza o conceito de ideologia (mentalidade vigente), seria necessário para Oswald desenvolver também o conceito de Utopia: “por isso assinalei aqui a fraqueza de visão crítica daqueles, para quem Utopia é somente a obra renascentista de Morus e Campanella. Ao contrário, e aí está Mannheim para esgotar o assunto, chama-se de Utopia o fenômeno social que faz marchar para frente a própria sociedade”<sup>413</sup>.

Parece-nos que o conceito de utopia para Mannheim, presente na obra citada por Oswald, é diferente dessa leitura que a afirma como “o fenômeno que faz marchar a sociedade”. Para Mannheim, o que determina a sucessão, a ordem e a valoração das

<sup>411</sup> ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. Rio de Janeiro: Globo, 1991, p. 263-64

<sup>412</sup> Idem, p. 195-96

<sup>413</sup> Idem, *ibid.*

experiências individuais isoladas do sujeito é o elemento utópico, quer dizer “a natureza do desejo predominante”<sup>414</sup>. Este desejo é o princípio organizador que molda a “*forma em que experimentamos o tempo* [grifo nosso]”<sup>415</sup>. A forma em que ordenamos os acontecimentos, e o “ritmo inconscientemente enfático”<sup>416</sup> que o indivíduo, em sua espontânea observação dos acontecimentos, imprime ao fluir do tempo, aparece na utopia como um quadro imediatamente perceptível, o quando menos “como uma série de sentidos diretamente inteligíveis”<sup>417</sup>. Para Mannheim, a estrutura interna da mentalidade de um grupo nunca se pode compreender melhor do que quando “nos esforçamos em penetrar seu conceito de tempo à luz de suas esperanças, de suas aspirações, de seus propósitos”<sup>418</sup>.

Sobre a base destes propósitos e destas esperanças, uma mentalidade bem definida ordenaria não só os acontecimentos futuros, mas também os do passado: “A psicologia moderna mostra que o todo (*Gestalt*) é anterior às partes e que nossa primeira compreensão das partes nos chega através do todo, e o mesmo sucede com a compreensão da história”<sup>419</sup>. Nesta compreensão da história apareceria também o sentido do tempo histórico como uma totalidade preche de significados que ordena os acontecimentos anteriores às partes, e “por meio dessa totalidade compreendemos verdadeiramente pela primeira vez o curso total dos acontecimentos e seu lugar dentro dele”<sup>420</sup>.

O essencial na definição de utopia de Mannheim é, para nós, o lugar central que confere ao sentido histórico-temporal, colocando em relevo as relações que existem entre cada utopia e a correspondente perspectiva histórica do tempo de toda classe social que experimenta seus sonhos e desejos: “as mudanças de substância e de forma da utopia não se realizam em um ramo separado e independente da vida social. Poderíamos mostrar, especialmente nos modernos desenvolvimentos históricos, que as formas sucessivas da utopia estão estreitamente vinculadas, na origem, com determinadas etapas de desenvolvimento, e em cada uma destas com certas classes sociais.”<sup>421</sup>.

Em vez de “fenômeno social que faz marchar para a frente a própria sociedade”, o conceito de utopia de Mannheim articula as diferentes maneiras com que cada grupo

---

<sup>414</sup>MANNHEIM, Karl. *Ideologia y utopia*. Cidade do México: FCE, 2014, p. 246

<sup>415</sup>Idem, ibid.

<sup>416</sup>Idem, ibid

<sup>417</sup>Idem, ibid

<sup>418</sup>Idem, ibid

<sup>419</sup>Idem, p.247

<sup>420</sup>Idem, ibid.

<sup>421</sup>Idem, p.243

social percebe o tempo e, por consequência, organiza e compreende suas próprias experiências. Se Oswald não soube compreender essa ideia teoricamente – no seu ensaio sobre o matriarcado – soube colocá-la em prática em *O Santeiro do Mangue*. A forma peculiar com que o tempo dramático é organizado na obra, em uma sucessão de alegorias justapostas, sem unidade de ação compreensível, em que passado, presente e futuro aglutinam-se, convivendo em simultaneidade, parece-nos relacionadas à classe e à categoria social responsável por apresentar o foco narrativo da peça. Como a narrativa arruinada de *O Santeiro* é apresentada sob o ponto de vista das prostitutas do Mangue, tudo toma a *configuração temporal* relacionada à maneira como essa categoria social experimenta seus desejos e utopias, organizando assim sua própria maneira de experimentar o tempo.

Assim, por meio da análise da estrutura da peça, talvez seja possível encontrar na comunidade das prostitutas do Mangue vestígios de uma possibilidade utópica. Herbert Marcuse, em *Eros e civilização*, pergunta: constitui realmente o princípio de civilização a inter-relação entre a liberdade e a repressão, a produtividade e a destruição, a dominação e o progresso? Ou essa inter-relação é apenas o resultado de uma organização histórica específica da existência humana? Ainda mais: “Em termos freudianos, é irreconciliável o conflito entre princípio do prazer e o princípio de realidade num grau tal que necessite a transformação repressiva da estrutura instintiva do homem? Ou permite a existência do conceito de uma civilização não-repressiva, baseada numa experiência do ser fundamentalmente diferente, uma relação entre o homem e a natureza fundamentalmente diferente e de relações existenciais fundamentalmente diferentes?”<sup>422</sup>

Para Marcuse, as próprias realizações da civilização repressiva parecem criar as precondições indispensáveis para a abolição gradual da repressão. Uma de tais condições estaria ligada às próprias noções de tempo e de história. O fluxo de tempo seria o maior aliado natural da sociedade na manutenção da lei e da ordem, da conformidade das instituições que relegam a liberdade para os domínios de uma perpétua utopia; o fluxo de tempo ajudaria os homens a esquecerem o que foi e o que pode ser, fazendo-os esquecer o melhor passado e o melhor futuro.

Essa capacidade para esquecer – que em si mesma já é o resultado de uma longa e terrível educação pela experiência - seria um requisito indispensável da higiene mental e física, sem o que a vida civilizada seria insuportável; mas é também a faculdade mental

---

<sup>422</sup> MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Rio de Janeiro: LTC, 2010, p. 28

que sustenta a capacidade de submissão e renúncia. Esquecer é também perdoar o que não seria perdoado se a justiça e a liberdade prevalecessem. Esse perdão reproduz as condições que reproduzem injustiça e escravidão: esquecer o sofrimento passado é perdoar as forças que o causaram sem derrotar essas forças. Contra essa rendição ao tempo, o reinvestimento da recordação em seus direitos, como um veículo de libertação, seria uma das mais necessárias tarefas do pensamento. No entanto, a faculdade da memória teria sido principalmente dirigida para a recordação de deveres, em lugar de prazeres; a memória foi associada à má consciência, à culpa e ao pecado.

Para Marcuse, a infelicidade e a ameaça de punição, não a felicidade e a promessa de liberdade, subsistem na memória e sem libertação do conteúdo reprimido da memória, sem descarga do seu poder libertador, é inimaginável a sublimação não-repressiva. “Desde o mito de Orfeu até a novelística de Proust, felicidade e liberdade têm estado associadas à idéia de reconquista do tempo: o *temps retrouvé*. A recordação recupera o *temps perdu*, que foi o tempo de gratificação e plena realização. Eros, penetrando na consciência, é movido pela recordação; assim, protesta contra a ordem de renúncia; usa a memória em seu esforço para derrotar o tempo num mundo dominado pelo tempo<sup>423</sup>. Seguindo Karl Mannheim, Marcuse relaciona ideologia e apagamento da memória; utopia e possibilidade de recordação e de novas maneiras de compreender a história e o tempo.

O protesto utópico de Eros, que penetra na consciência e move a recordação, pode ser visto como a face da utopia presente no *Santeiro do Mangue*. Ao mesmo tempo em que os corpos descartáveis das prostitutas alegorizam as relações mercantilizadas presentes no país, a derrotada Revolta da Vacina surge como última fronteira de resistência ao processo urbanizador capitalista do Rio de Janeiro. O transformismo formal da peça alegoriza o transformismo político do mandonismo brasileiro, mas, do lado contrário, a totalidade de reações, apresentadas no espaço do Mangue, sugerem a possibilidade de resistência de Eros. A morte e o cadáver, imagens presentes na forma e no conteúdo do texto de Oswald, podem assim transformar-se em possibilidade de *outridade*.

Compreender o tempo como uma sucessão de ruínas que vem do passado e antecipa o futuro torna-se assim a estrutura da peça, que corrói o tempo unitário e presente do drama. Sob o ponto de vista das prostitutas, a realidade brasileira como produtora

---

<sup>423</sup> Idem, p. 201

contínua de cadáveres – representada pelas classes oprimidas expulsas do espaço urbano para as periferias das cidades –, é apresentada em chave crítica, e a temporalidade da formação brasileira emerge como caos social.

Para Marcuse, numa civilização repressiva, a própria morte torna-se um instrumento de repressão. Quer a morte seja temida como uma constante ameaça ou glorificada como supremo sacrifício ou, ainda, aceita como uma fatalidade, a educação para o consentimento da morte introduziria um elemento de abdicação na vida, tornada desde o princípio abdicação e submissão, sufocando os esforços utópicos: os poderes vigentes revestem-se de uma profunda afinidade com a morte; a morte é um símbolo de escravidão, de derrota. “A Teologia e a Filosofia concorrem hoje entre si na celebração da morte como uma categoria existencial: pervertendo um fato biológico para torná-lo uma essência ontológica, concedem suas bênçãos transcendentais à culpa da humanidade que ambas ajudam a perpetuar; assim atraíam a promessa de utopia. Em contraste, uma Filosofia que não trabalha como a dama-de-companhia da repressão reage ao fato da morte com a Grande Recusa: a recusa de Orfeu, o libertador<sup>424</sup>”.

A morte poderia assim tornar-se um símbolo de liberdade. A necessidade de morte não refutaria então a possibilidade de libertação final. Tal como as outras necessidades poderia tornar-se também racional, indolor: os homens poderiam morrer sem angústia – todas as mortes que fazem parte de suas vidas - se souberem que o que amam está protegido contra a miséria e o esquecimento. O drama cadavérico de Oswald tem assim a função histórica de rememoração de um tempo histórico quase apagado, em que os dejetos humanos do Mangue, após a derrota da Revolta da Vacina, quase soterrados sob a lama, tentaram resistir em uma comunidade prostituída, mas capaz de constituir-se também como um espaço algo diferente em relação à cidade urbanizada para os interesses econômicos dos privilegiados.

Se retomarmos o poema de Bandeira, por exemplo, é possível ler em seus versos também o bairro que se transforma em uma metonímia capaz de sintetizar, segundo palavras de Jorge Schwartz, “diversos brasis”. Os versos do “Mangue” representam também a história de um Brasil que resiste à modernidade capitalista, graças à presença viva de um extraordinário sincretismo linguístico (português, tupi, africano), religioso (católico e africano) e musical (“Sambas de tia Ciata”, “choros de cavaquinho, pandeiro e reco-reco”), em que se fundem as sonoridades, os instrumentos musicais e as referências

---

<sup>424</sup>Idem, p. 204



carnavalescas.

Afirmar que “O Mangue era simplesinho”, como faz Bandeira, é restituir ao bairro um sentido de dignidade e de afeto. Trata-se de um “Brasil menor”, revelado pelo reiterado uso de diminutivos (“Casinhas” e “O Mangue era simplesinho”). Bandeira permite-se inclusive uma paródia de um verso do Hino Nacional, “Pátria amada idolatrada”, e a complementa com uma dimensão a contrapelo da história, mostrando uma pátria formada pelos “empregadinhos de repartições públicas”. Ao antropomorfizar o Mangue, convertendo-o em uma grande figura feminina (“És mulher/ És mulher e nada mais”), erotiza o bairro, resgatando sua possibilidade de alternativa à morte. A prova está no último verso, em que o Mangue, ao ser comparado com entusiasmo à cidade de Juiz de Fora (“Linda como Juiz de Fora!”), adquire dimensões de mulher e de geografia ancorada nas tradições brasileiras. Evidentemente, Juiz de Fora (no estado de Minas Gerais) faz parte do universo afetivo do poeta.

No entanto, como a peça apresenta o foco narrativo sob a organização dos desejos e aspirações das prostitutas, a utopia não chega a converter-se em um discurso articulado. Na verdade, a utopia do Mangue, tanto presente no poema de Bandeira quanto na peça de Oswald, converte-se no contrário do conceito de utopia definido por Mannheim: “seu pensamento é incapaz de diagnosticar corretamente uma situação real da sociedade, não lhes interessa de forma alguma a realidade, antes se esforçam em seu pensamento por modificar a ordem vigente”.<sup>425</sup> No Mangue de Oswald, a utopia das prostitutas é incapaz de ação política, mas consegue diagnosticar precisamente as ruínas da realidade: a utopia converte-se em seu negativo.

Para Michel Foucault, o negativo da ideia de utopia é o conceito de heterotopia. Ao contrário das utopias, que se referem a lugares irreais e imaginários, as heterotopias são espaços de tensão, que podem ser míticos e reais ao mesmo tempo. São espaços reais – espaços que existem e que participam da formação de determinada sociedade – que são algo como contra-sítios, nos quais todos os outros lugares reais dessa dada cultura podem ser encontrados, e nas quais são, simultaneamente, representados, contestados e invertidos. Ou seja, espaços criados com o objetivo de fazer um mundo diferente do qual se vive na maior parte da sociedade, ora mais organizado, hierarquizado, ora apenas diferente, um contra-lugar. O exemplo mais citado por Foucault é o espelho, que ao mesmo tempo é utopia (é um lugar sem lugar) e heterotópico (ele existe na realidade).

---

<sup>425</sup>MANNHEIM, Karl, op. cit., p. 73

Segundo o filósofo francês, as utopias proporcionam consolo: ainda que elas não tenham um lugar concreto, há mesmo assim uma região fantástica imperturbada em que podem desenvolver-se; abrem cidades com vastas avenidas, com jardins cultivados à perfeição, países em que a vida é fácil, mesmo que seja quimérica a estrada que a eles conduz. As heterotopias por outro lado, são perturbadoras, “é provável que devido a solaparem secretamente a linguagem. As utopias permitem a fábula e o discurso; estão em continuidade com o que há de característico na linguagem. As heterotopias dissecam a fala, fazem que a palavras estanquem, contestam já na fonte a própria possibilidade da gramática: elas dissolvem nossos mitos e esterilizam o lirismo de nossas frases”.<sup>426</sup> Lembremos aqui do mote do coro das prostitutas, exaustivamente repetido até a corrosão da linguagem: “Vam fudê, vam”. Esta dimensão de utopia negativa é revelada, no texto de Oswald, pelo Manguê. É como se a utopia política da oração ao general Timoshenko, citada mais acima, quando colocada em choque com os desejos das prostitutas do Manguê - que conduzem o foco narrativo da peça, - gerasse uma alegoria dos impasses da “revolução brasileira” naquele momento histórico. A contradição entre a oração de viés estalinista e o coro das prostitutas revela, no plano do contexto histórico, a incapacidade do programa revolucionário do Partido Comunista brasileiro em articular os desejos da enorme massa de dejetos humanos que habitavam as periferias urbanas do país.<sup>427</sup>

---

<sup>426</sup>FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 98

<sup>427</sup>Esta contradição entre utopia e realidade é mencionada por Trotsky como constituinte do processo revolucionário presente na União Soviética daquele período. Em texto com o título de *Segue ainda o governo soviético os princípios adotados há vinte anos?*, de 13 de janeiro de 1938, Trotsky analisa as contradições de tal processo: “Com o fim de responder corretamente à pergunta formulada no título deste artigo, é necessário primeiro estabelecer a diferença entre a conquista básica da Revolução de Outubro – a propriedade nacionalizada – e a política perseguida pelo atual governo. Há uma contradição entre a forma revolucionária da propriedade e a política termidoriana, quer dizer, reacionária. Mas até o momento esta política tem sido incapaz (...) de derrotar a forma revolucionária da propriedade. As tendências sustentadas pelo atual governo são diretamente opostas ao programa do bolchevismo. Mas enquanto existam as instituições erigidas pela revolução, a burocracia está obrigada a adaptar exteriormente suas tendências aos antigos princípios bolcheviques: continua jurando pelos pactos de Outubro; invoca os interesses do proletariado e se refere invariavelmente ao estado soviético como socialista. (...) Em si e para si, a preservação da propriedade estatal dos meios de produção é de um grande significado progressista, já que, com a ajuda da economia planificada, isto permite alcançar um rápido desenvolvimento das forças produtivas. Sem dúvida isto não é mérito da burocracia. Pelo contrário, a casta dirigente se tem transformado no maior freio ao desenvolvimento das forças produtivas. A economia socialista deve, em sua própria essência, tomar como guia os interesses dos produtores e as necessidades dos consumidores. Estes interesses e necessidades só podem encontrar sua expressão por meio de uma democracia completamente florescente de produtores e consumidores. A democracia neste caso particular não é certo tipo de princípio abstrato. É o único mecanismo concebível para preparar o sistema socialista da economia e levá-lo a cabo na vida. A camarilha dirigente tem substituído o soviético, o partido, o sindicato e a democracia cooperativa pelo domínio de funcionários. (...) Encontrar uma explicação do regime existente na “sede de poder” pessoal de Stálin é demasiado superficial. Stálin não é um indivíduo, mas senão o símbolo de uma casta”. (TROTSKY, Leon. *Obras, tomo III. Espanha. 1936-1939*. Akal, Madrid, 1977, p. 250-254)

A forma do drama cadavérico, criada por Oswald, ganha assim novo contorno: a heterotopia, ou utopia negativa, do espaço do Manguê é expressa na forma do texto, em que a mistura de procedimentos épicos, líricos e dramáticos, de coros e de diálogos anônimos, de poemas-piadas e de cenas dramáticas, contesta a própria possibilidade da narrativa, da ação, da revolução, do discurso, da escrita e da encenação em um país dominado pela mercadoria e por seu par interdependente, os depósitos de dejetos humanos. A utopia das prostitutas é um grito mudo, como a alegoria emudecida definida por Benjamin mais acima, mas que ganha voz se soubermos lê-lo como utopia negativa, como contra-narração da história hegemônica, como rememoração da catástrofe.

### **Manguê, morte e vida da utopia negativa**

Marcuse oferece uma explicação cujo tema oficial é a cultura e não a utopia propriamente dita, mas que pode nos interessar em tempos de encruzilhada dramática cadavérica: pode a arte ser política, quer dizer, crítica e subversiva, ou é necessariamente reapropriada e absorvida pelo sistema social de que toma parte? Marcuse afirma que é a mesma separação entre arte e cultura por um lado, e o mundo social por outro – uma separação que inaugura e define a cultura e a estética como âmbitos dotados de direitos próprios -, a que constitui a fonte da ambiguidade incorrigível da arte. Porque essa mesma distância com relação a seu contexto social, que permite à arte servir de crítica e de recusa a esse contexto, também condena suas intervenções à inutilidade e relega a arte e a cultura a um espaço frívolo e trivializado em que essas intersecções se neutralizam de antemão.

Essa dialética da utopia talvez possa explicar as ambivalências do imaginário utópico-negativo do *Santeiro do Manguê*: porque com quanto mais segurança uma utopia dada reafirme sua diferença radical a respeito do que existe, em maior medida se converte também não só em algo irrealizável senão também, o que é pior, inimaginável. A chave alegórica que constitui a leitura utópica do texto – o seu *ainda não* - perdeu-se porque é, sob a aparência da ideologia do fim da história, difícil imaginar hoje formas de resistência ao mundo que nos é dado, aparentemente imutável sob os escombros da vitória da forma mercadoria.

Por outro lado, podemos presumir que a utopia, que se ocupa do futuro e, portanto, do *não-ser*, só existe no presente, nas paixões tristes do mundo real, de onde conduz a vida do desejo e da fantasia. A utopia negativa do *Santeiro do Manguê* é assim análoga ao

*vestígio*, só que do outro extremo do tempo. A aporia do *vestígio* é a de pertencer ao passado e ao presente ao mesmo tempo, e assim constituir uma mescla de *ser* e de *não-ser* muito diferente da categoria tradicional do devir e, assim, ligeiramente escandalosa para a razão comum. A utopia, que combina o *não-ser* do futuro com a existência imaginativa do presente, não é menos digna das arqueologias que se concede ao *vestígio*, trata-se, em um texto como *O Santeiro do Mangue*, no entanto, de uma arqueologia do futuro ou em uma possibilidade de transformar o poder imaginador da utopia na concretude presente da crítica, resgatando traumas dos escombros do passado. Na forma trágica de *O santeiro do Mangue*, a utopia é negada e afirmada simultaneamente, expressão do processo histórico de formação de um país que, de tão arruinado, parece sempre inacabado. Tal inconclusão é, na peça, índice de esperança.

**CAPÍTULO 4 : OLHAR NOS OLHOS DA TRAGÉDIA – DIALÉTICA  
ESTAGNADA EM VIANINHA – quarta descida ao inferno – o círculo do teatro  
épico no Brasil**

*“Y siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lizos tejida, que después de acabada tal perfección y hermosura muestre, que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente, como ya tengo dicho. Porque la escritura desatada destes libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico”.*

( Cervantes, Don Quijote, parte 1, XLVII)

*“Transmutando-se, repousa.”*

(Heráclito, fragmento LXXXIV)

**Derrota da dialética e escritura desatada**

Leandro Konder aponta, em *A derrota da dialética*, como a apropriação das ideias de Marx no Brasil foi feita sob o império do positivismo, moldando seus fracassos e ruínas. A recepção do marxismo por aqui teria contaminado a teoria marxista com um pensamento especializado e limitado que podemos aproximar à pura coisificação. A noção de dialética que baseou grande parte da produção teórica e da ação política regida pelo Partido Comunista Brasileiro, desde o início do século XX, "a dialética" com artigo definido, como sistema pragmático e único sistema filosófico verdadeiro, teria comprometido a recepção do marxismo no Brasil, em uma posição generalizada de que a dialética seria “aplicável” a tudo. Sobre a filosofia dialética, Fredric Jameson afirma que “para ser considerada uma filosofia real esta também teria que ter uma metafísica própria, isto é, uma filosofia da natureza, algo que necessariamente inclui uma epistemologia ou uma filosofia dialética da ciência. E neste ponto gostaria de distinguir entre uma dialética dos conceitos científicos da investigação e uma dialética da natureza, parecendo-me a primeira bastante mais plausível do que a segunda”.<sup>428</sup>

Para Fredric Jameson, seria possível traçar, ao longo do último século, um

<sup>428</sup> JAMESON, Fredric. *Valencias de la dialética*. Eterna Cadencia: Buenos Aires, 2013, p. 17

panorama de “muitas dialéticas”, sendo-nos permitido até mesmo encontrar espécies de núcleos dialéticos na filosofia de pensadores anti-dialéticos como Giles Deleuze e Louis Althusser. No ensaio *Os nomes da dialética*, Jameson sugere ser pouco prudente identificar essa filosofia com um sistema unificado, e isso porque é possível, a partir da experiência teórica fundada pelo chamado marxismo ocidental, explorar a noção de uma multiplicidade de dialéticas locais e uma concepção da ruptura radical e permanente que constitui o pensamento dialético como tal.

Essa multiplicidade não caracterizou a recepção e a utilização do marxismo entre nós: “a revolução russa de novembro de 1917, com a tomada do poder pelo Partido Bolchevique, dirigido por Lenin, teve uma repercussão decisiva no Brasil.(...) Paradoxalmente, no entanto, desde que começaram a ter esse centro difusor, as concepções de Marx passaram a um discreto segundo plano na discussão: o prosclênio foi sendo ocupado pelo próprio organismo recém-criado, quer dizer, pelo PCB”.<sup>429</sup>

É possível perceber, no relato da participação do dirigente comunista Antonio Bernardo Canellas, no quarto congresso da Internacional Comunista realizado em 4 de novembro de 1922, o quanto a primazia das orientações dadas pelo Partido Comunista, obscurecendo a recepção das ideias filosóficas do próprio Marx e de sua relação com a dialética hegeliana, afirmou no país uma espécie única e dogmática do chamado “materialismo dialético”. Canellas afirma que em Moscou estava se elaborando algo como uma *nova escolástica*, replicada por aqui: “todos os problemas humanos, todos os fenômenos históricos têm as suas denominações apropriadas, já achadas, dispostas em série, catalogadas segundo um plano sistemático. Quando um fato qualquer parece querer extravasar de dentro desses moldes, lima-se um pouco a realidade, força-se a lógica e a razão, contanto que ele entre no termo sistemático que a técnica lhe designa.(...) Esse sistema de em tudo procurar achar, *a priori*, uma concordância com o pensamento de Marx pode determinar erros deploráveis e uma certa falta de perspectiva dentro dos fenômenos sociais”.<sup>430</sup>

Veremos adiante se essa nova escolástica caracterizada por Canellas pode nos ajudar a compreender a relação entre certo pensamento dialético brasileiro hegemônico e a formação de nossa dramaturgia. Por ora, é importante ressaltar que para se compreender a recepção e aclimatação dos modelos europeus do teatro épico no Brasil,

<sup>429</sup>KONDER, Leandro. *A derrota da dialética*. Rio de Janeiro: Campus, 1988, p. 117

<sup>430</sup>VINHAS, Moisés. *O Partidão: a luta por um partido de massas (1922-1974)*. São Paulo: Hucitec, 1982, p. 28 e 33

talvez seja preciso refletir sobre outra recepção, esta mais ampla, a das ideias dialéticas, núcleo do marxismo e da estrutura de sentimento que impulsionou o avanço do teatro épico na primeira metade do século XX europeu.

### **Brecht no país negativo:**

Roberto Schwarz, em seu ensaio *Altos e baixos da atualidade de Brecht*, indica que a linguagem nua dos interesses e das contradições de classe, que imprime a nitidez especial à obra de Brecht, não teria equivalente no imaginário brasileiro, pautado pelas relações de favor e pelas saídas da malandragem: “conforme um descompasso análogo entre as respectivas ordens do dia, o nosso zé-ninguém precisava ainda se transformar em cidadão respeitável, com nome próprio; ao passo que, para Brecht, a superação do mundo capitalista, assim como a disciplina da guerra de classes, dependiam da lógica do coletivo e da crítica à mitologia burguesa do indivíduo avulso”<sup>431</sup>.

As constelações históricas não eram iguais, embora a questão de fundo – a crise na dominação do capital – fosse a mesma, assegurando a formação de uma tradição épica em nosso teatro, embora *formada supressivamente*, como diria José Antônio Pasta Jr., entendendo que a formação de uma experiência do épico entre nós estaria caracterizada por *desenvolver-se suprimindo* o que para Brecht era o conteúdo essencial de seu teatro: o método dialético.

Seguindo pistas presentes no ensaio de Adorno, *Engagement*, Fredric Jameson indica que, no teatro de Brecht, o primado da doutrina atua como um elemento estético, ou que o didatismo de sua proposta é um princípio formal. Assim, o teor de verdade das peças não estaria nos ensinamentos transmitidos, nas radiografias sobre a luta de classes, mas na “dinâmica objetiva do conjunto”, que teria de pedagógico o seu método de ler e expressar os movimentos do capital, método capaz de identificar contradições. O cerne da obra de Brecht estaria, portanto, na sua forma artística dialética: “isto significa que “a ideia de Brecht” é tão importante quanto seus textos individuais, (...) ela é distinta deles (...). Iremos, portanto, deslindá-la, não enquanto método em geral, mas como o “Grande Método”, aquela doutrina ensinada pelo legendário Me-ti. O Grande Método brechtiano põe em cena a mesma dialética tradicional de um modo bem diverso, expondo suas dimensões metafísicas ou pré-socráticas de uma forma muito diferente do materialismo

---

<sup>431</sup> SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1999, p.121.

dialético de Stalin”.<sup>432</sup>

Há um fragmento dessa prosa dialética, um trecho da doutrina de Me-ti, personagem de uma das parábolas brechtianas, que revela em que consiste este Grande Método:

Me-ti disse: é vantajoso não simplesmente pensar de acordo com o grande Método, mas também viver de acordo como grande método. Não ser idêntico a si mesmo; aceitar e intensificar crises, transformar pequenas mudanças em grandes e assim por diante – não basta apenas observar tais fenômenos, pode-se representá-los. Pode-se viver com maiores ou menores mediações, em relações mais ou menos numerosas. Pode-se almejar ou lutar por uma transformação mais durável da própria consciência através da modificação do nosso próprio eu social. Pode-se ajudar a tornar as instituições do estado mais contraditórias e, portanto, mais capazes de evolução.”<sup>433</sup>

Essa capacidade de intensificar crises, de apresentá-las acumuladas em estado coagulado, pode ser definida como um dos traços essenciais do Grande Método, mas, se nos voltarmos para o objeto, para a obra teatral de Brecht, é possível encontrar essa sua dialética concretizada. Vejamos uma cena, extraída do *Círculo de giz caucasiano*:

(Os criados se reúnem em torno do menino).

GRUSHA – Ele acordou.

MOÇO DA ESTREBARIA – Melhor é deixar ele aí. Prefiro não pensar no que pode acontecer a quem for encontrado com o menino.(...)

COZINHEIRA – Eles têm mais interesse em apanhar o menino do que a mãe. É o herdeiro, Grusha, tu és uma boa alma, mas não tens muita cabeça. Ouve o que te digo, se ele estivesse com lepra, não seria mais perigoso. Livra-te dele.(...)

PRÍNCIPE GORDO – Aqui, bem no meio. (Um soldado trepa nas costas de outro, segura a cabeça do Governador, suspende-a acima da porta principal e considera o efeito produzido.) Não está no meio! Mais à direita! Está bem! Meus amigos, quando mando fazer alguma coisa, quero que ela seja bem feita. (Enquanto o soldado, com um prego e um martelo, pendura a cabeça pelos cabelos). Hoje de manhã, à porta da igreja, eu dizia a Georgi Abaschivílli: “Gosto dos céus sem nuvens.” Mas gosto sobretudo é de um raio caindo do céu, sem nuvens. Ah, sim! Pena que eles tenham levado o garoto. Preciso dele absolutamente. Procurem-no por toda a Geórgia. Mil pilastras! (...)

(Grusha carrega um embrulho e se dirige para a porta. Ao chegar perto dela, volta-se para ver se o menino ainda está lá. O Cantor principia a cantar. Ela para, imóvel).

RECITANTE – Estando ela entre uma porta e outra, ouviu

<sup>432</sup> JAMESON, Fredric. *Brecht e a questão do método*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 52.

<sup>433</sup> BRECHT, Bertolt. *Narrativa completa*, 3. Madrid: Alianza Editorial, 1991, p. 83.



Ou julgou ouvir um fraco apelo: o menino  
 Chamava-a, não choramingava, chamava-a inteligentemente,  
 Pelo menos assim lhe parecia. “Mulher”, dizia ele, “socorre-me”.  
 (...)
 (Grusha dá alguns passos, aproxima-se do menino e inclina-se para ele).  
 Ouvindo essas palavras, ela volta para olhar o menino mais uma vez.  
 Só para durante alguns instantes ficar junto dele, até que venha alguém  
 A mãe talvez ou outra pessoa qualquer.  
 (Grusha senta-se em frente ao menino, apoiando-se na mala)  
 Antes de ela ir-se embora, pois demasiado é o perigo  
 E a cidade inteira  
 Se enche de chamas e gemidos  
 (A luz diminuindo como se caísse o crepúsculo e a noite. Grusha entra no palácio e volta trazendo uma lâmpada e leite, e dá de beber ao menino.)  
 RECITANTE – Terrível é a tentação do bem!<sup>434</sup>

Jameson cita a fala final do recitante nesta cena como exemplo supremo do efeito de estranhamento<sup>435</sup>: a hesitação de Grusha antes de assumir o encargo do bebê ameaçado (herdeiro do governador deposto e, portanto, um evidente alvo dos revolucionários), ao ser disfarçada pelo cantor-comentador, constituiria em si mesma todo um programa: “Terrível é a tentação do bem!”. O Recitante, porém, *não disfarça* a hesitação de Grusha; pelo contrário, o comentário épico *a ressalta*. O estranhamento só ocorre porque há uma interrupção da ação, que nega o sentido da cena: em vez de reforçar o ato de bondade da futura mãe adotiva, o comentador se alia aos prenúncios fúnebres dos demais empregados e ao ponto de vista sanguinário do Príncipe Gordo. O juízo proferido é, em si mesmo, contraditório: a tentação da bondade torna-se terrível pecado em um mundo de “humanidade desumanizada”.

O método dialético de Brecht pode ser entendido nessa cena não só através do dito contraditório do narrador, lâmina afiada que faz o espectador mudar bruscamente de caminho, mas também por meio dos múltiplos focos narrativos que se chocam no narrar da situação: as falas do Moço da Estrebaria, da Cozinheira e do Príncipe Gordo contradizem o ponto de vista generoso de Grusha, com quem o público seria, na forma dramática, levado a se identificar. O Recitante narra as ações de Grusha enquanto estas ocorrem, aumentando a importância e a gravidade do que acontece em cena, como se estivéssemos diante de um enredo trágico. Tal tom heroico é bruscamente derrubado pela

<sup>434</sup> BRECHT, Bertolt. *O círculo de giz caucasiano*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 75.

<sup>435</sup> JAMESON, Fredric. *Brecht e a questão do método*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 236.

frase final, capaz de historicizar sentimentos como a bondade, a tentação pecaminosa e a maternidade.

A forma épica da cena, apresentada sob olhares contraditórios, expõe uma relação dialética entre razão e emoções, e uma relação histórica entre emoções e interesses. Vale notar ainda a riqueza da encenação proposta pelas rubricas, em que o vagar tonto de Grusha em frente à porta do palácio, acompanhado do cair lento do crepúsculo, proposto para a iluminação, compõe a paisagem obscura da decisão trágica, sendo depois subitamente iluminada pela luz dialética da contradição final.

Esta luz dialética não conseguiu, parece-nos, atingir com força nossas terras obscurantistas. Ou, melhor dizendo, com a chegada do teatro épico no Brasil torna-se luz difusa, gerando uma forma teatral híbrida, capaz de revelar nossas contradições históricas a contrapelo, em uma espécie de dialética sem síntese, ou de uma forma trágica feita de opostos promíscuos, em um épico ornitorrínquico.

À guisa de prefácio, fiquemos apenas com a tradução do *Círculo de giz* empreendida por Geir Campos, uma das únicas publicadas até hoje no Brasil. A mesma cena citada acima na tradução de Manuel Bandeira, poeta especialista nos sentimentos dos contrários, termina assim, na tradução de Geir Campos:

CANTOR – Que poder fabuloso tem a vocação da bondade!<sup>436</sup>

Notem que toda a força contraditória do comentário se perde nessa versão. Os contrários: *terrível*, *tentação* e *bem* são substituídos por uma frase que *reforça* o sentido primeiro da cena, transformando o efeito de estranhamento dialético em um vazio lugar comum. A substituição de *terrível* por *poder fabuloso* e de *tentação* por *vocação* parece exemplificar a dificuldade que o teatro dialético de Brecht teria para se estabelecer no Brasil, por mais contraditório que este efeito de apaziguamento possa parecer, em uma sociedade fraturada por contrários irreconciliáveis.

Acreditamos que a análise da peça *Os Azeredo mais os Benevides*, de Vianinha, possa iluminar essa transformação do método dialético que aclimatou o teatro épico por aqui. Escolhemos essa peça para discutir a recepção do teatro épico no Brasil por sua condição de obra fraturada por extremos e excessos, sendo, exatamente por sua incompletude, capaz de condensar em sua forma diversos impasses da transformação do

---

<sup>436</sup>BRECHT, Bertolt. *O círculo de giz caucasiano*. In: *Teatro Completo*, vol. 9. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 209.

épico em nosso teatro. Conforme Iná Camargo Costa: “dando continuidade à crítica, presente em *Brasil, versão brasileira*, à aliança de classes, nessa peça Vianinha expõe seus resultados através do que chamou “história de uma amizade errada”. (...) Desde a distribuição das quadras, o dramaturgo indica a sua discrepância do processo – generalizado àquela altura – de mitificação da classe trabalhadora: os colonos da fazenda desenvolvem formas variadas de competição e solidariedade entre si e em relação ao patrão, armando-se o quadro onde evolui a referida “amizade errada”, entre Alvimar (uma espécie de trabalhador modelo) e Espiridião (o dono das vidas)”.<sup>437</sup>

Seguindo a pista acima, busquemos inicialmente em *Brasil, versão brasileira*, obra do mesmo dramaturgo, anterior a *Os Azevedo*, traços de uma espécie de dialética peculiar brasileira:

*SLIDE 33* O símbolo da Esso perto de uma favela

*SLIDE 34* O símbolo da Esso numa cidade Africana. Em cima de miséria.

*SLIDE 35* Um exército de empregados da Esso com o uniforme da Esso.

*SLIDE 36* Uma festa da direção da Esso nos Estados Unidos.

*SLIDE 37* O símbolo da Esso gravado no mundo.<sup>438</sup>

Vianinha pretende analisar a presença do imperialismo no país, tomando como eixo o combate estrangeiro à Petrobras, aliado aos métodos do capital financeiro, para manter como reféns os assim chamados representantes da burguesia nacional. O que chama atenção na forma da peça é que tudo começa com a projeção de 38 *slides* que, como podemos ver acima, utilizam-se de procedimentos de montagem à maneira de Eisenstein para emoldurar epicamente a ação que será desenvolvida posteriormente. O que se vê a seguir é o desenrolar de uma narrativa de conteúdo épico, mas de forma dramática: um empresário nacionalista rompe com o governo vendido ao imperialismo e a polícia avança atirando sobre os trabalhadores em greve política. O comunista ortodoxo, antagonista do empresário Vidigal, é atingido pelos tiros. Há no final uma apoteose, comum à forma dramática, em que, no enterro do herói, jovens católicos e comunistas se unem para dar continuidade à luta. A unidade de ação, com conflito desenvolvido por meio do diálogo intersubjetivo, expõe a narrativa que é, em alguns momentos, interrompida por vozes em *off*, por coros e por novos *slides* que procuram contextualizar historicamente a história de Vidigal.

<sup>437</sup> COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 92.

<sup>438</sup> VIANNA Filho, Oduvaldo. *Brasil, versão brasileira*. In: PEIXOTO, Fernando. *O melhor teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global, 1989, p. 254.

O que nos interessa observar é que os planos permanecem separados e opostos: a forma dramática (unidade de ação, espaço privado das cenas, movimento da narrativa gerado pelo diálogo intersubjetivo), o conteúdo épico e os procedimentos narrativos caminham separadamente, como se coexistissem na fatura da peça formas distintas e irreconciliáveis: o conteúdo épico, extraído da realidade brasileira, a forma dramática, sem tradição consolidada entre nós, e os procedimentos narrativos comuns ao *agitprop* russo e ao teatro de Erwin Piscator, mas que, em seus contextos originais, transformavam os outros materiais da dramaturgia, reconfigurando o todo em formas épicas.

Na peça de Vianinha, pelo contrário, a originalidade formal vem exatamente dessa ausência de totalidade épica, por si só contraditória, tratando-se de um gênero que pressupõe a busca pela totalidade, já que o todo, na obra do dramaturgo brasileiro, é apresentado pela justaposição de cacos advindos de formas distintas. Há entre os materiais diversos da composição autonomia e separação, de modo que a ação dramática pode prescindir dos elementos narrativos e o conteúdo épico não tem todas as suas nuances e aspectos históricos expostos exatamente por conta da forma dramática de desenvolver a narrativa, responsável por apresentar os personagens – que de esquemáticos não chegam a configurar indivíduos – como únicos motores da História.

Vejamos se características similares podem ser em *Os Azeredo mais os Benevides*. Começemos pelo quadro II:

CORO – (*Baixo, meio falado*) Ah, que boa confiança

Patrão tem muita segurança

Quando existe autoridade

A gente esquece até felicidade.

MIGUEL – Ponha esse cobertor nas costas. Vosmicê parado em pé que Doutor Espiridião quer ver vocês prá distribuir as quadras de terra...(*Todos se enfileiram, Alvimar vem vindo*) Fique parado, moço...

ALVIMAR – Me dê licença, doutor, me desculpe, mas estou vendo a febre nos olhos de vosmicê...e tenho aqui na matulagem uma erva que esmigalhadinha com cabo de faca, doutor...Me dê licença...(*Alvimar volta. Espiridião com febre. Com dificuldade se mantém em pé. Vai olhando.*)

GONÇALINHO – Doutor, fui o primeiro a chegar aqui, me dê esse pedaço de terra que é perto do rio, sou tão velho, tão desengabado...

VELHO – Dê prá mim! Prá mim esse pedaço!...

SIÁ ROSA – Prá mim, doutor, que me chamo Siá Rosa das Dores e tirante o meu defeito de ser mulher sou feito um boi que viro uma quadra de terra num dia só, viro tão fundo que desenterro morto se tiver morto desprevenido!

VOZES – Prá mim! Doutorzinho! Me faça a graça!

ESPIRIDIDÃO – Silêncio. (*Faz-se silêncio. Vai até Alvimar*) Como é

seu nome?

ALVIMAR – Por inteiro ou só para me chamar?

ESPIRIDIÃO – Por inteiro.

ALVIMAR – É Salustiano Alvimar.

ESPIRIDIÃO – Esse pedaço de terra perto do rio fica com você, Alvimar.

ALVIMAR – Sim, senhor. (*Os dois ficam parados um na frente do outro*)

LINDAURA – (*Canta*) Uma funda amizade

Aqui começou

Um doutor de verdade

E um camponês, meu amor.<sup>439</sup>

A história de uma “amizade errada”, entre o latifundiário e o camponês, é alegoria da impossibilidade de uma aliança entre classes. Se Iná Camargo apontou a influência da *Mãe Coragem*, de Brecht, podemos observar também, na escolha do conflito entre o proprietário da terra e seus trabalhadores, a semelhança com *O círculo de giz caucasiano*. Veremos adiante se a comparação entre a cena de Vianinha e a cena de Brecht citada acima pode ser produtiva. Por ora observemos a mesma opção alegorizante dos dois dramaturgos, já que no caso de Brecht a disputa entre a mãe biológica e a mãe adotiva de uma criança é alegoria do conflito entre proprietários de terra e trabalhadores da terra.

Já mencionamos (capítulo 3), a respeito de sua teoria da alegoria, que, ao preparar sua exposição ao trabalho das Passagens, Walter Benjamin fez uma breve anotação: “fetiche e caveira”. A caveira, imagem da ruína, é relacionada ao fetiche da mercadoria. No caso de nossa análise, a mercadoria em disputa, tanto na peça de Brecht quanto na de Vianinha, é a terra, que determina a narrativa e as trajetórias de todos os personagens. A terra funciona em ambas as obras como alegoria de um momento histórico colonizado pela forma mercadoria: os contextos são diferentes, mas à briga pela terra corresponde a reificação dos sentimentos afetivos que colocam em crise os núcleos familiares de ambas as narrativas.

Para compreendermos melhor uma relação que também significa a aproximação entre o modo de aniquilamento presente no conceito de trágico e a melancolia – entendida por Benjamin como olhar sobre o mundo capaz de petrificar seu objeto, produzindo alegorias – é importante paralisarmos nosso olhar no livro *Origem do drama trágico alemão*<sup>440</sup>. Ao longo do livro sobre o barroco, esboçado em 1916, Benjamin apresenta

<sup>439</sup> VIANNA Filho, Oduvaldo. *Os Azeredo mais os Benevides*. Rio de Janeiro: MEC/SNT, 1968, p.17-18.

<sup>440</sup> BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim,

uma outra leitura do drama alemão do século XVII e, assim, promove uma verdadeira revisão da idéia de barroco e de tragédia presentes na filosofia alemã até aquele momento. Ao fazê-lo, distingue o drama trágico (*Trauerspiel*) da tragédia (*Tragödie*), divergindo da visão tradicional sobre a qual estavam ancorados os historiadores literários de sua época. Além disso, Benjamin ainda estabelece pontos de convergência entre o drama trágico e a alegoria.

Em linhas gerais, interessa-nos entender que o filósofo opera uma extensa revisão da história da literatura moderna para demarcar o lugar do barroco na literatura alemã. O “drama trágico” do Barroco alemão era visto até então como uma caricatura da tragédia antiga”, como um “renascimento tosco da tragédia”, cuja “forma” estava “carregada de defeitos estilísticos”. A partir dessa hipótese, Benjamin procura desfazer o “equivoco” que, “durante muito tempo”, contribuiu para “estagnar a reflexão” em torno do assunto: “agora suas ponderações sobre a linguagem consideram até que ponto ela poderia expressar o luto. Ao enquadrar o barroco no cenário do desencantado mundo weberiano, Benjamin precisa deslocar o olhar para a melancolia. Assim, recupera a melancolia alada düreriana como inspiração para suas reflexões. Antes, contudo, convém ressaltar que o título deste livro em alemão, *Trauer-Spiel*, remete tanto ao drama luto quanto à dimensão lúdica da linguagem, já que combina *Trauer* (luto) com *Spiel* (jogo, representação)”<sup>441</sup>.

Em um primeiro momento, Benjamin procura entender a “teoria do luto”, constitutiva do drama trágico, a partir da visão de mundo do melancólico. A “fixidez contemplativa”, a “meditação profunda”, própria de quem é “triste”, e o “pensamento grave” seriam características do espírito melancólico, cujo paradigma maior é a figura do “príncipe”. Ao delinear suas reflexões sobre a melancolia no drama barroco, Benjamin transcende os limites desta forma artística, sugerindo que a História também poderia ser concebida como drama trágico. De certa forma, nesse livro sobre o barroco, Benjamin esboça suas reflexões futuras sobre a concepção dialética da História - em oposição às categorias da historiografia positivista dominante - que seriam a base de seus últimos escritos, mais notadamente as suas teses “Sobre o conceito de História”.

Ainda no livro sobre o barroco, Benjamin recupera a idéia de temperamentos

humorais, associada à escola médica de Salerno, cujo maior representante foi Constantinus Africanus, para entender o humor melancólico. De acordo com esta escola – que segue a tradição aristotélica presente no *Problema XXX*<sup>442</sup>, a origem fisiológica da melancolia é o acúmulo de bile negra no organismo que corresponde, na teoria dos humores, ao excesso dos elementos seco e frio. Em decorrência, o sujeito melancólico seria “invejoso, triste, avaro, ganancioso, infiel, medroso e de cor terrosa”. A bÍlis negra é apresentada, no texto de Aristóteles, como um resÍduo do metabolismo digestivo, um *perissÔma*, um supérfluo, de constituição composta, não uma substância, mas uma mistura quente e fria ao mesmo tempo, daí a sua instabilidade. Um resÍduo que produz tensão. É o *kairos*, instante único, que muitas vezes decide sobre a eficácia ou desatino dessa mistura: “Tudo depende do encontro do Kairos, da circunstância e do estado da bÍlis negra do indivíduo”<sup>443</sup>. O melancólico é, assim, o imprevisÍvel “homem do *Kairos*, da circunstância”<sup>444</sup>. No caso da bÍlis negra, essa possibilidade e esse equilÍbrio é sempre, contudo, um equilÍbrio frágil. Há nesse encontro entre o resÍduo fÍsico e o instante, uma constatação importante: a melancolia seria um estado subjetivo histÓrico, moldado pelo tempo. Além disso, para Jackie Pigeaud, em seu comentário ao *Problemata XXX*, a melancolia trata-se de um processo de mimesis, a doutrina básica da criação artística aristotélica: “O temperamento melancólico é o temperamento metafÓrico”<sup>445</sup>. A grande descoberta de Aristóteles teria sido a de marcar a ligação entre “um humor particular e um tropos especÍfico, a metáfora”, porque o filÓsofo grego diz na Poética que “o emprego das metáforas (...) revela portanto o engenho natural do poeta (...) descobrir as metáforas significa bem se perceber das semelhanças”<sup>446</sup>. A melancolia, como agulhão humoral, obrigaria o sujeito a sair de si mesmo, no rastro das semelhanças, em busca do sentido perdido do mundo,

Walter, Benjamin ainda estabelece relações entre o humor melancólico e a astrologia, retomando a influência de Saturno sobre esta predisposição de ânimo: nesse

<sup>442</sup> “Diz-se corretamente estarem juntos a bÍlis negra e Vênus, por isso a maior parte dos melancólicos são lascivos. Pois o que é afrodisÍaco é pneumatÓide. Do que é sinal a parte pudenda, os genitais, pelo modo como de pequeno, rapidamente, produz o aumento por meio do enchimento de ar. De modo que os melancólicos têm inchado e pneumático o local em torno das partes pudendas. Por isso, a bÍlis negra, mais que tudo, torna as pessoas pneumáticas, tal qual são os melancólicos”. ARISTÓTELES. *Problemas*. Madrid: Gredos, 2011, p. 323

<sup>443</sup> ARISTÓTELES, op. cit., p.320

<sup>444</sup> Idem, *ibid.*

<sup>445</sup> PIGEAUD, Jackie. “Apresentação”. In: Aristóteles. O homem de gênio e a melancolia. O problema XXX, 1. Trad. do grego, apresentação e notas de Jackie Pigeaud. Trad. de Alexei Bueno. Rio: Nova Aguilar, 1998.

<sup>446</sup> ARISTÓTELES. “Poética”, 1459 a4. In: *Obras*. Madrid: Aguilar, 1973, p. 100

sentido, tanto a “constituição antitética”, quanto a relação com Cronos, ou com o tempo, são determinantes na afecção melancólica. A influência sobre o homem, do antigo deus Saturno, convertido em astro e signo tutelar, apresenta o aspecto principal de que o lento e longínquo percurso do planeta, o mais afastado da órbita terrestre, pode influenciar a reflexão e a procura longa e detida das semelhanças entre as coisas, além de levar à uma “inclinação do melancólico para longas viagens – daí o mar no horizonte da *Melencolia I*, de Dürer”<sup>447</sup>.

A certa altura, ainda discorrendo sobre a “*Melencolia I*” de Dürer, Benjamin sugere que os antigos símbolos da melancolia, presentes na gravura, tais como o quadrado mágico, a balança, o cão, a pedra, poderiam estar relacionados à “plenitude alegórica do Barroco”, em que o “persistente alheamento meditativo”, típico do melancólico, “absorve na contemplação as coisas mortas para as poder salvar”. Em seu pendor metafórico, expondo o paralelo, o outro, a alegoria é, para Benjamin, representativa da trágica alteridade que caracterizou a modernidade: “a alegoria é a armadura da modernidade”<sup>448</sup> (quer se considere esta já no encoberto desencanto barroco, ou no exposto choque das vanguardas). Quando esse paralelo, esse outro – esse encontro das “semelhanças”- é sentido como esquecido, como perdido, a figura essencial da alegoria moderna passa a ser a melancolia: “O *spleen* [de Baudelaire] é o sentimento que corresponde à catástrofe em permanência”<sup>449</sup>. Não podemos, obviamente, dizer que todo alegorista é um melancólico, mas: “o melancólico cismático, cujo olhar assustado recai sobre o fragmento que tem na mão, torna-se alegorista”<sup>450</sup>. O aspecto fragmentário da imagem alegórica surge então relacionado ao olhar do alegorista, que percebe o mundo como uma série de estilhaços: a face afetiva da alegoria – face do escondido, do perdido, do não dito – é a “figuração cultural da própria melancolia. Torna-se assim clara a correlação entre alegoria e melancolia, aprofundando o ângulo de visão daquela, pela ênfase desse seu lado afetivo: caminho ininterrupto para uma unidade inalcançável, percurso existencial nas bermas dessa unidade passada-futura,(...) e uma atualidade cuja partida de si é simultaneamente inadiável e votada ao malogro”<sup>451</sup>. Sobre essa correlação, mencionada por Ricardina Guerreiro, Benjamin escreveu um fragmento lapidar: “As alegorias são as

<sup>447</sup>BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Lisboa: Assirio & Alvim, 2004, p. 171

<sup>448</sup>

<sup>448</sup>BENJAMIN, Walter. “Parque central”. In: *A Modernidade*. Lisboa: Assirio & Alvim, 2006, p. 178

<sup>449</sup>Idem, *ibid.*, p. 154

<sup>450</sup>Idem, *ibid.*, p. 172

<sup>451</sup>GUEEREIRO, Ricardina. *De luto por existir*. Lisboa: Assirio & Alvim, 2004, p. 83



estações na via dolorosa do melancólico”<sup>452</sup>.

Não por acaso, a narrativa de *Os Azeredo mais os benevides*, constituída como sucessão repetida de alegorias, é organizada seguindo um deslocamento do drama medieval de estações. O deslocamento se dá aqui em um sentido fundamental, que expressa a tentativa de resolver conflito de classes, que baseia a relação dos personagens principais da peça, por meio de uma aliança inalcançável: em vez da trajetória de um herói agonizante, a estrutura da peça de Vianinha é o percurso paralelo e duplo dos dois amigos de classes antagônicas, Espiridião e Alvimar, na via dolorosa de uma amizade.

No último capítulo, “Alegoria e Drama Trágico”, Benjamin resgata Goethe para refletir sobre o símbolo e a alegoria. Para Goethe, o poeta é capaz de apreender e de representar o particular através do símbolo, por isso a configuração estética simbólica seria superior quando comparada à alegórica. Goethe entende que, na representação simbólica, a partir do particular atinge-se o universal. Já a alegoria promoveria o movimento inverso: o poeta partiria do universal para chegar ao particular. Para Benjamin, pelo contrário, seria impossível captar a essência da universalidade. Posto de outra forma: o universal, em vez de ser concebido em sua positividade, como algo factível, possível de ser estabelecido, deve ser entendido *pelo negativo*. Isto é: diante da impossibilidade de se estabelecer um referencial estável sobre o que seja universal, Benjamin reconhece que só se pode atingir a idéia de universalidade de forma precária, imperfeita, portanto, melancólica.

Divergindo de Goethe, Benjamin valoriza o recurso alegórico e reconhece que ele molda a exposição barroca devido às circunstâncias históricas. Pois é na alegoria que nos deparamos com a “facies hippocratica da História”, isto é, sua face doente, que nos revela uma “paisagem primordial petrificada”. A História, enquanto manifestação do “sofrimento” e do “malogro”, representaria a “via crucis do mundo”, por meio do rosto cadavérico. (“a alegoria barroca vê o cadáver apenas de fora. Baudelaire vê-o também de dentro”<sup>453</sup>). A alegoria teria, por meio da imagem da morte, a capacidade de representar o progresso como destruição: “a maquinaria torna-se em Baudelaire alegoria das forças destrutivas. E também o esqueleto humano é dela exemplo”<sup>454</sup>.

A expressão alegórica, que nasce da “curiosa combinação de natureza e História”, será retomada por Benjamin nas teses sobre o conceito de História, especialmente na

---

<sup>452</sup>BENJAMIN, Walter. “Parque central”, op. cit. 158

<sup>453</sup>Idem, *ibid.*, p. 181

<sup>454</sup>Idem, *ibid.*

nona, através do quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee: “há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto”<sup>455</sup>. Para Benjamin a alegoria do anjo remete ao sujeito histórico melancólico: “seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso”<sup>456</sup>.

Se na alegoria “cada personagem, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra coisa”<sup>457</sup>, pois a alegoria sempre “significa algo de diferente daquilo que é”, no “campo da intuição alegórica”, a imagem é sempre “fragmento”. Nesse sentido, ao rejeitar o impulso de universalidade de Goethe, Benjamin denuncia sua falsa aparência de totalidade, o que, no âmbito da História, significa seguir o “cortejo triunfante” em sua marcha sobre os que “jazem por terra”.

Em suas teses sobre o conceito de História, Benjamin propõe a leitura da História “a contrapelo”, isto é, contra o historicismo servil que se vale da imagem triunfante dos dominantes e ignora a presença do cadáver e dos soterrados pela marcha progressiva da história. Porém, aquela face doente, “hippocratica” da História, reveladora das barbáries, só pode ser resgatada de maneira parcial, incompleta e fragmentária, ou seja, alegórica. Nesse ponto, a alegoria encontra a melancolia. Se a melancolia é a consciência da perda e da transitoriedade das coisas, a alegoria é sua manifestação primordial, pois nela o efêmero e o eterno se aproximam. A alegoria revela o “desejo de eternidade” e a “consciência aguda da precariedade do mundo”, sob o prisma da contemplação absorta do melancólico.

Essa junção contraditória entre a precariedade do olhar melancólico e sua aspiração universal, nunca satisfeita, faz da dialética o princípio constitutivo da alegoria. Assim como os dramaturgos barrocos não só viam na ruína melancólica e alegórica o

---

<sup>455</sup>BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I. Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. Brasiliense, 1985, p. 54

<sup>456</sup>Idem, *ibid.*

<sup>457</sup>BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*, *op. cit.*, p. 231

fragmento significativo, mas também a determinação objetiva para sua própria construção poética, cujos elementos jamais se unificavam em um todo integrado, podemos ver em *Os Azeredo* uma construção alegórica de ruínas, um acúmulo de fragmentos que formam e não formam uma peça épica: que formam, se é que se pode formar algo assim, um épico antiépico, um épico antitético, construído sobre as bases esmigalhadas das contradições. É como se a experiência histórica do barroco alemão pudesse ser lida por um autor brasileiro do século XX, que queria escrever teatro épico, construção de bases sólidas, como podemos ver na totalidade geométrica do *Círculo de giz* de Brecht, antítese da ruína barroca.

O teatro épico antiépico de *Os Azeredo* nos apresenta uma forma ornitorrínquica. Logo ao analisarmos sua fachada, a fábula, percebe-se que o tema da impossibilidade da aliança de classes é tratado sempre *no âmbito da família*. A ação da peça inicia-se com uma discussão sobre os rumos que o primogênito da família, Espiridião, deve tomar: por fim, ele recusa um casamento arranjado para cuidar das terras abandonadas da família, cultivando cacau na Bahia. A amizade entre Espiridião e Alvimar – o dono das terras e o seu trabalhador predileto –, une também as duas famílias, gerando, mais adiante, uma disputa pelo filho do agricultor que, criado algum tempo na cidade com a família do patrão, não quer mais viver a vida miserável dos pais.

Já mencionamos que para Peter Szondi, em análise empreendida sobre o gênero dramático no seu *Teoria do drama burguês*, “não é a condição burguesa das *dramatis personae* por si só, mas sim um tema ou motivo especificamente burguês que faz uma obra aparecer como drama burguês. Assim, não se elimina apenas a dificuldade terminológica de que é possível escrever dramas burgueses a respeito de nobres e até mesmo de reis.<sup>458</sup>

Se é possível escrever dramas burgueses a respeito de nobres e de reis, é possível escrever dramas burgueses a respeito de operários e de lavradores. Não é propriamente o que ocorre com *Os Azeredo*, que não pode ser classificada de drama burguês, mas que pode sim ser analisada em sua característica formal bastante contraditória: a de conjugar aspectos épicos à sentimentalidade e à representação de uma sociabilidade em que o mundo privado surge separado do público.

Comparando a transição europeia da forma dramática para o teatro épico a partir de Brecht, Szondi aponta que, pela inserção de elementos econômicos e pelo deslocamento

---

<sup>458</sup>SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 89-90.

do acontecimento dramático da esfera da ação dramática efetuada por personagens individuais para a esfera do processo social supraindividual, que precisa ser representado como processo social, ocorre uma modificação formal. A peculiaridade da forma de *Os Azeredo* reside na simultaneidade na representação da esfera privada e familiar e de processos sociais supraindividuais, sem que haja trânsito e diálogo entre esses aspectos, resultando em uma espécie de dialética estagnada. Essa simultaneidade formal do público e do privado, do épico e do dramático, como duas faces de uma moeda que nunca se encontram, talvez expresse aspectos bastante específicos da sociedade brasileira.

A esse respeito, podemos retomar Max Weber, para quem as burocracias são essencialmente sistemas de normas. A figura da autoridade é definida pela lei, que tem como objetivo a racionalidade e a coerência entre meios e fins. O tipo ideal de burocracia baseia-se na formalidade e apresenta três características essenciais: as pessoas são ocupantes de cargos ou posições formais, com alguns dos cargos gerando figuras de autoridade. A obediência é devida aos cargos, não aos ocupantes, e todas as pessoas seguem a lei. A burocracia tem como segundo princípio a impessoalidade: as burocracias são formadas por funcionários que, como fruto de sua participação, obtêm apenas os meios para sua subsistência. Tal profissionalismo geraria a terceira e última característica essencial da burocracia: a administração burocrática como a forma mais racional de exercer a dominação. Para tal, a burocracia segundo Weber refere-se a um sistema marcado pela divisão do trabalho; pela hierarquia claramente definida; por regras e regulamentos detalhados, possibilitando o exercício da autoridade e a obtenção da obediência com precisão, continuidade, disciplina, rigor e confiança.

Para o negativo de tal processo, é possível encontrar em *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, uma interpretação da formação política, econômica e cultural do país inspirada em uma leitura de Max Weber a contrapelo. No Brasil, as normas que regem a formação das burocracias e dos Estados europeus já nasceriam invertidas, a partir de um processo de colonização que transformou o território em um enorme entreposto comercial das nações capitalistas avançadas. Por aqui, a sociabilidade da mercadoria seria a única lei absoluta, presente desde o surgimento das estruturas de poder, unindo burocracia e a mais despudorada bandalheira, cumprindo apenas a lei do valor.

Assim, para Sérgio Buarque, os princípios da burocracia estudados por Weber, em vez de dominação através da impessoalidade e da formalidade, gerariam no Brasil a figura do homem cordial. O homem cordial, fantasma e metáfora que permearia nossas relações sociais, é moeda que tem em uma face o favor e na outra a violência. A

cordialidade do brasileiro alimentar-se-ia de uma estrutura de dominação baseada nas relações pessoais e no privilégio, em trocas de favores que, sob a nuvem do jeitinho, esconderiam a mais brutal crueldade, conjugando e justapondo a esfera pública ao âmbito privado sob a nuvem da cordialidade.

Na cena II citada acima, a amizade entre os dois personagens torna-se alegoria da amizade/inimizade entre as classes, relação que já surge corrompida pela mediação da propriedade da terra. Essa questão de caráter público, sobre a propriedade dos meios de produção, surge na cena representada pela sentimentalidade privada: quando o patrão chama Alvimar pelo nome, em busca de intimidade, e a canção de Lindaura narra o surgimento de uma amizade, o foco narrativo desloca-se de um conteúdo épico para um conteúdo dramático. Essa relação de amizade *cordial*, entretanto, que faz com que o território dramático invada e colonize a forma épica de Vianinha, se compreendida a partir da confusão entre dimensões pública e privada, característica do processo histórico brasileiro, emerge como um deslocamento formal - em relação ao teatro épico de Brecht, por exemplo – essencial ao retrato da formação do país, que está configurada na peça.

A distinção entre símbolo e alegoria, que Benjamin efetua no estudo sobre o drama barroco, é novamente aqui relevante. Lembremos que Benjamin rejeitava como insustentável o cânone estabelecido (baseado nas formulações de Goethe, em *Máximas e Reflexões* e na correspondência com Schiller) segundo o qual a diferença entre símbolo e alegoria dependia da maneira em que ideia e conceito relacionavam o particular com o geral. Não era decisiva, para Benjamin, a distinção entre ideia e conceito, mas a categoria do tempo. Na alegoria, a história aparece como natureza em decadência ou ruína, e o modo temporal é o da contemplação retrospectiva; em troca, o tempo entra no símbolo como um presente instantâneo, em que o empírico e o transcendente aparecem momentaneamente fundidos em uma efêmera forma natural.

Um exemplo desse olhar alegórico e melancólico de Vianinha é a cena do julgamento, presente no segundo ato de *Os Azevedo*. Albuquerqueinho (irmão do patrão Espiridião) assume posição de destaque na cena seguinte, que se passa dentro do tribunal em que Albuquerqueinho é o juiz principal. A cena assume teor grotesco ao mostrar um litígio entre dois camponeses que brigam por causa de um porco. A cena lembra *O juiz de paz na roça*, de Martins Pena, a que provavelmente se refere como uma citação dramática. O diálogo entre os reclamantes ilustra bem o tom alegórico, que remete a questões universais diretamente:

RECLAMANTE I – O porco é meu, Doutor, que a porca que pariu ele é minha.

RECLAMANTE 2 – Mas, Doutor, o porco pai é meu...

ALBUQUERQUINHO – Porco pai, não é?...

RECLAMANTE I – Mas o porco dele foi dormir com a minha porca no meu terreiro!

RECLAMANTE 2 – Meu porco foi lá, mas sua porca deu o fiofó prá ele porque quis...

OS DOIS – Seu porco é desabusado! – Sua porca é sem vergonha<sup>459</sup>

O olhar melancólico do dramaturgo petrifica a ação de uma disputa jurídica que não se relaciona à unidade de ação principal, pautada pela amizade de Espiridião e do trabalhador Alvimar. Albuquerque, representante do mundo urbano, não possui trajetória na narrativa e surge nesse momento para participar da situação de disputa que alegoriza o poder judiciário no país: para resolver a contenda, o juiz:

ALBUQUERQUINHO - Não aguento mais, não quero ser juiz. É impossível fazer justiça. Todos têm razão. Já gastei duas vezes o meu ordenado. Chega. Quero ir para o Rio de Janeiro fazer footing na Praia do Flamengo comendo flocos.

MÃE – Ah, é, então temos um candidato a governador da Bahia, conseguimos fazer de ti um juiz, Deus sabe como e queres ir comer flocos na Praia do Flamengo?<sup>460</sup>

Percebemos na continuidade da cena acima, passada agora no espaço privado da família de elite de Espiridião, que se mudara do Rio de Janeiro para investir nas propriedades de cacau na Bahia, que o juiz possui um método particular de administrar a justiça: pagar aos litigantes. Por meio do favor, Albuquerque consegue apadrinhar os miseráveis lavradores que recorrem ao tribunal, obtendo o controle de suas vidas e força de trabalho para futuros empreendimentos, legais ou ilegais. A alegoria termina com o retrato do sistema patrimonialista, que unia a figura dos coronéis aos seus apadrinhados por meio das funções judiciais, médicas, de trabalho e de proteção, todas fornecidas pelo coronel. Para além da temática, o que nos interessa no fragmento é perceber como o dramaturgo retrata formalmente a situação: em breves diálogos, por meio de uma cena sintética, que se passa em dois espaços diferentes, e que consegue, com o recurso à hipérbole que fixa o absurdo da situação, alegorizar um contexto histórico de teor universal, sem a mediação da particularidade dramática, representada pelo personagem individualizado e de subjetividade profunda e livre.

<sup>459</sup>VIANNA FILHO, *Os Azeredo mais os Benevides*, op. cit., p.52-53.

<sup>460</sup>Idem, p. 53

De maneira parecida com o que vemos na peça de Vianinha, o drama barroco, para Benjamin, ao cristalizar procedimentos alegóricos romperia com a forma dramática fixada pela estética clássica, criando fissuras capazes de constituir o olhar épico sob o “ponto de vista da morte”. O ponto de vista da morte, no drama barroco, é aquele olhar melancólico e precário que petrifica tudo o que vê, é o olhar que dissolve a forma dramática ao fixar alegorias que se sobrepõem à unidade de ação dramática. Nas peças analisadas por Benjamin, a ação central e catalisadora do drama, o que Lukács chama de “colisão dramática”, perde o seu primado e o que se vê é uma série sangrenta de movimentos mecânicos, executados por personagens que não seguem os padrões de composição aristotélicos: não apresentam traços de caráter reconhecíveis e suas ações lembram o vagar fantasmático de zumbis. Estes sujeitos assujeitados são fixados em seu trânsito perpétuo por meio da morte.

O estudo sobre o drama barroco argumenta que a alegoria não era de nenhuma maneira inferior ao símbolo. A alegoria não era uma mera “técnica de ilustração lúdica”, mas igual ao discurso oral ou à escrita, uma “forma de expressão”, em que o mundo objetivo se impunha sobre o sujeito como imperativo cognitivo e não uma eleição arbitrária do artista como recurso estético. Certas experiências (e, portanto, certas épocas) foram alegóricas, não certos poetas.

Para Gyorg Lukács, o conflito dramático, desde o seu surgimento na tragédia clássica dos gregos até o teatro elisabetano sempre possuiu aspecto público: “sabemos já que a imediatez do drama é a do público. E parece ser quase óbvio que os temas mais apropriados para o drama são aqueles aspectos da vida moderna (e da história) que por sua natureza são necessária e imediatamente públicos: a saber, os aspectos da vida política. (...) Temos visto que a aceitação sem luta das tendências à privatização de numerosas e importantes manifestações individuais e sociais da vida humana leva à autossupressão do drama no “teatro de câmara”<sup>461</sup>. O que Lukács chama de “teatro de câmara” é o drama burguês, tal qual definido por Peter Szondi e que estamos tentando caracterizar até aqui. Mas essa privatização, identificada por Lukács, seria apenas uma fase de um processo cujo outro aspecto se revela na crescente abstração da vida política, em sua independência e autonomia aparente cada vez maior. Assim, quando o dramaturgo do drama “não supera essa separação que Marx formulou como a aparente separação de *citoyen* e *bourgeois*, quando não faz patente com base na política os fundamentos sociais

---

<sup>461</sup> LUKACS, Georgy. *La novela historica*. Mexico, D.F.: Ediciones Era, 1966, p. 162

mediante a plasmação de destinos humanos vivos – destinos individuais que compreendem dentro de si os traços típicos, representativos destas conexões em seu ser-aí individual – resultará que a matéria política se manterá estéril para o drama”.<sup>462</sup>

Para Marx, sob o capitalismo há uma “luta entre o interesse geral e o interesse particular, o divórcio entre o Estado político e a sociedade burguesa”. Nesse divórcio entre o Estado político e a sociedade civil: “para o homem, como *bourgeois*, ‘a vida política é só aparência ou exceção momentânea da essência e da regra’. É certo que o *bourgeois* (...) só permanece na vida política por um sofisma, do mesmo modo que o *citoyen* só por sofisma permanece judeu ou *bourgeois*. Mas esta sofística não é pessoal. É a sofística do próprio Estado político”.<sup>463</sup> Seguindo a análise de Marx, a contradição que existe entre o *bourgeois* e o *citoyen* é a oposição entre o membro da sociedade burguesa e sua aparência política, abstrata.

Tal contradição é percebida por Lukács em sua análise do drama, mas o filósofo húngaro não situa o fracionamento da esfera pública, acentuado na medida em que o capital circula e coloniza todos os âmbitos da vida social, como fracionamento e dissolução da própria forma dramática. Lukács não percebe que a “autossupressão do drama no teatro de câmara” não é apenas uma opção artística dos dramaturgos a partir do naturalismo, mas é sim uma incapacidade do drama enquanto forma de expressar acontecimentos de uma esfera social pública cada vez mais complexa em suas contradições e dinamismo.

A análise de Lukács considera possível um retorno ao drama trágico de Schiller, Goethe ou Shakespeare, contrapondo as transformações que o teatro elisabetano ou o romantismo alemão empreenderam na forma da tragédia grega aos ditames do drama burguês. O drama de que nos fala Lukács é a tragédia e para ele tal manifestação artística seria capaz de plasmar as contradições da esfera pública burguesa, já sistematizadas por Kant: “uma porção de entes racionais, que em conjunto solicitam leis gerais para a sua sobrevivência, das quais cada um secretamente tende, no entanto, a se excetuar: é preciso ordená-los e organizar sua constituição de tal modo que, embora em sua mentalidade privada se contraponham, eles se refreiem reciprocamente de tal modo que, em seu comportamento público, a consequência disso seja como se não tivessem tais intenções maldosas”.<sup>464</sup>

---

<sup>462</sup> Idem, *ibid.*

<sup>463</sup> MARX Karl. *Sobre a questão judaica*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 64.

<sup>464</sup> KANT, Immanuel. *A metafísica dos costumes*. Bauru, SP: Edipro, 2008, p. 164.



Essa distinção entre espaço público e privado, base da defesa kantiana da ideologia liberal, foi apresentada por Marx como parte de um processo de abstração que contamina a vida em sociedade e que opõe Estado e sociedade civil, valor de uso e valor de troca, capital e trabalho, trabalhador e meios de produção, produto e forma mercadoria, gerado pela ascensão do sistema capitalista. Para Marx, a abstração é essencial ao funcionamento do capital. Podemos dizer que um dos pontos de partida de Marx em *O Capital* é a sua análise do trabalho abstrato como o fundamento determinante do valor de troca das mercadorias. O trabalho na sociedade capitalista, explica Marx, deve ser abstraído dos trabalhos concretos do alfaiate, do encanador, do maquinista para poder ser considerado como trabalho em geral, independentemente de sua aplicação específica. Esse trabalho abstrato, uma vez condensado nas mercadorias, é a substância comum que todas elas compartilham, que confere aos seus valores a capacidade de serem universalmente comensuráveis, e que definitivamente permite ao dinheiro funcionar como equivalente geral. No caso da sociedade brasileira, veremos que a alegoria da amizade entre classes – presente em *Os Azevedo mais os Benevides* –, que significa a diluição entre fronteiras, em vez de representar um avanço – expressa um processo particular de dominação do trabalho, que tem na estratégia da cordialidade uma dupla face: de um lado a afetividade e, do outro, a mais brutal violência.

Ainda na esfera das rígidas distinções e fronteiras kantianas, ao público politicamente pensante, para Kant, só proprietários privados é que têm acesso, pois sua autonomia está enraizada na esfera do intercâmbio de mercadorias e, por isso, também coincide com o interesse em sua manutenção como uma esfera privada: “a única qualidade exigida para isso, excetuada a natural, é: que ele seja o seu próprio senhor, tendo, portanto, alguma propriedade”<sup>465</sup>. Enquanto os assalariados estão obrigados a trocar a força de trabalho como sua única mercadoria, os proprietários privados se correlacionam como donos de mercadorias através da troca de artigos. Só estes são seus próprios senhores, só eles devem ter o direito de votar e de fazer uso público da razão.

Lukács deposita sua crença na atualidade do drama por acreditar que o indivíduo, o personagem contraditório do drama, ainda é capaz de representar em “seu ser-aí individual” os “traços típicos” da humanidade. Se para Kant o cidadão privado tem acesso à esfera pública através da propriedade, se o uso público da razão está condicionado ao uso privado da mercadoria, para Lukács tal contradição entre esfera

---

<sup>465</sup> Idem, *ibid.*

pública e privada pode ser expressa através da colisão dramática entre indivíduos típicos: “o ponto decisivo está precisamente na individualidade do herói dramático. Todos os fatos da vida que encontram seu reflexo adequado na forma dramática poderão cristalizar de acordo com suas exigências internas só se as potências em colisão, cujo choque provoca estes fatos vitais, estão conformadas de tal maneira que sua luta seja capaz de concentrar-se com uma fisionomia individual e histórico-social evidente em determinadas personalidades marcadas”.<sup>466</sup>

Salvo engano, o que Lukács não soube perceber é que esta individualidade sob o capitalismo, marcada pela circulação de mercadorias, como já apontava Kant, é tão instável quanto a exposição universal de produtos, que caracteriza a vida danificada sob esta forma de sociabilidade. Podemos pensar como Adorno, para quem a noção de indivíduo não é imutável: “Lukács dificilmente haverá esquecido que Hegel e Marx definiam o indivíduo não como uma categoria natural, mas sim como histórico, quer dizer, só surgido graças ao trabalho (...). Mas se o indivíduo é algo que surge, não há nenhuma ordem do ser que vele para que não volte igualmente a desaparecer.(...) Em Hegel a fase da individuação se chama autoconsciência porque a individualidade não é simplesmente a essência biológica individual, senão sua forma refletida que se mantém como algo particular por meio da razão. Não faltam na grande literatura provas de que em absoluto data só de hoje em dia o questionamento do homem isolado que se determina a si mesmo”<sup>467</sup>Se o indivíduo não é uma categoria natural, é possível pensar em formas de sociabilidade em que essa noção abstrata não tem realidade concreta. Como falar em indivíduos se estamos diante de personagens como Albuquerque, sua mãe e os dois lavradores reclamantes da cena acima, que tem, diante de si, o conflito pela propriedade de uma porca? Se estivermos corretos, não estaríamos diante de personagens mal construídos – já que não possuem identidade e autonomia individual desenvolvidas – mas seria possível constatar, na peça de Vianinha, a exposição de uma sociedade em que a noção de indivíduo clássica é inadequada para ler a experiência social subjetiva de suas classes soterradas.

Se para Hegel: “a singularidade, individualidade verdadeira, a verdadeira subjetividade, não é apenas o distanciamento do universal, o simplesmente determinado, mas sim, enquanto simplesmente determinado, o ente-para-si, apenas o que se determina

---

<sup>466</sup> LUKÁCS, Georgy. *La novela histórica*. Mexico, D.F.: Ediciones Era, 1966, p. 131.

<sup>467</sup> ADORNO, Theodor. *Carta aberta a Rolf Hochhuth*. In: *Notas sobre Literatura*. Madrid: Akal, 2003, p.572.

a si próprio”<sup>468</sup>, é possível identificar na teoria sobre o drama de Lukács não só os ecos hegelianos da visão do indivíduo como autodeterminação e autoconsciência, mas também uma valoração da forma dramática que percebe na colisão e na contradição características essenciais da própria realidade: “e o embate (*Kollision*) por cada singular é uma luta pelo todo”<sup>469</sup>. Essa luta não poderia ser demonstrada por meio de palavras, asseguramentos, ameaças ou promessas; pois a linguagem é somente a existência ideal da consciência, mas deveria surgir na ação dramática, na colisão: “aqui estão um contra o outro, [seres] efetivos, i.e. [seres] absolutamente contrapostos, absolutamente sendo-para-si (...) Eles têm então de lesar um ao outro. (...) O dano é necessário (...). Cada um tem de afirmar aquilo que foi negado pelo outro como estando em sua totalidade, como algo que não é exterior, suspendendo-o no outro. (...) E somente me torno em verdade reconhecido enquanto racional, enquanto totalidade, ao dirigir-me eu mesmo à morte do outro, ao arriscar minha própria vida e esta extensão de minha existência mesma, ao suspender a totalidade da minha singularidade”<sup>470</sup>.

Se na cena da peça de Vianinha, vista acima, é possível identificar esse primado da colisão – a disputa, em um tribunal, por uma porca – os personagens não podem ser lidos à luz da autodeterminação e da autoconsciência, em vez de representar sua autonomia, a colisão dramática expressa a determinação direta da forma mercadoria e dos meios de produção sobre o destino dos personagens, que não têm capacidade de reflexão para intervir sobre suas trajetórias. O Estado, representado pelo sistema judicial, surge aqui representado como uma instância diferente da oposição abstrata sobre o cidadão, mencionada por Marx: não há indivíduos contra os quais se opor, a sentença judicial aqui só reafirma o controle da mercadoria – a porca, provavelmente única perspectiva de sobrevivência dos personagens, na esperança de ser intercambiada no mercado – sobre a vida dos sujeitos des-subjetivados. Não há sequer defesa perpetrada pelos trabalhadores, que não possuem advogado ou capacidade de articulação discursiva para ocupar o espaço que, na instituição judicial burguesa, está previsto para os seus indivíduos autoconscientes. Importante mencionar que a cena de Vianinha é uma releitura de outro dramaturgo brasileiro, Martins Pena, que em sua peça *Um juiz de paz na roça*, apresenta colisão bastante similar:

---

<sup>468</sup> HEGEL, G.W.F. *Leciones de la historia de la filosofía, III*. Ciudad de Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 287.

<sup>469</sup> HEGEL, G.W.F. *Fragmento 22 dos Jenaer Sytementwürfe (1803/1804)*. Tradução de Erick C. Lima. In: Revista Eletrônica de Estudos Hegelianos, ano 5, n.8, junho de 2008. Consultado em 1/2/2014

<sup>470</sup> Idem, ibid.

ESCRIVÃO - ( lendo) Diz João de Sampaio que, sendo êle "senhor absoluto de um leitão que teve a porca mais velha da casa, aconteceu que o dito acima referido leitão furasse a cêrca do Sr. Tomás pela parte de trás, e com sem-ceremônia que tem todo o porco, fossasse a horta do mesmo senhor. Vou a respeito de dizer, Sr. Juiz, que o leitão, carece agora advertir, não tem culpa, porque nunca vi um porco pensar como o cão, que é outra qualidade de alimária e que pensa às vezes como um homem. Para V. S.a não pensar que minto, lhe conto uma história: a minha cadela Tróia, aquela mesma que escapou de morder a V. S.a naquela noite, depois que lhe dei uma tunda nunca mais comeu na cuia com os pequenos. Mas vou a respeito de dizer que o Sr. Tomás não tem razão em querer ficar com o leitão só porque comeu três ou quatro cabeças de nabo. Assim, peço a V. S.a que mande entregar-me o leitão. E.R.M."

JUIZ - É verdade, Sr. Tomás, o que o Sr. Sampaio diz?

TOMÁS - É verdade que o leitão era dêle, porém agora é meu.

SAMPAIO - Mas se era meu, e o senhor nem mo comprou, nem eu lho dei, como pode ser seu?

TOMÁS - É meu, tenho dito.

SAMPAIO - Pois não é, não senhor. (AGARAM AMBOS NO LEITÃO E PUXAM, CADA UM PARA SUA BANDA. )

JUIZ - (levantando-se) Larguem o pobre animal, não o matem!

TOMÁS - Deixe-me, senhor!

JUIZ - Sr. Escrivão, chame o meirinho. ((OS DOUS APARTAM-SE) Espere, Sr. Escrivão, não é preciso. (ASSENTA-SE) Meus senhores, só vejo um modo de conciliar esta contenda, que é darem os senhores êste leitão de presente a alguma pessoa. Não digo com isso que mo dêem.

TOMÁS - Lembra Vossa Senhoria bem. Peço licença a Vossa Senhoria para lhe oferecer.

JUIZ - Muito obrigado. É o senhor um homem de bem, que não gosta de demandas. E que diz o Sr. Sampaio?

SAMPAIO - Vou a respeito de dizer que se Vossa Senhoria aceita, fico contente<sup>471</sup>.

A situação apresentada pelos dois dramaturgos é quase idêntica: há uma disputa por um porco, os argumentos da contenda são diferentes, mas igualmente prosaicos, relacionados ao cotidiano imediato dos litigantes e não em conceitos sobre a propriedade ou no amparo da lei. Nas duas cenas, o que seria uma disputa abstrata é transformada em discussão direta e, no caso de Martins Pena, é corporificada quando os dois homens “agarram o leitão e puxam, cada um para sua banda”. O que em Marx é a abstração do estado, oposta aos interesses individuais da sociedade civil, surge, nas duas peças, como briga direta, em que o tribunal se converte em território público e privado ao mesmo tempo.

<sup>471</sup>MARTINS PENA. *Comédias*. São Paulo, WMF Martins Fontes, 2007, p.26

O desfecho conciliador do Juiz de Martins Pena revela seus interesses privados: sugere, para resolver a colisão, que o porco não seja de nenhum dos dois lavradores, que lhe seja dado de presente. A ausência de autoconsciência dos litigantes é tão grande que aceitam a proposta de conciliação e convertem o que antes era uma disputa violenta em presente ao Juiz. Já na disputa pela porca, em *Os Azeredo*, o interesse privado de Albuquerque surge mais mediatizado: o juiz não tem interesse em se beneficiar das disputas arbitradas espoliando diretamente os participantes dos julgamentos, mas pretende utilizar seu trabalho - de interesse público - em busca de influências, no aparato do Estado, capazes de beneficiar-lhe a vida privada. Esse processo maior de abstração, presente em Vianinha, indica o desenvolvimento do Estado burguês no Brasil, já que o contexto histórico referido em *Os Azeredo* é posterior à alegoria da instituição judicial exposta por Martins Pena.

Segundo Decio Saes, durante o período escravista as funções judiciárias estiveram, como as demais funções de Estado, reservadas exclusivamente à categoria dos homens livres. Essa exclusividade, ao beneficiar os homens livres, permitiu a coexistência, dentro do ramo judiciário imperial, de membros das classes proprietárias e de membros da classe dos trabalhadores livres (advogados, professores, notários etc). Todavia, “essa mesma exclusividade determinou – na medida que implicava a interdição do acesso de membros da classe explorada fundamental (escravos rurais) às tarefas de Estado – a emergência de uma tendência à não separação entre os recursos materiais do Estado e os recursos materiais dos homens investidos de funções judiciárias”<sup>472</sup>.

O autor cita como exemplo fatos como o de que o juiz fornecia o prédio em que devia se processar o julgamento ou responsabilizava-se pessoalmente, usando os seus homens e não os da polícia, pela entrega dos condenados à autoridade carcerária. Essa tendência a não-separação produziu então um efeito que a mera reserva das funções judiciárias à categoria geral dos homens livres seria incapaz de produzir: “a preponderância maciça, no ramo judiciário imperial, dos membros das classes dos proprietários sobre os egressos da classe dos trabalhadores livres e não-manuais”.<sup>473</sup> Essa situação de arbitrariedade reinante – refletida na cena da peça de Martins Pena – transformava o juiz-proprietário em verdadeiro legislador, em uma indistinção entre a norma geral e a sua aplicação concreta, entre a atividade do juiz e a atividade do legislador.

---

<sup>472</sup> SAES, Decio. *A formação do estado burguês no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 121

<sup>473</sup> Idem, *ibid.*, p.122

O estudo de Decio Saes é importante por revelar que as características patrimoniais que observamos no aparelho de Estado imperial (confusão entre coisa pública e negócios privados) está relacionada a “não – separação entre os recursos materiais do Estado e os recursos materiais dos proprietários dos meios de produção”<sup>474</sup>, decorrente da dominância de relações de produção escravistas. A briga pelo porco – puxado, literalmente, pelo rabo em pleno julgamento – e o ambiente privado do drama, que parece situar o julgamento na casa do juiz ou dos litigantes, expressa, na forma e no conteúdo da peça de Martins Pena, esse estágio da formação do Estado no Brasil.

A contradição é que na cena do *Juiz de paz* o julgamento ganha, no início, a aparência de rito judicial: são lidos os autos e há, durante a fala inicial do escrivão, uma dissolução da linguagem jurídica nos motivos privados do embate. Já na peça de Vianinha, quando a instituição judicial deveria surgir mais determinada, temos, pelo contrário, a irrupção abrupta da disputa privado, sem qualquer referência aos autos ou a qualquer texto ou artigo de lei alguma. Na cena seguinte, referindo-se ao julgamento, Albuquerque argumenta que: “não aguento mais, não quero ser juiz. É impossível fazer justiça. Todos têm razão.”

Decio Saes menciona como marco do surgimento do Estado burguês no Brasil a emergência, a partir de 1894, de sua forma democrática: “presidencialismo, parlamento dotado de algumas prerrogativas, sufrágio universal”.<sup>475</sup> No entanto, a particularidade fundamental dessa democracia esteve em que esse Estado se implantou em uma formação social em que as relações de produção servis eram ainda predominantes: “formas de trabalho como o colonato, a moradia, a meação, a terça e a quarta implicavam a existência de uma *dependência pessoal* do trabalhador para com o proprietário que lhe cedia o uso da terra e da moradia; essa *dependência pessoal* excluía a possibilidade de que a relação econômica entre proprietário e produtor direto assumisse a forma de *contrato entre iguais*”.<sup>476</sup> Assim, o direito burguês era contraditório com as relações de produção pré-capitalistas vigentes na agricultura.

Para Saes, a penetração do direito burguês no campo brasileiro só ocorreu mais tarde, processando-se de modo lento e desigual; acompanhando o processo de transformação das relações de produção vigentes no campo. Um marco importante do avanço do direito burguês no campo teria sido o Estatuto do Trabalhador Rural, de março

---

<sup>474</sup>Idem, *ibid.*, p. 119

<sup>475</sup>Idem, *ibid.*, p. 350

<sup>476</sup>Idem, *ibid.*, p. 351

de 1963, contemporâneo à peça de Vianinha. No entanto, “esse documento permaneceu em grande parte inaplicado, mesmo nas regiões agrícolas mais avançadas do país. Isso significa que, no Brasil de hoje, o direito burguês ainda não rege o conjunto das relações econômicas entre proprietários fundiários e trabalhadores rurais”.<sup>477</sup>

É como se a consolidação do Estado no Brasil, aqui representado por dois momentos distintos do judiciário, tivesse progredido negativamente, rumo a uma *dissolução do espaço público na teia dos interesses privados, em um progresso produtivo que se beneficiou da permanência das relações pré-capitalistas*. Enquanto na colisão exposta por Martins Pena os interesses do juiz surgem disfarçados sob o colorido ideológico do discurso e do ritual jurídico, no embate regido por Albuquerque, o quiproquó da justiça é transformado em imediata “desfaçatez de classe”, sem qualquer mediação do Estado de direito. Testemunhamos nesse percurso histórico marcado pelas duas cenas da disputa pelos porcos, uma combinação de tentativa de modernização (representada por disputas que buscam resolução no esquadro das instituições constituídas) e arbítrio — com multiplicação de forças para este último —, um tema cujo peso histórico não parou de crescer : “anote-se o paralelo com a já mencionada ambivalência das classes dominantes brasileiras, que são e que se querem parte das Luzes e da burguesia mundial em constituição, mas isto através da operação — esclarecida — de um sistema de relações escravistas e clientelistas”<sup>478</sup>.

É importante assinalar ainda que, não obstante esse encrudescimento das instituições burguesas, a peça de Vianinha apresenta quase a mesma colisão pelo porco, já presente em *O juiz de paz na roça*: o conflito de ambas as peças continua deslocado pela ausência de autoconsciência e de autodeterminação. Como não há indivíduos envolvidos nas duas disputas pelos porcos, estamos diante de personagens construídos sob padrões diversos do modelo europeu, processo que representa relações distintas, na sociedade brasileira, entre Estado e sociedade civil<sup>479</sup>.

<sup>477</sup> Idem, *ibid.*, p. 352

<sup>478</sup> SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000

<sup>479</sup> Estamos distantes, na realidade histórica do Brasil, da ideologia burguesa que define, com Hegel, a sociedade civil como o “sistema das necessidades” e o Estado como o “bem universal”, capaz de conciliar interesse privado e organização coletiva. No parágrafo 260 da *Filosofia do Direito*, Hegel define assim essa interação dialética, idealizando o Estado burguês: “O Estado é a efetividade da liberdade concreta; mas a liberdade concreta consiste em que a singularidade da pessoa e de seus interesses particulares tenham tanto seu desenvolvimento completo e o seu reconhecimento de seu direito para si (no sistema da família e da sociedade civil-burguesa), como, em parte, passem por si mesmos ao interesse do universal, em parte, com seu saber e seu querer, reconheçam-no como seu próprio espírito substancial e são ativos para ele como seu fim último, isso de modo que nem o universal valha e possa ser consumado sem o interesse, o saber e o querer particulares, nem os indivíduos vivam meramente para esses últimos, enquanto pessoas privadas sem

Se nos voltarmos para o modelo europeu novamente, veremos que essa relação entre Estado e sociedade civil também foi plasmada no drama burguês de maneira conflituosa: a ordem desses conflitos, no entanto, é bem distinta dos que identificamos nas cenas de Vianinha e de Martins Pena. A descrição da realidade como contradição, luta, colisão, exclusão e morte pode ser vista também como a descrição exata das principais características do drama para Lukács. Assim como para Hegel, o indivíduo e herói dramático para o filósofo húngaro só se afirma por meio do embate com o outro e só se reconhece como singularidade de maneira antagônica. O *ágon* dos primórdios trágicos é aqui retomado por Lukács para, a partir de Hegel, caracterizar o drama como forma privilegiada de conhecimento e de expressão da história, já que sua forma seria composta da mesma matéria que compõe o real sob os escombros do capitalismo.

O drama seria a forma imediata de síntese artística para a sociabilidade antagônica da mercadoria – a forma do drama, suas idas e vindas, como reprodução exata da esfera da circulação –, possibilitando expor nos seus conflitos individuais e nos seus desenlaces uma forma transparente de apreensão da luta de classes. No entanto, se pensarmos que o indivíduo emerge indissociavelmente ligado a formas de trabalho e de relação com a natureza específica, e se a colisão – o embate mortal de que nos fala Hegel – de indivíduos capazes de representar tendências históricas universais é a base do drama, é possível pensar também que as transformações sociais que envolvem o trabalho e sua relação com o capital podem deslocar e dissolver a forma dramática: vimos um primeiro exemplo dessa afirmativa nas relações agrárias de trabalho presentes em *O juiz de paz na roça* e perpetuadas em *Os Azeredo mais os Benevides*.

Nesta tese é indispensável nos perguntarmos sobre as idas e vindas, saltos e retrocessos, trancos e barrancos, desse processo no Brasil. Pensar em como se deu a formação da noção de indivíduo por aqui significa pensar também no processo de recepção e de desenvolvimento do drama entre nós e, como parte integrante do mesmo e contraditório movimento, perceber sua suspensão épica também. Se recordarmos o nosso primeiro capítulo, vimos que o drama burguês “sem indivíduo” de José de Alencar

---

os querer ao mesmo tempo, no e para o universal e sem que tenham uma atividade eficaz consciente desse fim. O princípio do Estado moderno tem esse vigor e essa profundidade prodigiosos de deixar o princípio da subjetividade completar-se até o extremo autônomo da particularidade pessoal e, ao mesmo tempo, o reconduz para a unidade substancial e, assim, mantém essa nele mesmo” (HEGEL, *Filosofia do direito*. São Leopoldo, RS: UNISINOS, 2010, p. 235-236).



revelava, ao apresentar personagens incapazes de autonomia e de transformação subjetiva, uma face importante da formação trágica brasileira, que uniu aos ideais liberais deslocados uma sociedade baseada no trabalho escravo. Como falar em indivíduo livre sob esse panorama? Ao mesmo tempo, esse drama expunha também a miragem ideológica do próprio conceito europeu de indivíduo burguês, também ele determinado pelo aprisionamento da relação contraditória e nada livre entre trabalho e capital.

É possível ler nessa formação trágica do indivíduo moderno no Brasil a estrutura que justapõe formas épicas e dramáticas em *Os Azereado*. Os procedimentos alegóricos estão relacionados a uma “realidade e a uma época alegóricas”, à semelhança do drama barroco situado por Benjamin, em que a ausência de indivíduo confere à estrutura e aos movimentos das obras dramáticas e épicas um suceder singular. Como parte de uma época alegórica, Vianinha soube fixar em sua peça a realidade histórica brasileira como uma contradição insolúvel, formada por opostos sem síntese viável. Parece-nos que a ruína do processo histórico brasileiro não podia ser plasmada sob a forma do teatro épico surgido na Europa, assim como, antes dele, Machado de Assis não pôde utilizar-se apenas da forma pura do romance europeu: “quando buscava prender as suas fábulas aos pontos de inflexão da história nacional, o romancista seguia a inspiração do realismo europeu, ou, por outra, tentava confeccionar algo semelhante no Brasil. Independência, Abdicação, Regência, Maioridade, Conciliação, Gabinete Rio Branco etc. Seriam os nossos equivalentes da periodização da história francesa pós-revolucionária, cujas etapas, muito nítidas e contrastantes, facultaram aos escritores daquele país uma experiência e uma representação inéditas da historicidade do presente, incluído aí o âmbito privado. (...) Entretanto, apesar das muitas datas, o dinamismo histórico da literatura francesa não existe em sua obra”<sup>480</sup>.

O dinamismo histórico apontado por Roberto Schwarz nos autores do realismo europeu não existe na obra de Machado de Assis porque essa expressa a realidade brasileira. Assim como mencionamos no capítulo sobre José de Alencar, a forma cadavérica do seu drama está também ligada a esse processo histórico que parece avançar permanentemente repondo o atraso, advindo desse panorama em perpétuo desmanche a estrutura trágica de sua obra. Seguindo à frente no tempo, a totalidade dialética presente nas grandes parábolas brechtianas, *Mãe Coragem* e *O círculo de giz caucasiano*, por exemplo, não pôde estar presente na coleção de ruínas da peça de Vianinha talvez porque

<sup>480</sup> SCHWARZ, Roberto. *Posfácio. Contribuição a John Gledson*. In: GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. São Paulo: Paz e Terra, 2003, p. 324.

nosso processo histórico se figurava, no momento em que o dramaturgo escrevia, mais uma vez truncado: “em 1964, o golpe de força da direita truncou, sem encontrar, aliás, grande resistência, o vasto processo democrático a que o novo teatro procurava responder. Como é sabido, a repressão ao movimento operário e camponês não teve complacência, ao passo que a censura, destinada a paralisar os estudantes e a intelectualidade de oposição, se provou contornável. Assim, em pouco tempo a esquerda voltava a marcar presença e até a predominar no movimento cultural, só que agora atuando em âmbito socialmente confinado, pautado pela bilheteria e distante dos destinatários populares, que no período anterior haviam conferido transcendência – em sentido próprio – à sua produção. Por um acaso infeliz, ou melhor, por força da vitória da direita, a nova geração teatral alcançava a plenitude artística (...) no momento em que as condições históricas favoráveis a seu projeto haviam desaparecido”<sup>481</sup>

#### **Excursão histórica : drama épico urbano e rural, simultaneamente**

O momento histórico em que a peça *Os Azeredo mais os Benevides* foi escrita é marcado por uma aguda crise econômica e política, que antecedeu o golpe militar de 1964. Apesar de Vianinha indicar, na rubrica inicial, que sua narrativa transcorre em 1910, acreditamos que o deslocamento temporal foi um procedimento de distanciamento épico (muito comum no teatro de Brecht) para alegorizar o presente do dramaturgo. No sentido etimológico, a alegoria é o discurso através do “outro”. A partir daí é derivada a historiografia alegórica, que consiste no estudo de uma época ou de um espaço diferente, para o historiador esclarecer seu próprio espaço-tempo.

Benjamin efetivamente praticou esse tipo de historiografia. Estudou a “destruição do *ethos* histórico no Barroco”, para criticar as tendências de restauração na República de Weimar. Tentando transpor o procedimento de historiografia alegórica para a leitura de *Os Azeredo mais os Benevides*, reparamos que a crítica fez pouco para tentar compreender a obra principal de Vianinha como um retrato da crise vivida no Brasil nos anos anteriores a um momento de ruptura como foi o do golpe de 1964. Por isso, é impossível empreender a leitura da peça sem paralisarmos um certo olhar melancólico sobre a crise do início dos anos sessenta no Brasil e sobre a situação histórica que gerou o assalto ao Estado, panorama arruinado e fantasma que está presente e cifrado como o universal precário que alegoriza a peça de Vianinha.

---

<sup>481</sup> SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1999, p. 124.

É importante, mencionar que partiremos do pressuposto de que, ao contrário do que pode parecer ao primeiro olhar, *Os Azeredo mais os Benevides* não é uma peça que trata apenas do conflito rural pela propriedade da terra. Já mencionamos no capítulo primeiro dessa tese que o latifúndio constitui a unidade de produção essencial do país durante todo o século XIX e início do século XX, tendo como característica a união entre espaço produtivo e espaço familiar. Tais relações, que moldaram a fusão problemática entre espaços públicos e privados no Brasil, são o tema mais claro da peça de Vianinha. A própria aliança entre drama e épico como formas teatrais justapostas na constelação dramaturgica da peça, comprova tal impressão.

Mas gostaríamos de caminhar um pouco mais para além dessa correta primeira leitura. Willi Bolle, em ensaio sobre o clássico romance de Guimarães Rosa, *Grande Sertão: cidades* afirma que o grande romance urbano brasileiro, ao contrário do que possa parecer, é o *Grande Sertão: veredas*: “Guimarães Rosa procura fornecer com a representação do sertão um retrato do Brasil. O choque entre cultura citadina e cultura sertaneja é tematizado. (...) O narrador é um jagunço letrado, relatando sua história a um ouvinte da cidade”<sup>482</sup>. Se podemos considerar – no rastro de Bolle - a alegoria como um procedimento dialético de desvalorização e de valorização<sup>483</sup>, a peça de Vianinha, construída sob alegorias e escombros, também apresenta esse jogo entre valorização e desvalorização, por meio de sua oscilação entre mundo urbano e mundo rural. Se a encararmos como uma única grande alegoria, formada pelos estilhaços de suas imagens petrificadas e alegorias menores, é possível dizer que a apresentação do sistema produtivo do latifúndio - o que a alegoria valoriza, portanto, ao estabelecer esse universo como o tema da narrativa -, não é a chave para a interpretação da obra, mas sim o que se encontra

<sup>482</sup>BOLLE, Willi. “Grande Sertão: cidades”. *Revista USP*. São Paulo, n.24, p.80-93, 1994- 95.

<sup>483</sup>Bolle cita como exemplos dessa afirmativa primeiro o contexto histórico da Idade Média em que, a serviço da Igreja, a alegoria teve a função de desvalorizar o *pantheon* dos antigos, por meio da fragmentação e mortificação do corpo. A forma do fragmento decorre aí da função de desvalorizar a *physis* bela e sensual. Vênus foi transformada na Dama do Mundo, bela de frente e atrás roída de vermes. Tal uso da alegoria se observa também no Barroco, num contexto secularizado: desvalorização da vida terrena (o mundo como Vau de Lágrimas, a melancolia do Príncipe) e, ao mesmo tempo, legitimação do poder estabelecido. Para Bolle, o mérito de Walter Benjamin teria sido o de ter “transfuncionalizado a alegoria”, de signo legitimador do *status quo*, representando um tempo parado, mítico, num signo radicalmente histórico. E de reinventá-la, na esteira de Baudelaire, como signo urbano, permitindo ler a degradação do homem moderno através de fetichização da mercadoria. Benjamin teria redescoberto a ambiguidade e com isso o potencial dialético da alegoria: “Se a alegoria é fragmento, caducidade, ruína, ela é também forma adequada para falar da falta de liberdade, da imperfeição e da degradação, tornando-se com isso órgão de um história inconclusa, uma história contraditória e dilacerada, aberta a transformações”. ( Cf. BOLLE, Willi. “Grande Sertão: cidades”. *Revista USP*. São Paulo, n.24, p.80-93, 1994- 95

desvalorizado, cifrado em seu sistema alegórico: a produção industrial<sup>484</sup>, urbana, raiz da crise pré- golpe de 1964 e núcleo trágico da peça, que a percorre como um fantasma.

Florestan Fernandes, ao caracterizar, em *A Revolução Burguesa no Brasil*, a natureza contra-revolucionária da modernização capitalista brasileira, considerou o golpe e a ditadura iniciada em 1964 como uma exacerbação da natureza autocrática da nossa classe dominante. Se na República de 1946 a dominação política foi feita com a manutenção de procedimentos típicos de uma democracia-liberal, dando à autocracia burguesa um aspecto velado, com a ditadura militar a burguesia continuaria seu “baile sem máscaras”, concluía o sociólogo paulistano. Em seu ensaio *Crítica à razão dualista*, Francisco de Oliveira discutiu as condições sob as quais o regime ditatorial, ao contrário de estagnar a economia, foi eficiente em acelerar a acumulação capitalista no Brasil, aceleração essa que se tornou possível graças às condições de uma super-exploração da classe trabalhadora estabelecida pelo regime ditatorial: “o pós-1964 dificilmente se compatibiliza com a imagem de uma revolução econômica burguesa, mas é mais semelhante com o seu oposto, o de uma contra-revolução. Esta talvez seja sua semelhança mais pronunciada com o fascismo”, que no fundo é uma combinação de expansão econômica e repressão.<sup>485</sup>,

Francisco de Oliveira verifica uma crise de realização nos ramos industriais tradicionais, cujo mercado consumidor era formado fundamentalmente pelas classes trabalhadoras, em que o salário assistia a uma intensa desvalorização decorrente da escalada inflacionária. Partindo da constatação de que a marca geral do período – e que se aprofunda no período ditatorial – é o aumento da taxa de exploração, Francisco de Oliveira assim caracteriza a crise: “a crise que se gesta, repita-se, vai se dar no nível das

---

<sup>484</sup>Essa interdependência entre todos os ramos da produção capitalista já foi identificada por Marx, no *Capítulo inédito do Capital* – ali se aponta que o caráter de produtividade do trabalho é sempre coletivo: “Com o desenvolvimento da subsunção real do trabalho ao capital ou do modo de produção especificamente capitalista, não é o operário individual, mas uma crescente *capacidade de trabalho socialmente combinada* que se converte no *agente real* do processo de trabalho total, e como as diversas capacidades de trabalho que cooperam e formam a máquina produtiva total participam de maneira muito diferente no processo imediato da formação de mercadorias, ou melhor, de produtos – este trabalha mais com as mãos, aquele trabalha mais com a cabeça, um como diretor, engenheiro, técnico, etc, outro, como capataz, um outro como operário manual direto, ou inclusive como simples ajudante – temos que mais e mais *funções da capacidade de trabalho* se incluem no conceito imediato de *trabalho produtivo*, diretamente explorados pelo capital e *subordinados* em geral a seu processo de valorização e produção. Se se considera o *trabalhador coletivo*, de que a oficina consiste, sua *atividade combinada* se realiza materialmente e de maneira direta num produto total que, ao mesmo tempo, é um *volume total de mercadorias*; é absolutamente indiferente que a função de tal ou qual trabalhador – simples elo desse trabalho coletivo – esteja mais próxima ou mais distante do trabalho manual direto. Mas, então a atividade dessa capacidade de trabalho coletivo é seu *consumo produtivo direto pelo capital*.”( MARX, Karl. *O capital; livro I, capítulo VI (inédito)*. São Paulo: Ciências Humanas, 1978, p.71-72)

<sup>485</sup>OLIVEIRA, Francisco. *Crítica à razão dualista. O Ornitórrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.

relações de produção da base urbano-industrial, tendo como causa a assimetria da distribuição dos ganhos da produtividade e da expansão do sistema. Ela decorre da elevação à condição de *contradição política principal* da assimetria assinalada: serão as massas trabalhadoras urbanas *que denunciarão* o pacto populista, já que, sob ele, não somente não participavam dos ganhos como viam deteriorar-se o próprio nível da participação na renda nacional que já haviam alcançado.”<sup>486</sup>

É assim, de certo modo *política* uma das razões para a crise que se gesta na economia brasileira nos idos dos anos de 1960, com o rompimento político dos trabalhadores com o pacto populista. “A luta reivindicatória unifica as classes trabalhadoras, ampliando-as: aos operários e outros empregados, somam-se os funcionários públicos e os trabalhadores rurais de áreas agrícolas críticas. Tal situação alinha em polos opostos, pela primeira vez desde muito tempo, os contendores até então mesclados num pacto de classe. A luta que se desencadeia e que passa ao primeiro plano político se dá no coração das relações de produção. Pensar que, nessas condições, poder-se-iam manter os horizontes do cálculo econômico, as projeções de investimentos e a capacidade do Estado de atuar mediando o conflito e mantendo o clima institucional estável, é voltar ao economicismo: a inversão cai não porque não pudesse realizar-se economicamente, mas sim porque não poderia realizar-se institucionalmente.”<sup>487</sup>

Embora o autor apresente uma série de elementos reais da crise, nos parece demasiado reduzir a crise econômica à impossibilidade institucional de realização de novos investimentos<sup>488</sup>, graças ao risco de deposição do Estado. E nesse sentido nos parece mais adequada a caracterização daquela estrutura produtiva como uma *crise de*

---

<sup>486</sup> OLIVEIRA, op. cit., p.87. Em outro momento, retoma a mesma crítica: “(...) não havia a crise de realização porque o próprio modelo concentracionista havia criado seu mercado, adequado, em termos de distribuição da renda, à realização da produção dos ramos industriais mais novos.” *Idem, ibidem*, p.92.

<sup>487</sup> *Idem, ibid.*, p.88.

<sup>488</sup> “Indiscutivelmente o acirramento da luta política constitui o principal obstáculo para a continuidade da reprodução capitalista. Basta lembrar como a instabilidade das ‘condições institucionais’ pesou decisivamente no ritmo da acumulação, no caso do Chile, sob a Unidade Popular (quando, apesar das altas taxas de lucro em muitos setores, os capitalistas não investiam). Sem embargo, é preciso levar em conta a situação concreta da sociedade e da economia brasileira no período em estudo. Por um lado, nos parece equivocado considerar que o movimento popular, naquilo que tinha de mais significativo e numericamente mais expressivo, estivesse colocando em questão as relações de produção existentes. Da mesma maneira, seria desmedido supor que o Estado capitalista não pudesse conter o movimento de massas apesar da denúncia do pacto populista. Inúmeros outros países, com um nível de organização e combatividade das classes trabalhadoras bem superior ao caso brasileiro, são exemplos de uma certa dose de exagero na afirmativa de F. de Oliveira.” MORAES, Maria, “Considerações sobre a crise de 1964.” In. MANTEGA, G. & MORAES, M. *Acumulação monopolista e crises no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p.27-28.

*superacumulação*, ligada “ao ciclo do capitalismo monopolista implantado no país”. É assim que entende Maria Moraes: “uma situação como a que viemos de descrever corresponde a uma crise de superacumulação de capital, entendida como a impossibilidade, para o conjunto do capital social, de valorizar-se a taxas que não fossem decrescentes ou, mesmo, de valorizar-se”<sup>489</sup>.

Moraes também encontra certa dose de exagero na formulação de Oliveira sobre “a luta política do movimento de massas ter se chocado com as relações de produção vigentes”, realizando uma comparação com a situação do Chile sob o governo da Unidade Popular, de Salvador Allende (1970-1973). No caso chileno, para autora, a luta de classes teria atingido um patamar muito superior de questionamento da propriedade privada, com fábricas ocupadas e uma situação revolucionária de “duplo poder”. No Brasil, embora o início dos anos 1960 tenha sido um dos pontos altos do conflito social no século XX, o conflito não teria chegado a esse grau de acirramento. Todas as ações desenvolvidas pelas classes subalternas, no campo e na cidade certamente não ultrapassavam o invólucro da sociedade burguesa. Por isto mesmo, “estamos em acordo com aqueles que interpretam o golpe de Estado de 1964 também por seu caráter preventivo, dado que se efetivou para justamente impedir que tais lutas potencialmente assumissem um contorno anti-capitalista”<sup>490</sup>.

No plano político da oposição, a ilegalidade do PCB, proscrito desde maio de 1947, encerrando dois anos de reconhecimento pelo sistema político-eleitoral, é uma das características mais relevantes das restrições daquele regime “democrático”, do período de 1945-1964. Aliados do processo eleitoral, tendo seus quadros que recorrer a outras legendas para disputar cargos eletivos – primeiro no pequeno Partido Social Trabalhista (PST), e posteriormente no também pequeno Partido Socialista Brasileiro (PSB), além do próprio PTB –, os comunistas continuaram a exercer uma importante influência no processo político também através do movimento sindical, exceto no breve período entre a cassação de seu registro e a perseguição de seus líderes sindicais durante o governo Dutra, quando a própria mobilização operária foi silenciada.

Esse peso no operariado dava ao PCB elementos para que, mesmo frente a sua situação jurídica, fosse considerado – seja como aliado potencial, seja como inimigo que deveria ser definitivamente extirpado da vida nacional – relevante também no sistema

<sup>489</sup>MORAES, MARIA, op. cit., p.28

<sup>490</sup>MELO, Demian Bezerra. *Crise orgânica e ação política da classe trabalhadora brasileira: a primeira greve geral nacional (5 de julho de 1962)* Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2013.p. 134

político. No início dos anos sessenta, a sua crescente influência nas entidades sindicais oficiais e “paralelas”, entre trabalhadores rurais, estudantes e entre a intelectualidade, além de suas representações parlamentares, especialmente durante o próprio governo Goulart, provocou alarde dentre a direita política, que passou a denunciar com regularidade a “infiltração comunista”.

Segundo Demian Melo, é preciso não superestimar o peso dos comunistas na crise daquela República no início dos anos sessenta, estando o PCB muito longe de ter condições de tomar o poder, como quis crer a propaganda anticomunista dos aparelhos privados de hegemonia e no próprio aparelho de Estado. “Mas é necessário não desconsiderar seu papel naqueles acontecimentos como uma das forças decisivas do jogo político, muito superior a toda a sorte de pequenas legendas que compunham, ao lado do PTB, PSD, PSP e a UDN, o sistema partidário. O que é importante considerar é que, após o suicídio de Vargas, foi sentida uma reorientação política no Partido Comunista, que se expressou imediatamente no apoio à candidatura Kubitschek em 1955, desdobrando-se programaticamente na chamada Declaração de Março de 1958 e no seu V Congresso, em 1960”<sup>491</sup>.

O sentido dessa reorientação esteve ligado também às mudanças ocorridas no movimento comunista internacional após o Relatório Kruchev (1956), com as famosas denúncias ao culto à personalidade de Stálin, serviu de pretexto para que os PCs seguissem uma orientação notoriamente reformista, expressa em resoluções nas quais, como no caso brasileiro, mesmo frente a sua proscrição do jogo partidário-eleitoral, fosse propugnado um “caminho pacífico” para a “Revolução”. Já a estratégia socialista proposta pelo PCB continuou a ser pensada dentro dos cânones da ortodoxia erigida desde o stalinizado VI Congresso da Internacional Comunista (1928), onde se previa uma primeira etapa democrática de libertação nacional. “Nesta, o papel central seria atribuído a um bloco de forças que incluía uma suposta burguesia nacional, a pequena-burguesia e o campesinato, liderados pelo proletariado por meio do PCB. De acordo com essa tese, só depois de terem se desenvolvido as forças produtivas capitalistas, estariam dadas as condições para uma segunda etapa da revolução, que seria de caráter socialista”<sup>492</sup>.

No início dos anos cinquenta, mesmo quando encampou posições revolucionárias (como fundar sindicatos paralelos e propor a derrubada do segundo governo Vargas pela via da insurreição armada), o “PCB não abriu mão de tal visão da revolução em duas

---

<sup>491</sup>Idem, *ibid.*

<sup>492</sup>Idem, *ibid.*

etapas, e em 1958 esse dogma foi combinado ao reconhecimento de que o capitalismo brasileiro estava em desenvolvimento e à proposta reformista de um “governo nacionalista e democrático”, capaz de pôr em marcha profundas reformas sociais que abolissem os “restos de feudalismo” no campo, e rompessem com o imperialismo norte-americano. É com esse programa que o PCB irá viver os turbulentos anos 1960”<sup>493</sup>.

Para testarmos a chave alegórica que sugere a presença desse contexto histórico de crise urbano-industrial e do capitalismo monopolista e dependente do país, como um trauma fantasma e trágico recalcado sob os escombros da forma épica da peça de Vianinha, é necessário recorrermos ao modelo europeu novamente. No *Círculo de giz caucasiano*, Brecht desloca a ação inteira da peça para o Cáucaso. A escolha não é arbitrária, como pode parecer à primeira vista; ao contrário, a alusão era bastante óbvia em seu tempo, pois a cordilheira marcara o limite do avanço hitlerista sobre a Rússia soviética. Data igualmente de então o prólogo da peça, em que delegados de dois colcozes<sup>494</sup> discutiam sobre o rumo a tomar na reconstrução do pós-guerra. A trama do círculo de giz é uma peça dentro da peça, o que conferia relevância presente à história ambientada na Geórgia medieval.

Isso, entretanto, não devia garantir-lhe um caráter exemplar. Brecht temia essa leitura conservadora da peça, que faria do passado o metro para as decisões de reconstrução presentes: “O Círculo de giz caucasiano não é uma parábola. O prólogo pode induzir ao erro, uma vez que a fábula é contada para que se elucide a disputa pela posse do vale. Contudo, vista mais de perto, a fábula se revela como narrativa autônoma, que não prova nada em si mesma e que apenas demonstra uma espécie de sabedoria, uma atitude que pode ser modelar para a disputa atual”.<sup>495</sup> O que a existência do prólogo

---

<sup>493</sup>Idem, *ibid.*

<sup>494</sup>Dois tipos de empresas coletivistas compunham o setor agrícola soviético: os colcozes e os sovkozoes. Os colcozes ou fazendas coletivas diferem quanto à situação de seus trabalhadores. Eram designados para pequenas unidades “zveno”, que compunham os colcozes. Para o seu trabalho na fazenda coletiva, o camponês era creditado com o “trudodni”- ou trabalho diário – que eram unidades representando a realização de atividades específicas para o cálculo da sua participação nos lucros – em espécie ou em dinheiro. Este sistema de pagamento era baseado nos resultados anuais e diferenciado segundo as habilidades requeridas para diversos trabalhos. Por outro lado, era permitido ao camponês dos colcozes manter uma pequena área para cultivo em proveito próprio, podendo também vender o seu produto. Teoricamente, os colcozes representavam unidades cooperativas independentes; entretanto, eram, na realidade, sujeitas a um controle rígido por parte do Estado, e os seus administradores, formalmente eleitos, eram selecionados e removidos pelo próprio Estado. Os sovkozoes – fazendas estatais – eram geralmente maiores e mais especializadas. Aos seus trabalhadores eram pagos salários, como na indústria. Cf. BECKER, Nestor J. R. “A agricultura soviética”. In: *Revista brasileira de economia*. V. 18, n.4 (1964), p. 129-159

<sup>495</sup>BRECHT, Bertolt. “Sobre o círculo de giz”. In: *Estudos sobre teatro, vol.3*. Buenos Aires: Nueva Vision, 1975, p.234



narrativo pode nos desvelar é que, se a fábula (que se passa no passado) não deve servir de parâmetro para a interpretação do presente (do prólogo), o contrário parece verdadeiro; ou seja, a situação dos colcozes que discutem, na prática, o destino da produção socializada pós-segunda guerra é que deve servir de horizonte e de moldura para a leitura da obra de Brecht.

Há em *Os Azeredo mais os Benevides* um procedimento similar, mas que não se realiza por meio de um prólogo, inexistente na peça. Se estivermos corretos, a moldura e o horizonte de interpretação da peça se dão por meio do seu núcleo urbano: a família de Espiridião que surge, no início da peça, atolada em grave crise financeira:

MÃE – (depois de silêncio) Ah.

PAI – Calma, calma.

VOZES – Calma – Calma? – Calma...(silêncio)

MÃE – No mês retrasado nossa renda caiu 320 mil réis, no mês passado caiu 780 mil réis.

PAI – 680 mil réis, querida.

MÃE – 780

PAI – 680

MÃE – 780

PAI – 680

MÃE – 780, Albuquerque! Enfrente os fatos! 780 mil réis. Éramos os únicos importadores de pias, ladrilhos, bidês e porcelanas de arte; agora esses ingleses montam uma companhia aqui nas nossas barbas!

VOZES – Os ingleses! – Mon Dieu! – É a falência!<sup>496</sup>

Nessa primeira cena da peça é apresentado o problema vivido pela empresa da família Albuquerque, que está à beira da falência, por terem perdido o monopólio sobre os produtos importados (pias, ladrilhos, bidês e porcelanas) graças à recente instalação de firma inglesa concorrente, a Mon Dieu, no Brasil. Diante do problema, a família Albuquerque deposita sua confiança em um possível empréstimo a ser concedido pelo empresário Gonçalo Carvalhais. O empréstimo seria feito apenas com a união matrimonial entre Espiridião Albuquerque e Silvinha Carvalhais. Espiridião tem laços afetivos com Silvinha. O problema do casal é que Espiridião está decidido a se mudar para a Bahia, onde existem terras hipotecadas e abandonadas que pertencem a sua família, para iniciar um novo negócio, a plantação de cacau. Esse fato desagradava a moça, já que ela prefere permanecer no Rio de Janeiro. Contrariando o desejo de seus familiares, Espiridião decide ir para a Bahia. Como sua namorada opta por não segui-lo, não haverá

<sup>496</sup>VIANA FILHO, Oduvaldo, *op. cit.*, p.9

casamento e, portanto, a última chance de salvar a empresa da falência é frustrada. A partir daqui, acompanhamos apenas a trajetória de Espiridião, até que ele consiga sucesso com a lavoura de cacau, já no segundo ato. Há então o reencontro com sua família, que se desloca para as terras na Bahia e se estabelece por lá, chegando, inclusive, a lançar um candidato a governador com o apoio dos Albuquerque.

A família só volta a aparecer integralmente na trama em um dos quadros finais. A cena se dá na casa do doutor Espiridião conta com a presença de todos os membros de sua família. Durante a conversa entre os familiares fica evidente a preocupação do dono das vidas com os fatos ocorridos em suas terras, além de revelar que Albuquerque ocupa agora o cargo de Diretor da Segurança Pública, ou seja, cargo obtido graças à influência de Carvalhais, o sogro de Espiridião, que é agora Governador da Bahia. No conflito, Espiridião questiona sobre a possibilidade de se construir uma barragem prometida, ao longo de toda a peça, para resolver o problema dos camponeses. Ao receber a resposta negativa de seu sogro, o doutor assume uma postura mais agressiva, dizendo:

Mas para o café é possível, não é? O café, o senhor Raul Carvalhais deixa plantar quanto quiser. O cacau tem que destruir a plantação. Os ingleses também plantam cacau e os Carvalhais sempre foram amigos dos ingleses, não é? <sup>497</sup>

Com o desabafo, o proprietário usa da ironia para remeter ao fato ocorrido no início da trama, em que Gonçalo Carvalhais, em vez de efetuar empréstimos para a família Albuquerque, prefere negociar com a firma inglesa *Mon Dieu*. Estamos de volta à moldura inicial, em um movimento circular que aborda novamente a crise financeira da família e sua relação com o capital estrangeiro inglês. De forma cifrada, a trajetória de crise financeira vivida pela família produtora de bens de consumo, atrelada aos interesses do capital externo, parece alegorizar o momento de cataclisma vivido pelo país.

Se considerarmos a trajetória da família, de corte urbano e industrial, que ocorre paralelamente à linha central da ação, que se passa nas terras produtoras de cacau, como a chave para se entender o panorama histórico exposto na peça, é possível relacionar as trajetórias de Espiridião e Alvimar, que vivem uma decadência moral ao longo da trama, como dependentes do que realiza a família Albuquerque, em aliança com os Carvalhais. A crise de produção do cacau é contextualizada sob contexto histórico mais amplo, assim como a grave crise pré-1964.

No entanto, ao contrário da peça de Brecht, em *Os Azeredo*, a chave de leitura

---

<sup>497</sup> Idem, *ibid.*, p. 99

parece soterrada. Como Vianinha mantém a estrutura principal sob o modelo dramático, sua moldura histórica, representada pelas atividades produtivas da família, é eclipsada pelo próprio desenrolar da ação unitária dramática, central ao texto. Em Brecht, a estrutura de moldura e de horizonte de interpretação ganha destaque porque aparece sob os procedimentos épicos do prólogo e do epílogo. Vianinha, ao contrário, expõe o conteúdo que deveria formar um prólogo e um epílogo, optando pela manutenção da forma dramática, que contradiz e anestesia esse mesmo conteúdo. Veremos adiante mais resultados dessa justaposição entre modelos épico e dramático.

### **O olhar que transforma em pedra:**

A petrificação do olhar alegórico de Vianinha expressa um processo histórico que avança retrocedendo, que se move ao transformar-se em pedra. Em *Os Azeredo*, a fábula não avança, mas é acumulada de detritos. Como obra de bom alegorista, o resultado da peça é que o momento histórico, longe de aparecer como um todo orgânico, aparece em uma disposição arbitrária, como um amontoado desordenado de emblemas, fragmentário e esfacelado. Para Benjamin, a alegoria barroca era a forma de percepção própria de uma época de ruptura social e guerra prolongada, em que o sofrimento humano e a ruína material eram matéria e forma da experiência histórica. O país que emerge da peça de Vianinha é formado por essa paisagem de exceção permanente.

Bem como os poetas barrocos, o dramaturgo brasileiro, em outro momento histórico, transformou o material desfeito de sua própria época elevando-o à posição de alegoria. O que dava a esse ensinamento seu valor como uma apresentação dialética do processo histórico brasileiro foi configurar alegoria e mito de maneira antitética. Na realidade, a alegoria funcionou na peça de Vianinha como o “antídoto” frente ao mito, e precisamente isto é dito por Benjamin: “Deve-se mostrar a alegoria como antídoto contra o mito.”<sup>498</sup>

O mito do “bom povo brasileiro”, de uma sociedade “harmônica e feliz” é dissolvido por Vianinha na alegoria da impossível aliança entre classes. Ao ser empregada, já na segunda cena da peça, esgarçando a forma épica modelar ao trazer rasgos dramáticos para o seu tecido formal, essa alegoria também esfarela outra mitologia – bastante presente na recepção da obra de Brecht no Brasil –, a do teatro épico como forma absoluta capaz de tratar realisticamente qualquer processo histórico: “Nessas

---

<sup>498</sup> BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 169.

circunstâncias, umas poucas sociedades – talvez se devesse dizer cidades – se dotaram de um teatro político. Tratava-se de um instituto peculiar, que tinha como premissa um movimento popular poderoso, emancipador, capaz de se defender contra os adversários, além de se interessar pelo livre exame de suas questões vitais, com vistas em transições práticas. Para assinalar o incomum dessa criação, Brecht lembra que a maioria das grandes nações não se inclinava a examinar os seus problemas no palco”.<sup>499</sup>

Na ausência de tais condições históricas no Brasil, o teatro épico entre nós também deveria ser distinto, na forma e nos temas a serem investigados. Como tentativa desse exame, sob forma própria, dos problemas da realidade brasileira no palco, pode-se perceber em *Os Azeredo* uma certa *ausência de resolução ou circularidade*: as contradições são petrificadas e expostas como fragmentos sobrepostos, sem que haja a superação do desenvolvimento linear da fábula. Os breves quadros que se sucedem acumulam imagens e alegorias, principalmente em relação às vítimas do processo capitalista brasileiro, que se organizam ao serem embaralhadas. Ao dissolver o teatro épico na alegoria e no drama, simultaneamente, Vianinha revela a particularidade da formação nacional que, como ruína, não pode ser plasmada por uma forma que concilie suas contradições. A totalidade do teatro épico europeu é recriada e negada na forma da peça brasileira gerando uma constelação negativa: configurada por imagens saturadas de tensão, advindas de recursos formais contraditórios.

No plano da fábula, ou antifábula, o mito desfeito em *Os Azeredo* está relacionado à alegoria da superação da luta de classes. O erro de Espiridião é acreditar-se igual aos seus empregados, o que surge na peça por meio da alegoria da foice como instrumento de trabalho compartilhado entre patrão e empregado. Estamos diante da cena primária do pacto demoníaco:

(Silêncio. Espiridião pega a foice. Corta.)  
 ESPIRIDIÃO – Não corta?  
 ALVIMAR – Não é de assim, doutor...é de assim...  
 (Espiridião ri. Alvimar ri. Tempo.)<sup>500</sup>

Alvimar, ao acreditar-se igual ao patrão, arruína-se:

Faz oito anos que o doutor Espiridião não vem aqui, Lindaura. Oito anos é um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete, oito anos. Me lembro, ele chegou aqui, aí ele pegou na foice errado, de banda, aí a gente riu, eu ria de um lado, doutor ria de outro, aquela gargalheira. Oito anos

<sup>499</sup> SCHWARZ, Roberto. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999, p. 128.

<sup>500</sup> VIANNA, Filho. *Os Azeredo mais os Benevides*. Rio de Janeiro: MEC/SNC, 1968, p.25.

agora sem notícias? A gente não planta mais cacau faz três anos. Ele prometeu que ia plantar cacau de novo. A vila sumiu, Lindaura, nem trem chega mais. Doutor Espiridião é um interesseiro. É. Digo na cara dele: interesseiro, interesseiro, interesseiro! Dinheiro não faz diferença de ninguém, ouviu, que na honra e na memória estou prá encontrar alguém prá fazer parceria comigo. Interesseiro. Vou ficar plantando só esse arroz amarelo, que nem preço tem, a casa caindo?<sup>501</sup>

Logo após proferir este discurso desconexo e quase delirante, Alvimar o repete, palavra por palavra, em uma indicação do dramaturgo de que a cena pode se repetir inúmeras vezes, estabelecendo uma circularidade que poderia dissolver neste instante a ação dramática que, na cena seguinte, é então recomposta. Se retomarmos a fábula de Grusha, no *Círculo de giz* de Brecht, veremos que o erro da heroína é acreditar que pode ajudar sua patroa, a mulher do governador, adotando o seu filho. A aliança se revela ilusão quando Grusha tem que lutar pelo menino que adotara contra a mãe biológica da criança. Se na Alemanha do pós-guerra a união das classes já surgia como ilusão, fantasma conservador disfarçado de frente liberal, a utilização da ideologia liberal progressista no Brasil, que em seu solo original já surgia como mito, gerara por aqui uma farsa que, de tão extremada, transformara-se no seu negativo.

Assim como Alvimar só pode viver no tempo trágico e circular do delírio, com tempo infernal da repetição, a sociedade brasileira só funciona como aberração trágica. O que é mito e pode ser combatido pelo didatismo esclarecido de Brecht nos países centrais, transforma-se em contradição e desrazão essencial na periferia do capitalismo. O modo de ser do movimento na sociedade brasileira é o *não ser* – a reposição do atraso, como vimos com relação às formas de exploração pré-capitalistas do trabalho, presentes no campo -, o negativo, situação que a loucura de Alvimar e a caridade de Espiridião alegorizam. Se no modelo europeu a luta pela terra que a história de Grusha procura justificar fora resultado de um processo de lutas e revoluções, no Brasil, a farsa da amizade entre os dois personagens de *Os Azeredo* alegoriza a construção de um processo histórico que busca dar forma ao vazio e a destruição permanente da modernização conservadora. A totalidade de um processo histórico mais transparente é substituída, por aqui, por um desenvolvimento truncado e contraditório que a forma da peça, em cacos de materiais épicos e dramáticos colados, expressa.

Esse acúmulo de fragmentos, expressa o método alegórico-melancólico de

---

<sup>501</sup> Idem, *ibid.*, p. 183.

construção da peça. Para Ricardina Guerreiro, em livro que analisa a utilização da alegoria em Fernando Pessoa, a alegoria pode ser definida como um “se pensar como Outro”. O sentimento melancólico surge relacionado à composição alegórica quando “na finitude do seu próprio movimento de dobragem, avança para um desenfreado processo de assumida, inútil procura de significado, ou recua para um desejo de obnubilamento e autodestruição”<sup>502</sup>. A figura da alegoria, seguindo a concepção de Walter Benjamin, aparece aqui com um duplo valor, “de representatividade e de processo, pretendendo não só expressar a visibilidade demarcadora, enquanto impulso significativo, como a face negra do indizível, enquanto tensão para um alvo inconsumável”<sup>503</sup>.

A melancolia do olhar alegórico viria assim do seu impulso por um significado que nunca está em si mesmo, ao mesmo tempo que arranca sucessivamente os seus rostos e sentidos, em busca de comunicar o impensável, até destruir-se. A face negra do indizível, que obriga Vianinha a destruir a forma do modelo épico de Brecht, acumulando sobre esse tecido original procedimentos dramáticos e uma sucessão de alegorias, estaria na dificuldade em se compreender o momento histórico de crise, em que a aliança de classes surge, em si mesma, como um tentar “ser Outro”, mas sem sucesso.

Esse aspecto de se pensar como outro está presente na forma e no conteúdo do painel alegórico-melancólico que constitui *Os Azeredo mais os Benevides*. Podemos dizer tanto de Alvimar quanto de Espiridião o que diz Bernardo Soares, semi-heterônimo de Pessoa, no *Livro do Desassossego*: “ninguém supôs que ao pé de mim estivesse sempre outro, que afinal era eu”<sup>504</sup> ou “vivo de impressões que não me pertencem, perdulário de renúncias, outro no modo como sou eu”<sup>505</sup> ou, por fim, “sou eu outra vez, tal qual não sou”.<sup>506</sup> A melancolia na peça de Vianinha, entretanto, vai além do decurso da personalidade entre as próprias margens: não estamos diante de indivíduos que não se reconhecem, ou que se confundem “num labirinto onde, comigo, me extravio de mim”<sup>507</sup>. A incompletude gera no patrão e no empregado o desejo de ser o Outro: graças aos benefícios provindos da amizade com o patrão, Alvimar ganha força para dominar os colegas de lavoura; enquanto Espiridião, além da força de trabalho, expropria Alvimar do seu próprio filho, encarregando-se de educar o menino na cidade:

---

<sup>502</sup> GUERREIRO, Ricardina. *De luto por existir*. Lisboa: Assirio & Alvim, 2008, p. 16

<sup>503</sup> Idem, *ibid.*

<sup>504</sup> PESSOA, Fernando. *O livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das letras, 2000, p. 383

<sup>505</sup> Idem, *ibid.*, p. 124

<sup>506</sup> Idem, *ibid.*, p. 385

<sup>507</sup> Idem, *ibid.*, p. 217

FILHO: Padrinho.  
 ALVIMAR: vem.  
 FILHO: Padrinho! Padrinho! (Alvimar começa a arrastá-lo)  
 ALVIMAR: Não quero choro, menino.  
 FILHO: Não quero viver aqui.  
 ALVIMAR: Ande direito...  
 FILHO:...Me larga...  
 ALVIMAR: Não morda...cachorro...  
 FILHO: Me larga, me larga...<sup>508</sup>

Como no pacto demoníaco da lenda de Fausto, em que, com a venda de sua alma, gradualmente Fausto torna-se, ele mesmo, um duplo de Mefistófeles:

MEFISTÓFELES : E isto, vem do coração também?  
 FAUSTO: Deixa-te disso! Vem, sim! Quando sinto  
 E um nome procuro para o sentimento,  
 Sem o encontrar nesse labirinto,  
 E com os sentidos sonho tudo sem exceção,  
 E das mais altas palavras lanço mão,  
 E a esta chama em que me consumo  
 Infinita e eterna, sim, eterna, chamo –  
 É tudo um jogo de infernal fingimento?  
 MEFISTÓFELES: Tenho afinal razão!  
 FAUSTO: Ouve bem isto,  
 E poupa-me os pulmões:  
 Se queres ter razão, e se uma língua tens,  
 Razão terás, está visto!  
 Mas vem daí, e a conversa aqui travo;  
 A razão tem-na tu – afinal, eu sou escravo.<sup>509</sup>

No caso do pacto fáustico brasileiro, o “labirinto” e “eterna chama” da aliança de classes é alegoria desse processo impossível de tornar-se outro, quando há as fronteiras de um processo histórico que opõem proprietários e homens livres no campo. No momento em que Espiridião tenta ser Alvimar, subtraindo-lhe a vida, e Alvimar tenta ser Espiridião, tornando-se dono da vida dos outros, o “jogo de infernal fingimento” ganha aspecto trágico: o jogo de valorização e desvalorização da alegoria aqui nos revela que, no final, prevalece o sentido dado “por quem manda” e a narrativa termina com a vitória do valor do latifúndio e de seus representantes. O jogo entre “clara insuficiência e negra claridade”<sup>510</sup>, marca do procedimento alegórico-melancólico, mostra-nos que a dificuldade de dizer o indizível emudeceu e petrificou as fragmentárias alegorias empregadas por Vianinha. Mas mostra também que, ao procurarmos “colar esses papéis

<sup>508</sup> VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Os Azeredo mais os Benevides*, op. cit., p.78

<sup>509</sup> GOETHE, J. W. *Fausto*. Lisboa: Relógio d'água, 2003, p. 176-177

<sup>510</sup> GUERREIRO, Ricardina, op. cit., p. 55

com cuspo”<sup>511</sup>, é possível ler o sentido histórico que parecia perdido, se soubermos situar adequadamente a experiência de trauma que essa tentativa de colonizar *o outro de si* deixou na formação penosa do país.

Se retomarmos a cena II de *Os Azeredo* citada no início do capítulo, veremos ainda que a alegoria presente na cena, capaz de universalizar e historicizar a relação pessoal entre os personagens, é justaposta à canção de Lindaura, que traz a cena de volta ao âmbito da relação entre marido e mulher e à amizade entre os dois homens, ao âmbito privado, enfim.

A canção não tem relação necessária com a ação exposta, não servindo de crítica, comentário ou mesmo de complemento narrativo, mas tem aqui função dramática, expressando o universo individual dos sentimentos de Lindaura. Esse procedimento das canções, que em vez de trazerem conteúdo épico reforçam aspectos privativos, pode ser visto também na última cena da peça:

LINDAURA – (Enquanto Alvimar olha Espiridião)  
 Alvimar pensou  
 Olhou o doutor  
 Nos olhos a dor  
 Vingança chegou  
 A mão levantou  
 Cheia de não  
 A raiva na alma  
 A calma no fim  
 A mão levantou  
 E a mão parou.  
 A sua vingança, Alvimar? (...)  
 Alvimar só sabe submissão.  
 Não aprendeu a dizer não.<sup>512</sup>

Se compararmos esta canção com a canção do Recitante em *O círculo de giz*, também já analisada acima, perceberemos uma imagem possível para o percurso de transformação da forma teatral épica no Brasil, sintetizado pela peça de Vianinha: como o Recitante, Lindaura narra as ações presentes na cena. No entanto, a frase final do cantor de Brecht é capaz de, através da utilização do recurso do estranhamento, que nega e, ao negar, historiciza os sentimentos privados presentes na cena, relacionar indivíduo e tecido histórico, determinando um ao outro.

A diversidade de focos narrativos, que presenciemos em uma única cena do texto de

<sup>511</sup>PESSOA, Fernando, op. cit., p. 391

<sup>512</sup>VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Os Azeredo mais os Benevides*, op. cit., p. 106.



Brecht, mas que está presente em toda a peça, também se contrapõe à forma utilizada por Vianinha que, ao privilegiar o foco narrativo único de Alvimar, individualiza as questões, restringindo-as à família do personagem, mesmo que tal narrativa esteja o tempo todo fraturada por conteúdo épico ou pela alegoria central da peça, que reaparece em vários momentos, justapondo-se epicamente à composição dramática do material.

Se, de acordo com Leandro Konder, a tradição filosófica fundamental ao teatro épico, é marcada no Brasil por uma derrota ou um congelamento da dialética, é possível pensar, com relação à recepção do teatro épico por aqui, em uma forma épica não dialética? Como vimos na peça de Vianinha, não se trata exatamente de uma forma que descarta a dialética já que é capaz de, ao reunir materiais formais tão díspares, expor contradições de maneira quase brutal. Em relação ao teatro épico de Brecht, o que está em jogo em Vianinha é uma dialética distinta, ou uma dialética congelada. Caso tal hipótese esteja acertada, podemos pensar que tal derrota da dialética, se é que o seu congelamento pode ser chamado de derrota, significaria não um problema formal, mas, como nos romances truncados de Machado de Assis, uma forma própria de plasmar poeticamente nossas agruras e contradições irreconciliáveis.

Se for assim, não estaríamos lidando com uma forma imperfeita de teatro épico, mas com uma manifestação *do trágico* no Brasil: a visão trágica de mundo, com seus paradoxos insuperáveis, marcaria a forma da dialética épica no Brasil, gerando obras estagnadas, afligidas por suas contradições pesadas e imóveis.

Peter Szondi, no seu *Teoria do drama moderno*, historiciza a forma do drama burguês partindo do seguinte pressuposto: o desenvolvimento do drama no século XX seria marcado por uma crescente contradição entre o *enunciado da forma e o enunciado do conteúdo*, a saber, conteúdos épicos, sedimentados graças a uma situação de complexidade social crescente, seriam cada vez mais objeto dos dramaturgos, o que estabeleceria um choque entre forma dramática, adequada a conflitos subjetivos, e realidade objetiva altamente mediatizada. Deste choque surgiram obras em que a forma dramática aparece cada vez mais dissolvida por conteúdos épicos, até a implosão definitiva do drama burguês, iniciada com o expressionismo, continuada por Brecht, e levada ao limite nos textos do último Beckett ou de Heiner Müller.

Note-se que aqui os conteúdos temáticos, advindos da vida social, não são, por oposição à forma artística, algo informe a que esta daria forma: eles já constituem por seu turno, *enunciados*, isto é, são *formados*. Isto quer dizer que não existe um conteúdo vagando nas esferas da abstração estética à espera de uma forma qualquer: cada conteúdo

da realidade externa só pode ser apreendido adequadamente sob a forma que ele mesmo exige.

Seguindo esta metodologia de análise, que percebe o enunciado da forma em relação de harmonia e conflito com o enunciado do conteúdo, é possível perceber, no desenvolvimento da tragédia clássica grega, o contrário do que Szondi percebe na história do drama burguês: há uma crescente *dramatização* da forma épica nas tragédias gregas. Para Hegel: “o verdadeiro poema épico pertence essencialmente a essa época intermédia em que um povo, saído de sua ingenuidade e sentindo o seu espírito despertar, se põe a criar um mundo que lhe seja próprio e no qual se sente à vontade. (...) Quando o eu individual se separou do todo substancial da nação e dos seus estados, das suas maneiras de pensar, das suas ações e destinos e quando, no próprio homem, se efetuou a separação entre vontade e o sentimento, a poesia épica dá lugar à poesia lírica, por um lado, à poesia dramática, por outro. Isto acontece nos últimos dias de vida de um povo, quando já as determinações gerais, que devem presidir aos atos humanos, em vez de fazer parte da totalidade formada pela vida sentimental e mental, assumiram um caráter prosaico, o de uma ordem personificada em instituições políticas, reguladas por prescrições morais e jurídicas fixas que impõem ao homem obrigações e deveres, que ele há de cumprir sob a pressão de uma necessidade exterior, de modo algum imanente”.<sup>513</sup>

Em seu *Ensaio sobre o trágico*, Peter Szondi afirma que Hegel percebeu nas *Lições sobre Estética* a forma fundamental da tragédia grega: a contradição. A tragédia surge em um momento da vida social ática em que o desenvolvimento da democracia e da expansão comercial e imperial do Estado era determinado pelo surgimento de novas instituições, que fracionavam o sujeito, opondo-o aos valores da tradição, marcada pelos deuses, e também aos valores do estado nascente, caracterizado pela emergência de normas opostas à subjetividade e aos princípios comunitários do ingênuo mundo épico. A característica fundamental da tragédia seria assim a dialética: “a ação dramática não se limita a calma e simples progressão para um fim determinado, pelo contrário, decorre essencialmente num meio repleto de conflitos e oposições, porque está sujeita às circunstâncias, paixões e caracteres que se lhe opõem. O drama é produto de uma vida nacional já bastante desenvolvida”.<sup>514</sup>

Hegel aponta acima, assim como Brecht faria depois em relação ao teatro épico, a relação estreita entre vida nacional desenvolvida e o drama. Aceitando esse pressuposto,

<sup>513</sup> HEGEL, G. W. F. *Curso de estética: o sistema das artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 439.

<sup>514</sup> Idem, *ibid.*, p. 442.

percebemos que a formação supressiva particular à vida social brasileira nos coloca muito distantes dos modelos dramáticos e épicos europeus. Quanto aos conflitos expostos por Hegel como a base do drama, Peter Szondi traça um percurso histórico da filosofia do trágico e aponta que, já na *Poética* de Aristóteles, o raciocínio dialético marca a caracterização da tragédia: acontecimentos dolorosos podem ser considerados terríveis e tocantes no mais alto grau quando ocorrem em relações de afeto, “quando, por exemplo, um irmão mata um irmão ou uma mãe mata o filho...” É o mesmo argumento que, sempre para Szondi, levaria Lessing a passar do efeito para a estrutura dialética do trágico, quando pergunta, na *Dramaturgia de Hamburgo*: “Por que um poeta não deveria ser livre para intensificar ao máximo nossa compaixão por uma mãe tão delicada, para fazer com que ele se torne infeliz por meio de sua própria ternura?”

O trágico seria assim uma radicalização da colisão formal presente no drama, levada ao extremo da própria destruição, um modo determinado de aniquilamento iminente ou consumado, justamente o modo dialético. Seria trágico apenas o declínio que ocorre a partir da unidade dos opostos, a partir da transformação de algo em seu oposto, a partir da autodivisão. Mas também só seria trágico o declínio de algo que não pode declinar, algo cujo desaparecimento deixa uma ferida incurável. Pois a contradição trágica não pode ser suprimida em uma esfera de ordem superior, a sua arena é a própria história, a história de um mundo que nasce entre os escombros do mundo harmônico da epopeia.

Estaríamos, na tradição épica do teatro brasileiro, representada aqui pela peça de Vianinha, diante de um épico não dialético, mas trágico, ou de uma dialética específica, a do trágico, de uma dialética à brasileira, marcada por realidades, teatrais e históricas, que são e não são. Se essa hipótese estiver certa, a formação trágica brasileira teria gerado um gênero híbrido, em que o épico justapõe-se ao trágico e ao dramático, na dialética de aniquilamento do que não pode desaparecer, típica da forma trágica e de uma formação social que se tornou capitalista por meio da escravidão, ou que conjuga contradições inéditas e brutais.

Como falar de um país que é e não é capitalista, ao mesmo tempo, senão por meio de uma forma que não fosse e fosse épica, simultaneamente? Uma forma que fosse e não fosse trágica, ao mesmo tempo? A estrutura desta forma é marcada por uma permanente dualidade: drama e épico, protagonista e antagonista, coletivo e indivíduo, sujeito e objeto, norma e infração, símbolo e alegoria, personagem e figura, público e privado, lirismo e discurso, o que pode ser identificado na obra de um dramaturgo como Vianinha,

autor de peças em que tais oposições encontram-se traduzidas em formas acumuladas e paralisadas em vez de estarem em movimento de recíproca autoconversão (como no teatro épico de Brecht, por exemplo, ou na tragédia clássica).

Se não estivermos errados, a dialética trágica presente na forma épica de *Os Azeredo mais os Benevides* expressaria, em sua justaposição de extremos dramáticos e épicos, públicos e privados, uma forma bem específica de sentimento dos contrários, presente na sociedade brasileira, e que tem como mediação a malandragem, o favor e a cordialidade, mediações capazes de, como a forma da peça, conjugar contradições congelando-as.

Na peça que analisamos, há uma negação inicial tanto do épico quanto do drama, em dois termos igualmente negativos: ambos apresentam uma identidade unitária em seus personagens. O horizonte de tal crítica é o conceito de tragédia, que para Vianna seria capaz de apresentar o mundo como dilaceramento da identidade individual burguesa e como sucessão de destruição, em uma incapacidade de reconciliação. Em um prólogo inédito para a peça *Rasga Coração*, o horizonte trágico capaz de questionar a psicologia tradicional surge com alguma clareza, na forma de programa dramaturgico:

Para nós, a psicologia que existe  
 É um sistema real para viver neste mundo  
 Não podemos pedir portanto que você abandone você  
 O que queremos pedir é que você se divida,  
 Que você lute consigo mesmo (...)  
 E o queremos dividido, mais dividido.  
 Não o queremos uno, inteiro, soberbo,  
 Nós o queremos dividido.  
 A única maneira de negar a nós mesmos  
 É negar o mundo que nos obriga a ser contra nós  
 E negar o mundo não é virar-lhe as costas (...)  
 A única maneira de negar o mundo  
 É nos dividirmos, dolorosamente, sofrer nossa divisão  
 Usarmos um homem para sobreviver e outro para lutar contra  
 Essa sobrevivência.  
 Queremos provar que você tem que ser como é  
 Que a sua psicologia não é a sua escolha,  
 É o seu destino, o seu fardo,  
 A sua raiz.<sup>515</sup>

A tragédia, para Vianinha, seria assim a forma capaz de revelar uma “psicologia dividida”, de um homem cindido pelo seu destino, não um destino metafísico ou religioso, mas o destino determinado por nossa historicidade: “O projeto histórico. Essa

<sup>515</sup>VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Teatro, televisão, política*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 190-191

inenarrável sensação que de repente apreendemos de sermos dirigidos e ao mesmo tempo estarmos dirigindo. Como um automóvel que nos leva e o qual levamos. A consciência de estar imerso, de ser história, de não poder ser outra coisa senão essa história aqui e agora e, ao mesmo tempo, exatamente por sermos história, poderemos aspirar ser outro tipo de história”<sup>516</sup>.

A pergunta central para Vianinha, que constitui o horizonte crítico que o faz negar tanto o o passado dramático quanto a referência modelar do teatro épico de Brecht, poderia ser transformada em frase de um de seus personagens trágicos: “como, porém, é possível fazer história se somos história? Como é possível o rio correr para outro lugar? Como é possível mudar uma coisa se a aparelhagem com que vemos nos foi dada pela coisa que queremos mudar?”<sup>517</sup> A resposta, surge de forma fragmentária, em dois textos distintos ( no *Ação dramática como categoria estética* e na sua última entrevista, concedida a Ivo Cardoso) e aponta para uma atitude dramatúrgica que consistiria em “olhar nos olhos da tragédia”: “Conquistar a tragédia é, eu acho, a postura mais popular que existe: em nome do povo brasileiro, a conquista, a descoberta da tragédia, você conseguir fazer uma tragédia, olhar nos olhos da tragédia e fazer com que ela seja dominada. Quando Sófocles escreveu a primeira tragédia grega, o povo grego devia sair em passeata, em carnaval – “finalmente temos a nossa tragédia”, “descobrimos, olhamos, estamos olhando nos olhos os grandes problemas de nossa vida, de nossa existência, da condição humana”.<sup>518</sup>

Olhar nos olhos da tragédia significaria, para Vianinha, retratar os problemas específicos da realidade brasileira, sob o ponto de vista dos soterrados: “a história passa mais por cima de uns do que de outros. Esmaga, aniquila, não dá chances a um grupo e privilegia outros. Essas posições diferentes permitem enfoques diferentes. O sistema de representação dos agrupamentos mais desfavorecidos tendem a procurar desesperadamente uma representação mais global, complexa e real do processo. Sabe que não tem o direito de se enganar, de fugir, de afrouxar sua precisão. Tem paixão para chegar ao osso da história, à moela, ao pâncreas. Não pode se submeter a essa aderência de fogo que a história exerce sobre nós - queima-lhe a pele”<sup>519</sup>.

Mas tal programa dramatúrgico não leva em consideração apenas conteúdos,

---

<sup>516</sup>Idem, *ibid.*, p. 137

<sup>517</sup>Idem, *ibid.*

<sup>518</sup>Idem, *ibid.*, p. 182

<sup>519</sup>Idem, *ibid.*, p. 137-8

significa também uma posição formal. O conceito chave é, em Vianinha, o de “sistema de representação”. Para que os sistemas de representação tanto do drama, ligado por demais ao indivíduo burguês, quanto do épico, também ligado à realidade europeia e ao personagem unitariamente construído, à noção de indivíduo e, portanto, distante do aniquilamento trágico, seria preciso construir a partir do esvaziamento da subjetividade tradicional: para que tais sistemas fossem superados, era necessário uma forma capaz de negar e de conservar, ao mesmo tempo, aspectos desses sistemas: “não é o teatro da maioria do povo de meu país. (...) Para as extensas massas dos países subdesenvolvidos não há, não pode haver, nenhuma saída individual. De nada lhes adiantaria estilhaçar uma coisa que é fundamental para eles: as palavras, os gestos reconhecíveis. Através deles se organizam, hierarquizam ações. (...) Não estão interessados em uma mudança de comportamento, mas na mudança de relações objetivas. E, para isso, como nunca, mais que nunca, precisam ter presentes estas relações, conhecê-las a fundo, investigá-las, dominá-las. Eles precisam de um teatro de encadeamento, do rigor de observação, da precisão de lâmina, de funda complexidade.”<sup>520</sup>

A aparente estranheza de *Os Azeredo mais os Benevides* reside nesse duplo posicionamento formal tecido pelo dramaturgo: primeiro, uma negação dos modelos dramático e épico; a inexistência de uma “saída individual” está baseada na busca por um sistema de representação trágico, capaz de negar a psicologia uma dos personagens individualizados. Em segundo lugar, no entanto, é possível identificar uma afirmação do encadeamento das ações, característica narrativa presente nos dois modelos, na tentativa de se apresentar e elucidar relações objetivas, tratadas sob o ponto de vista dos “agrupamentos sociais mais desfavorecidos”.

A forma épica de Vianinha surge de uma negação e de uma afirmação das heranças do drama e do épico, realizadas simultaneamente. O panorama de esvaziamento é acentuado por Vianinha negar os procedimentos “vanguardistas” e antinarrativos que alimentaram o surgimento do teatro épico na Alemanha (é isso o que significa a recusa de Vianinha de estilhaçar palavras e gestos reconhecíveis). No lugar de alguns dos deslocamentos promovidos pelo teatro épico em seu diálogo com as vanguardas europeias – o principal é o rompimento da linearidade narrativa – o dramaturgo brasileiro utiliza-se do encadeamento de ações, base do drama. Há nesse jogo de afirmação e negação uma forma evidentemente dialética. Mas de que dialética estaríamos falando?

---

<sup>520</sup> Idem, p. 133

Se partirmos da análise empreendida por Jameson sobre as diferentes vertentes da filosofia dialética, haveria uma espécie de dialética em que os dois opostos binários apresentados estão errados, são negados mutuamente, o que aguça a percepção de fissuras na realidade pensada pelo conceito: “Nos apresenta uma oposição binária que não pode ser considerada assimétrica na medida em que ambos os termos são o que pode ser considerado termos negativos, (...) e nenhum deles pode assumir um lugar central ou dominante. Neste ponto, não se trata de restituir o termo marginal à totalidade, ou de incorporá-lo no termo positivo ou central (...) senão de desvelar uma fissura em seu oposto, o termo até agora positivo. Na verdade, (...) parece difícil reter a qualificação de negação em uma situação em que não há nada positivo que o supostamente negativo possa negar. Sem dúvida, talvez seja precisamente este paradoxo o que se expressa no paradoxo saussureano originário de uma relação pura “sem termos positivos”, em que a identidade ou o significado são definidos por meio da diferença”.<sup>521</sup>

O que é mais dialético na descrição de Jameson é a proposição paradóxica de que, neste tipo de relação, as duas oposições apresentadas são, de algum modo, a mesma. Mas isto não significa apenas uma união de opostos, senão também uma união de termos negativos, igualmente rechaçados, a partir de uma síntese que não surge depois, mas antes do processo de crítica, como um pressuposto. Portanto, não há síntese na forma trágica de Vianinha: sua dialética procuraria aguçar as oposições entre drama e épico, em uma “diferença sem termos positivos”, como diria Saussure<sup>522</sup>.

A solução formal apresentada em *Os Azeredo* é assim negatividade, convivência negativa entre os dois opostos, congelados para se apresentarem como diferença e insuficiência, julgados desde o horizonte da tragédia, a que se quer atingir com a justaposição de drama e épico, negando-se mutuamente. Essa convivência utiliza, mas corrói a progressão linear da ação e a unidade subjetiva dos personagens, comum aos gêneros épico e dramático originais, em um tecido formal informe, próximo do aspecto trágico que pudemos identificar em muitas obras dramáticas brasileiras, e que Vianinha formulou sob o viés de negação da psicologia individual.

Queremos sugerir que se trata aqui de um processo dramático dialético, e que só será por meio de uma sorte de trabalho negativo sobre o negativo mesmo que se produz a forma épica de *Os Azeredo*: “Agora nosso esquema nos permite identificar outra posição possível, a saber, essa “síntese” das duas negações (...). Não ambos ao mesmo tempo,

<sup>521</sup>JAMESON, Fredric. *Brecht e a questão do método*, op. cit., p. 40

<sup>522</sup>SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Madrid:, Alianza, 1992, p. 166

senão nem um nem outro, sem terceira possibilidade à vista. Esta posição (...) não intenta manter duas características substantivas, duas positivities, juntas na mente ao mesmo tempo, senão que ao contrário procura reter duas negatividades, junto com sua negação mútua”..<sup>523</sup> Para Jameson, ambas as negatividades não devem nem combinar-se em uma síntese humanista orgânica, nem ser eliminadas e abandonadas por completo, senão serem conservadas e aguçadas, tornando-se mais virulentas, convertendo sua incompatibilidade e sua incomensurabilidade em escândalo para a mente, mas um escândalo que permanece vital e que não pode apartar-se do pensamento, seja resolvendo-as ou eliminando-as.

A relação dialética peculiar descrita por Jameson não significa uma dialética de reconciliação, pelo contrário, define uma dialética estagnada em que as duas oposições iniciais, no nosso caso as formas épica e dramática, permanecem congeladas, negando-se e devorando-se reciprocamente, em um escândalo dramatúrgico que pode ser definido como outra espécie de forma trágica a surgir em mais um momento durante o processo de formação negativa da dramaturgia brasileira.

A pergunta que se coloca, a partir dessas constatações, é: teria sido viável - e em caso afirmativo, teria sido útil - uma forma dialética “plena” - reprodução exata do modelo europeu - dentro das condições materiais e do quadro histórico aos quais a peça se liga? Uma forma teatral não “conspurada” por impurezas de cacos dramáticos misturados aos épicos? A *estagnação* apontada com relação aos emperramentos da dialética em *Os Azeredo* não apontaria, precisamente, para as condições materiais historicamente constituídas no Brasil? Procuraremos perseguir as respostas a seguir.

### **Personagens em historicidade traumática:**

Em vez do indivíduo, estaríamos, em *Os Azeredo*, diante de personagens que reproduzem uma espécie de modelo de construção agônica e instável, em vias de aniquilamento. Esse sujeito dilacerado surge na peça de Vianinha sob a forma de exclusão do trauma. A luta pela terra é vivida como trauma pelos personagens mais desfavorecidos, os despossuídos. Esse trauma surge na composição dos personagens, fincada em oposições irreconciliáveis: tais personagens têm nomes, características e atitudes claras e coerentes, mas não chegam a tornarem-se indivíduos. Ao mesmo tempo, não constituem tipos ou figuras, marcas do teatro épico das vanguardas e da segunda metade do século XX europeu.

---

<sup>523</sup>JAMESON, Fredric. *Arqueologías del futuro*. MADRID, Akal, 2003, p. 220



Alvimar e Lindaura não podem constituir suas individualidades porque estão marcados pelo trauma da disputa pela terra. A amizade e o amor no sentido tradicional surgem como horizontes impossíveis, já que a ausência da terra surge como trauma e como espécie de compulsão de repetição que retorna a todo instante, na ação da peça e nas ações dos personagens. Catherine Malabou<sup>524</sup> descreve o sujeito pós-traumático como marcado pela “reapropriação mimética da passividade traumática”, ou seja, por uma transformação destrutiva do ego que, a fim de evitar o sofrimento, condenaria o sujeito a repetir indefinidamente, de forma passiva e internalizada, a experiência traumática.

Jameson define o efeito de estranhamento, como uma das características essenciais do Grande Método dialético de Brecht, em uma de suas estratégias fundamentais: uma espécie de paralisação sobre o momento de escolha dos personagens; a peça deve ter suas ações encenadas como se pudessem converter-se sempre no seu contrário: “nesse caso, o resultado não é tanto tornar a ação objetiva, com todos os seus episódios e incidentes, passíveis de uma divisibilidade e de uma análise que lança uma luz diferente sobre eles, quanto produzir uma estranheza anormal para o momento subjetivo de decisão e da própria ação, a *proairesis* do protagonista com seus oscilantes motivos e intenções, seus motivos psicológicos e mesmo suas pulsões inconscientes.”<sup>525</sup>

O momento de escolha, apesar de não estar baseado nos impulsos psicológicos descritos por Jameson - e que caracterizam a formação do indivíduo e do personagem modernos e não do sujeito em trauma, formulado na dramaturgia trágica de Vianna -, está presente em destaque em *Os Azeredo*. O sujeito trágico da peça de Vianinha, representado por Alvimar e Lindaura, vive em trauma constante a cena fantasmática inicial, que representa às avessas a perda da terra: quando Alvimar (com a admiração da família) escolhe apertar a mão do patrão - e dividir com ele a mesma foice<sup>526</sup> - ,

<sup>524</sup>MALABOU, Catherine. *The new wounded*. New York: Forham University Press, 2012, p. 199-200

<sup>525</sup>JAMESON, Fredric. *Brecht e a questão do método*. Cosac & Naify: São Paulo, 2013, p. 82

<sup>526</sup>Parece-nos importante assinalar, para a leitura dessa ação como uma alegoria, que a foice e o martelo constituem a imagem do comunismo soviético. Mario Pedrosa sugere que a imagem da foice e do martelo entrelaçados assinala a possibilidade utópica de um novo tempo, em que os instrumentos de trabalho estarão novamente sob controle dos trabalhadores: “antigamente as relações entre o homem e os objetos de seu uso eram pessoais, afetivas, duravam uma vida inteira ou mais. As de hoje são impessoais, neutras, puramente funcionais, não havendo tempo para quem os usa de lhes tomar afeição... [atualmente] não se trata propriamente de um objeto criado pela mão do homem- produtor-artista, com as características fundamentais de uma obra com a marca nele [objeto] indelevelmente impregnada do trabalho humano direto”( PEDROSA, Mario. “Crise do condicionamento artístico”. *Correio da manhã*, 31.07.1966. in ARANTES, Otília. (Org.) *Política das Artes*. São Pulo, Edusp, 1995.p, 121). Já Eric Hobsbawn indica que o entrecruzamento entre o martelo/homem e a foice/mulher poderia representar um ato sexual, , **a concepção de uma nova vida**: “com alguma atividade, é o homem que representa o trabalho industrial (...) o homem tem a seu lado uma picareta e uma pá, enquanto a mulher, carregando uma cesta de cereais e com um ancinho ao seu lado, representando a natureza ou quando muito a agricultura. (...) a mesma divisão

celebrando a aliança de classes que acredita superar a oposição irreconciliável entre capital e trabalho, surge um pacto demoníaco que, ao ser desfeito, condena Alvimar e sua família a repetirem infinitamente o gesto do pacto, estendendo as mãos vazias no ar sem vento, encontrando o trauma da alienação da terra e da alienação subjetiva. Esse pacto transformará a personalidade de Alvimar que, ao longo da peça, torna-se um capataz do patrão. A mudança do camponês na escala hierárquica do trabalho, transforma-o de generoso companheiro dos colegas em mais um explorador da força de trabalho alheia:

CASA DE ALVIMAR, CASA MELHOR. MÓVEIS, ALTAR(...)  
 RECÉM-CHEGADA – Ah, seu Alvimar, estou vindo de tão longe.(...)  
 Me disseram que vosmicê é unha e carne com o dono dessas terras, aí eu pensei que vai ver vosmicê pudesse fazer a bondade de me apresentar como comadre sua prá ver se arranjo um pedaço de terra.  
 ALVIMAR – Não posso, não. A gente não quer mais ninguém aqui, não.  
 RECÉM-CHEGADA – Ah, seu Alvimar, me disseram que vosmicê tinha um coração tão dourado.  
 ALVIMAR – Não.  
 RECÉM-CHEGADA – Olhe, seu Alvimar, tenho um resto de dinheiro sobrado...Oito mil réis...lhe dou ...lhe dou se vosmicê interceder por mim...Oito mil réis...  
 ALVIMAR – Me dê.<sup>527</sup>

---

ocorre na escultura famosa de Mukhina do trabalhador (homem) e da (mulher) kolkhoz camponesa no Pavilhão Soviético da Exposição Internacional de Paris em 1937: ele o martelo, ela a foice”.(HOBSBAWN, Eric. *Mundos Trabalho*. São Paulo, Paz e Terra, 1998. 2aed , p. 130). A foice e o martelo também representam, na simbologia soviética, a aliança entre trabalhadores rurais e urbanos na revolução. No entanto, em estudo sobre *A foice e o martelo: história e significado do símbolo comunista*, Rodrigo Rodrigues Tavares, observa que no Brasil a simbologia da foice e do martelo configurou-se com importantes diferenças: “No *Jornal do Povo* de 12 de outubro de 1934 há uma imagem simbólica sobre a visão do trabalhador do campo na ótica do PCB. Conclamando a uma frente única de luta, convém lembrar que em 1934/1935 foram muitas as manifestações operárias, culminando na insurreição comunista de 1935, o PCB publica um desenho mostrando aqueles que deveriam participar da Revolução Brasileira: um trabalhador de boina e martelo, um militar , um marinheiro e atrás, quase sem ser visto, um trabalhador agrícola, com sua enxada. Também é significativa a construção da imagem do trabalhador agrícola com a enxada, que, ao mesmo tempo que dá um toque maior de realidade, a enxada com certeza era o instrumento de trabalho no campo mais utilizado no país, ainda mais pelas culturas típicas, que não inclui o trigo, permanentemente associado a foicinha; mas também numa leitura mais simbólica, o próprio fato do trabalhador agrícola não utilizar a foicinha dá, ao leitor familiarizado com os signos comunistas, a impressão de que ele não é peça chave na revolução, que não está preparado pra ela, não pode ser associado ao martelo para recriar aqui o símbolo máximo da revolução. Vale destacar que o próprio cenário é citadino”. ( TAVARES, Rodrigo Rodrigues. “A foice e o martelo: história e significado do símbolo comunista”. In: *II Encontro nacional de Estudos da Imagem. Anais*. Maio de 2009, Londrina-PR, p. 1313-1328). A escolha da foice, na alegoria de Vianinha, indicaria, em um primeiro momento, uma valorização contrária: a de que sua peça apresentaria o universo do trabalhador rural. No entanto, parece-nos que a utilização explícita de parte do símbolo comunista, remete à presença do Partido Comunista Brasileiro, como chave alegórica cifrada para a compreensão do conteúdo histórico da peça. Além disso, a utilização da foice, sem o seu par martelo, parece indicar para uma leitura a ser completada, ou seja, que o universo rural, presente na peça, precisa ser lido com o seu par contraditório, a cidade. Veremos se essa hipótese está correta mais adiante.

<sup>527</sup>VIANNA Filho, Oduvaldo. *Os Azeredo mais os Benevides, op. cit.*, p. 58-59

Em uma passagem de *A miséria da filosofia*, Marx critica Proudhon por ter “a infelicidade de tomar os contra-mestres por operários comuns”, mostrando que os comícios promovidos pelos empresários contra os proprietários fundiários “pela abolição das leis sobre os cereais” foram prestigiados “em grande parte por contra-mestres, pelo pequeno número de operários que lhes eram dedicados e por amigos do comércio propriamente ditos”, comícios dos quais não teriam participado “os verdadeiros operários”.<sup>528</sup> A cooptação, o pacto demoníaco, dá-se na peça pela mudança do trabalhador no espaço de poder da produção social do valor. A ausência de demais traços definidores das personalidades, tanto dos trabalhadores quanto dos patrões em *Os Azeredo*, faz parte dessa compulsão de repetição da representação do pacto, que gira em torno do trauma da guerra pela terra, que gera sujeitos dilacerados por uma experiência subjetiva incapaz de formar indivíduos autônomos e independentes, auto-reflexivos:

ALVIMAR - Não tenho coragem.

LINDAURA – É amigo seu, ora.(...)

LINDAURA – Olhe, seu Gonçalinho, tenho um recado de Alvimar. Vosmicê não pode mais ficar morando aqui, não. A terra tá secando, dá pouco dinheiro, tem gente demais. (...)

GONÇALINHO – É de verdade? Olhe...eu gosto de abóbora sim. A coisa que eu mais gosto é abóbora. Sou tão pouco, não ocupo lugar. Prometo que não urino mais na cama. Eu urino que ficaquentinho...É, Alvimar. A gente é tão amigo. Já lhe dei tanto conselho. Cada conselho bom. Não dei? Vou-me embora e não volto nunca mais. (COME). É, abobrinha boa. (OUTRO SILÊNCIO). Tenho de ir mesmo? (PEGA SUAS COISAS)

LINDAURA – (CANTA NO ESCURO)

Salustiano, Salustiano,

Não quer mais dividir.

Passa vida, passa ano.

Chega hora de desistir.

Salustiano, Salustiano.<sup>529</sup>

O pacto fáustico, a venda da alma, aparece a cada cena, na medida em que Alvimar melhora de vida contando com o auxílio direto ou indireto de sua amizade com Espiridião, o patrão e proprietário. A ação presente na cena acima, quando Alvimar expulsa de sua casa um antigo amigo e companheiro de trabalho, é reafirmada nas cenas seguintes quando, a cada novo quadro apresentado, vemos Alvimar mais bem vestido, com mais comida na mesa, melhorias na casa e com dinheiro para pagar os estudos do

<sup>528</sup>MARX, Karl. *Miséria da filosofia*. São Paulo: Ciências Humanas, 1982, p.155-156

<sup>529</sup>VIANNA Filho, Oduvaldo. *Os Azeredo mais os Benevides, op. cit.*, p. 66

filho (que fora batizado de Espiridião, em homenagem ao patrão). A cada conquista do agricultor (que “não sabe mais dividir”), o pacto fáustico, em forma de amizade com o patrão, ressurgiu, levando-o para a traição dos colegas camponeses, na medida em que se beneficia da sombra de sua relação com Espiridião. Esse último pouco aparece (ao contrário de Mefistófeles, sempre presente para cobrar a dívida) e, por isso, o que vemos é o fantasma constante da cena inicial, em que a escolha e aliança entre os opostos impossíveis foram celebradas.

Diante dessa alegoria do pacto demoníaco que retorna constantemente, perfurando a narrativa da peça, estamos novamente diante da ideia do eterno retorno. Para retornarmos a Benjamin, há dois fragmentos – coletados no seu esboço “Parque central, sobre a obra de Baudelaire – que apresentam uma tentativa materialista de leitura dessa doutrina: “o eterno retorno como sonho das iminentes e monstruosas invenções no âmbito das técnicas de reprodução”<sup>530</sup>. O filósofo refere-se à repetição infinita das obras artísticas capazes de, com as técnicas de reprodutibilidade inauguradas pela fotografia, colonizarem o espaço urbano e imaginário da modernidade capitalista<sup>531</sup>. Mencionamos acima o nosso pressuposto de não tratar *Os Azevedo* apenas como uma peça acerca dos conflitos rurais. Na peça, é verdade, não há a presença, na sociedade rural do colonato - marcada pelos meeiros e pelo trabalho semi-escravo aprisionado pela dívida ou pelo favor - , da reprodução técnica de obras de arte, tema central do ensaio de Benjamin. No entanto, a repetição da alegoria do pacto impossível configura uma imagem que ocupa todos os recantos da narrativa, determinando a conduta de todos os personagens e os conflitos, como se fora uma imagem enorme, à maneira de um outdoor reproduzido em todos os ambientes da história. Benjamin já percebera esse caráter imagístico da alegoria: “o interesse original pela alegoria não é linguístico, mas ótico. As imagens, a minha grande, primitiva paixão.”<sup>532</sup> Se o reaparecimento da alegoria no século XIX europeu “deve entender-se a partir da situação determinada pelo desenvolvimento da técnica; e só se pode apresentar a natureza melancólica desta poesia sob o signo da alegoria”<sup>533</sup>, é

<sup>530</sup> Benjamin, Walter. “Parque central”, op. cit., p. 176

<sup>531</sup> Com a fotografia, pela primeira vez, no tocante à reprodução de imagens, a mão encontrou-se demitida das tarefas artísticas essenciais que, daí em diante, foram reservadas ao olho fixo sobre a objetiva. Como, todavia, o olho capta mais rapidamente do que a mão ao desenhar, a reprodução de imagens, a partir de então, pôde se concretizar num ritmo tão intenso que agora ele podia acompanhar o ritmo da fala”. (BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre, L&PM, 2013, p. 53)

<sup>532</sup> BENJAMIN, Walter. “Parque central”, op. cit., p. 183

<sup>533</sup> Idem, *ibid.*, p. 181

possível perceber que, no Brasil, os artigos produzidos em massa constituem o modelo para o procedimento alegórico de Vianinha em *Os Azeredo*. Mas de maneira distinta da alegoria sistematizada por Benjamin, a aliança entre classes surge na peça de maneira negativa. Nas grandes cidades brasileiras, o sempre igual há muito já surgia como evidência na produção em massa, mas esse aspecto não está presente no mundo rural de *Os Azeredo*, pelo contrário, a única mercadoria presente e disputada nas ações da peça é a terra. Ao negar no conteúdo de sua narrativa a presença urbana das mercadorias e das imagens reproduzidas em massa, Vianinha insere, em forma de alegoria e imagem fantasma constantemente repetida, o tema, em uma nova espécie de retorno do negado. Esse retorno revela as inovações técnicas capitalistas presentes como uma assombração no campo, prestes a ser colonizado por elas. Mais do que isso, expressa o quanto o mundo urbano, da reprodutibilidade da imagem tornada mercadoria, é a sombra em função da qual a realidade atrasada e brutal da propriedade rural brasileira é organizada e perpetuada. Essa imagem urbana e industrial que assombra a narrativa surge na peça de Vianinha por meio da alegoria da construção de uma barragem, repetidamente prometida por Espiridião para os trabalhadores de suas terras. No final da peça, o proprietário envia um telegrama anunciando que

MIGUEL – É um telegrama do doutor Espiridião. Demorou para chegar que não tem mais correio na vila. (ABRE) Colonos de Itabira. Tentei todo possível. Pê, tê. Impossível construir barragem. Pê, tê. Governo não tem dinheiro. Pê, tê. Preço cacau caindo, vê, gê, preciso plantar menos. Pê, tê. Não é mais possível vocês ficarem terra. (...)  
VOZ – O que é pête?<sup>534</sup> (SILÊNCIO)

A relação entre cidade e campo surge por vários caminhos no trecho acima: primeiro pela forma do telegrama, procedimento técnico totalmente desconhecido pelos camponeses (“O que é pête?”), já que nem mesmo há correios na vila. A inovação técnica do ramo das comunicações emerge como a primeira figuração do fantasma urbano. Depois, a justificativa para que Espiridião expulse os colonos de suas terras é um problema que conjuga campo e cidade: o Governo não tem dinheiro para investir na barragem porque o preço do cacau caiu. Por fim, a própria barragem tem sua feição fantasmática revelada: a promessa mencionada tantas vezes durante a peça concretiza-se para ser negada, para permanecer como ilusão que, mesmo assim, é capaz de determinar o destino dos personagens:

---

<sup>534</sup>VIANNA, Filho, op. cit., p. 89

FILHO – Não pode. Não pode ir embora. Tem que construir a barragem. Onde é que vai minha mãe, seu Miguel? Me responda.  
 VOZES – Prá onde a gente vai? Doutor prometeu – Doutor prometeu – Prá onde?<sup>535</sup>

A alegoria sistematizada por Benjamin, como presença petrificada da imagem - “ Aquilo que é atingido pela intenção alegórica é arrancado aos contextos orgânicos da vida: é destruído e conservado ao mesmo tempo. As alegorias agarram-se às ruínas”<sup>536</sup> - na peça de Vianinha surge apenas inicialmente como presença física, de pedra: o aperto de mãos entre Espiridião e Alvimar e, em seguida, o compartilhamento da mesma foice, ambas as imagens no começo da narrativa. Essa alegoria passa então a ser repetida sistematicamente, mas sem presença concreta, por meio dos desdobramentos que o pacto gerou nos conflitos dos personagens. No entanto, a imagem é constantemente evocada, como na canção de Lindaura citada acima. O aperto de mãos e a alegoria da foice continuam sempre presentes, mas em negativo, ganham outras formas, como se espiritualizadas, à maneira da obra material quando reproduzida incessantemente como imagem. A alegoria da barragem é uma radicalização desse procedimento de abstração: é apenas mencionada na peça, apesar da sua presença negada ser o “ponto de virada” no destino de todos os personagens: o telegrama de Espiridião citado acima desencadeia a revolta dos camponeses, liderada pelo filho de Alvimar. De novo estamos diante da combinação contraditória entre formas abstratas capitalistas de dominação e estranhamento e domínio direto, já mencionada acima com relação ao sistema jurídico e ao desenvolvimento do Estado burguês no Brasil: no plano da forma alegórica, há na peça a imagem fantasma do pacto, que exerce sua determinação sobre o destino da narrativa; no plano do conteúdo, temos um telegrama – lido em voz alta, ganhando as formas do som propagado no vento – que expulsa os colonos, desapropriando-os .

O momento da escolha, “apertar ou não a mão do patrão” ou “ dividir ou não a mesma foice com ele” , portanto, não é ressaltado por suas possibilidades contraditórias, mas sim pela sua eterna repetição fantasmática, sombra presente em todas as demais ações dos personagens durante a peça, como se tratássemos, no fundo, de uma única ação, de uma aliança de classes traumática, próxima àquela recomendada pela política de frente única do PCB e que a peça de Vianinha é capaz de revelar como miragem.

<sup>535</sup> Idem, *ibid.*, p. 90

<sup>536</sup> BENJAMIN, Walter. “Parque central”, *op. cit.*, p. 161

Há um documento do próprio partido, divulgado para o VI Congresso, de dezembro de 1967, que reflete, em alguma medida, o pacto alegórico presente em *Os Azeredo*: “o conceito de burguesia nacional é eminentemente político. Foi assim que definimos no V Congresso do partido. Isto é, chamamos de burguesia nacional aquela parcela da burguesia brasileira que, em virtude de seus próprios interesses de classe, é levada a chocar-se com o capitalismo monopolista estrangeiro que representa obstáculos à expansão de seus negócios. (...) A compreensão dessa realidade, e não a negação simplista da existência da burguesia nacional, permite à classe operária participar conscientemente do processo real de luta contra o imperialismo, em aliança com todas as forças sociais objetivamente interessadas na emancipação nacional<sup>537</sup>.”

A opção pelo campesinato e não pelo proletariado urbano, como maior valorização alegórica na trama principal, talvez revele, na peça, a tentativa de Vianinha em demonstrar a fragilidade do programa do maior partido de esquerda do período. Primeiro porque a miséria subjetiva e material retratada na peça coloca a mão-de-obra trabalhadora do país muito distante do proletariado organizado presente no documento do Partidão. Segundo, e principalmente, porque a alegoria do pacto demoníaco e destruidor, presente na peça, a representar a aliança com as classes possuidoras, só se configura como trauma e desilusão, em uma crítica dramática à derrota da dialética promovida pelas lideranças do partido, e em uma vitória das antinomias irreconciliáveis presentes na dialética trágica de *Os Azeredo*.

Assim, a experiência social traumática que emerge do *continuum* da história, convocando-nos a decifrá-la no enigma alegórico da divisão da mesma foice celebrada pelos dois personagens principais da peça, configura-se na peça de Vianinha como a ilusão da existência de uma burguesia nacional progressista e de uma possível aliança de classes, ilusão a que se relaciona não só a emergência, quase sem resistência organizada por parte do PCB, do golpe civil-militar de 1964, mas também todo o massacre e a brutal repressão que marcaram o país durante os vinte anos seguintes.

A oposição entre capital e trabalho que, nas cenas de acordo entre patrão e empregado aparece alegorizada na peça, reproduz a lógica binária que já analisamos acima, parte da própria tessitura formal da dramaturgia. Tal estrutura formal surge como dialética congelada e traumática por não conseguir fugir à repetição da mesma antinomia entre drama e épico. A ação mais dinâmica e produtiva de colocar a antinomia em

---

<sup>537</sup>CARONE, Edgard (org). *O PCB, 1964 a 1982*. São Paulo: Difel, 1982, p. 62

movimento, quer dizer, transformar-se em contradição, constitui o pensamento dialético do teatro de Brecht, algo que está ausente da peça de Vianinha porque a experiência histórica que o autor brasileiro retrata tem também aparência imóvel e congelada. O trauma da disputa pela terra no Brasil, país capitalista periférico que não conseguiu realizar sequer uma reforma agrária burguesa, está assim presente na própria forma da peça.

A contradição, ao contrário das antinomias congeladas de *Os Azeredo*, não é aquilo que bloqueia e suspende o movimento, mas sim a categoria em cujo interior ocorre o movimento mesmo, tal como sugere Marx em uma passagem luminosa: “O desenvolvimento posterior da mercadoria não elimina estas contradições, senão que proporciona a forma no interior da qual estas tem espaço para mover-se. Este é, em geral, o modo em que se resolvem as contradições reais. Por exemplo, é uma contradição representar um corpo em constante queda até outro ao mesmo tempo em consistente distanciamento. A elipse é a forma de movimento na qual esta contradição se atualiza e se resolve.”<sup>538</sup>

A forma dramática de *Os Azeredo* não se move porque está congelada, aprisionada entre os modelos épico e dramático. O encadeamento das ações flui, sem que as oposições entre os gêneros e entre o capital e o trabalho se resolvam. Pelo contrário, tais oposições retornam, em uma compulsão traumática pela repetição. É como se o gesto do pacto demoníaco representado pelo aperto de mão impossível estivesse presente em cada ação realizada pelos personagens, como a única ação real da narrativa, como o núcleo real que invade todas as cenas. A oposição entre os gêneros também não se resolve ou se move, em convívio justaposto de procedimentos díspares. A elipse descrita por Marx, como movimento contraditório por excelência, está presente no *Círculo de Giz caucasiano*, de Brecht, como forma essencial do movimento do material narrado: como há muitas linhas narrativas convivendo entrelaçadas, a dialética da forma épica elaborada por Brecht se move aos saltos, qualitativamente. Em *Os Azeredo*, pelo contrário, as elipses não são possíveis, já que a linha de ação é contínua e a repetição do trauma é a regra, em uma expressão da realidade brasileira trágica que Vianinha quis olhar nos olhos e dominar.

### **O retorno do negado: nova oposição cíclica**

---

<sup>538</sup> MARX, Karl. *O Capital, volume I*. São Paulo: Boitempo, 2012, p. 198



A análise da forma dialética concretizada no tecido dos *Azaredo mais os Benevides* não se esgota. Acima afirmamos que o conflito entre capital e trabalho não se resolve na peça – com a alegoria da divisão de uma mesma foice, por personagens de classes antagônicas, repetida de forma fantasmática infinitamente - talvez porque expresse o mesmo conflito presente no país: o do trauma do pacto demoníaco entre burguesia e despossuídos. A forma dramatúrgica criada por Vianinha é capaz ainda de explodir novas oposições. Para percebermos esse novo e último movimento, é preciso nos determos sobre a *totalidade* da peça, conceito hegeliano que nos *Azaredo* ganha nova feição.

Segundo Adorno, para Hegel: “seu conceito de todo somente *existe* de modo geral como a quintessência dos momentos parciais, que sempre apontam para além de si mesmos e se produzem uns a partir dos outros, ele não existe como algo para além deles. A isso visa sua categoria de totalidade. Ela é incompatível com toda tendência à harmonia (...). O pensamento crítico de Hegel ultrapassa de forma semelhante tanto a constatação do descontínuo, como o princípio da continuidade; o nexos não é aquele da passagem contínua, mas da mudança brusca, o processo não ocorre na aproximação dos momentos, mas propriamente por meio da ruptura.”<sup>539</sup>

Assim, para Hegel a totalidade deixa de ser um organismo fechado para se tornar um sistema aberto ao desequilíbrio, movido pela ruptura. A integração de novos elementos inicialmente experimentados como contingentes e indeterminados reconfigura o sentido dos demais. Para Vladimir Safatle, a totalidade hegeliana é movida não por momentos de negação abstrata, mas pela chamada negação determinada: “a negação determinada não aparece como passagem de um conteúdo a outro que visaria mostrar o caráter limitado dos momentos parciais da experiência. Ela é principalmente a reconfiguração posterior de conteúdos já postos como conjunto.”<sup>540</sup>” A negação determinada produziria assim um movimento de mutação para frente, mas também para trás. Adorno afirma que aquilo que Hegel define como síntese: “Não é apenas a qualidade emergente da negação determinada e simplesmente nova, mas *o retorno do negado*; a progressão dialética é sempre também um recurso àquilo que se tornou vítima do conceito

---

<sup>539</sup> ADORNO, Theodor. *Três estudos sobre Hegel*. São Paulo: Unesp, 2013, p.75

<sup>540</sup> SAFATLE, Vladimir. “Os deslocamentos da dialética”. In: ADORNO, Theodor. *Três estudos sobre Hegel*. São Paulo: Unesp, 2013, p.28

progressivo: o progresso na concreção do conceito é sua *autocorreção*. (os grifos são nossos)”<sup>541</sup>

O progresso da repetição do mesmo gesto na peça de Vianinha reafirma a cada cena o pacto entre Alvimar e Esperidião, distendendo no tempo do eterno retorno do mesmo as consequências nefastas, para os que estão embaixo, da aliança com os donos da vida. No entanto, a alegoria da divisão da mesma foice utilizada pelos homens desiguais - representando a crítica aos rumos tomados pelo Partido Comunista Brasileiro de então (lembramos da foice e do martelo como símbolo dos partidos da Internacional Comunista), bem como suas consequências traumáticas -, é rompida pela forma e pela narrativa da peça, em um processo de autocorreção e de retorno do negado. Esse retorno surge como uma nova oposição que aparece no final do texto, dando à obra o seu caráter de totalidade próximo ao conceito descrito por Adorno acerca de Hegel.

Antes de seguirmos com o final da peça, uma pista para compreendermos melhor esse retorno do negado - e sua ruptura instaurada, - talvez esteja em outro texto de Vianinha, publicado dois anos depois da escrita de *Os Azeredo*, em julho de 1968, o seu “Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém”: “Este esboço foi feito tão-somente para mostrar que as duas posições que existem no teatro brasileiro – ambas válidas e ricas – apareceram de maneira paralela e ainda hoje sentem a marca deste paralelismo, o que dificulta uma troca de experiência maior, uma evolução mais rápida e, principalmente, dificulta a colocação exata da contradição principal do nosso teatro. (...) A noção da luta entre um teatro de “esquerda”, um teatro “esteticista” e um teatro “comercial”, no Brasil de hoje, com o homem de teatro esmagado, quase impotente e revoltado, é absurda.”<sup>542</sup>

O texto do dramaturgo insere-se no contexto político que já mencionamos e que agora vale a pena ser mais bem determinado: em março de 1958, uma reunião do Comitê Central do PCB aprovou um documento denominado “Declaração sobre a Política do Partido Comunista do Brasil”, que implicou profunda mudança na orientação partidária e na interpretação da situação política brasileira. A “Declaração” acentuava, entre outros pontos, o surgimento de um “capitalismo de Estado de caráter nacional” como um “elemento progressista e anti-imperialista da política econômica do Governo”. Além disso, a “Declaração”, em sua análise da política nacional, partia do pressuposto de que se abria um novo curso na direção da “democratização e da extensão dos direitos políticos a

<sup>541</sup>ADORNO, Theodor. *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 276

<sup>542</sup>VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Teatro. Política. Televisão*, op. cit., p. 124

camadas cada vez mais amplas” enquanto declinaria a “tradicional influência conservadora dos latifundiários”.

A “Declaração Política” considerava que a sociedade brasileira encerrava “duas contradições fundamentais”. A primeira seria entre a “nação e o imperialismo norte-americano e seus agentes internos”. A segunda seria entre as “forças produtivas em desenvolvimento” e as “relações de produção semifeudais da agricultura”. A contradição entre o proletariado e a burguesia não exigia uma solução radical: “Nas condições presentes de nosso país – dizia a Declaração-, o desenvolvimento capitalista corresponde aos interesses do proletariado e de todo o povo”. A revolução seria “anti-imperialista, antifeudal, nacional e democrática”. Assim, o “golpe principal das forças nacionais, progressistas e democráticas” deveria ser dirigido contra o imperialismo norte-americano e os entreguistas que o apoiam”. O PCB passou a defender a formação de uma “frente única nacionalista e democrática” organizada em torno dos seguintes objetivos fundamentais: 1) política exterior independente e de paz; 2) desenvolvimento independente e progressista da economia nacional; 3) medidas de reforma agrária em favor das massas camponesas; 4) elevação do nível de vida do povo; 5) consolidação e ampliação da legalidade democrática. Coerentemente com a nova orientação, o PCB pronunciou-se claramente em favor “do caminho pacífico da revolução brasileira” através de “reformas democráticas” na Constituição de 1946, alcanças mediante a combinação da “ação parlamentar e extraparlamentar”<sup>543</sup>.

Neste momento, para Vianinha, refletindo a busca maior por unidade política que era debatida no PCB, era necessário propor uma unidade entre as propostas teatrais distintas, posicionadas em setores também distintos na estrutura de classes da sociedade brasileira de então, no instante em que o trabalhador e também os empreendedores de teatro, de maneira geral, estavam sendo esmagados. Seria assim necessária, mais do que uma aliança artística, uma ação política comum, que envolvesse em uma única frente trabalhadores e empresários teatrais brasileiros. Fernando Peixoto aponta que o próprio título do artigo já provocava discussões: “pessedismo ( a partir de PSD – Partido Social Democrático) era uma expressão, naturalmente pejorativa (daí a surpresa do título), que poderia ser traduzida como jogo de cintura, habilidade para manter-se na corda bamba, conceder para não cair etc. Por outro lado, para muitos era clara a compreensão a partir de

---

<sup>543</sup>CARONE, Edgard (org). *O PCB, de 1943-1964*. São Paulo: Difel, 1982, p. 212

uma espécie de trocadilho sonoro: pessedismo, a partir de PC”<sup>544</sup>. A autocorreção da alegoria crítica que vimos presente em *Os Azeredo* aparece aqui, aparentemente em um retorno do que fora negado na peça.

No entanto, esse retorno do negado já se dera no próprio desenvolvimento final do texto de *Os Azeredo*. Há, na conclusão da peça, a ruptura importante que mencionamos acima: após acompanharmos a degradação do caráter de Alvimar, em progressão linear e repetida, o quadro XIX é interrompido, em uma atualização do mensageiro da tragédia clássica grega, pelo telegrama, lido na voz alta do capataz Miguel.

A peça é aqui rompida, tanto em sua forma como em sua narrativa. A introdução do elemento épico do telegrama, lido pelo capataz de Espiridião e reproduzido - devido ao seu discurso sintético, marcado pela estrutura do meio de mensagem-, em toda a violência de um patrão que não é capaz de nem ao menos comunicar pessoalmente a notícia que despejaria dezenas de colonos de seus lares e meios de trabalho e sobrevivência. A partir dessa virada narrativa, a peça deixa de concentrar seu foco sobre Alvimar e deposita o movimento das cenas seguintes em Espiridião, não o patrão, mas o filho de Alvimar. O FILHO, como é identificado nos diálogos do texto por Vianinha, fora educado na capital, graças aos favores da rica família Albuquerque, como forma de recompensa pela amizade de Alvimar. O Filho surge agora como líder de uma rebelião que, a partir do espaço privado, invadindo a casa do proprietário Guimas - durante jantar que reunia sua família, o capataz dos Albuquerque (o Miguel, da cena citada acima) e o Sargento da cidade - , contaminará até mesmo outras cidades, próximas de Itabira:

FILHO – Pode entrar, meu povo Estou dizendo para entrar. (UM TEMPO. TÍMIDOS OS CAMPONESES ENTRAM. LINDAURA E ALVIMAR ENTRE ELES. (...))

GUIMAS – Saíam da minha casa. Saíam da minha casa.

FILHO – Uai, estou tão pertinho, prá que gritar assim?

GUIMAS – Sargento, faça alguma coisa. (...)

FILHO – Onde está o telegrama?

MIGUEL – Que tele...

BRIGADOR 1 – Onde está o telegrama?

VOZES – O telegrama. O telegrama. (MIGUEL TIRA O TELEGRAMA DO BOLSO)

FILHO – Engula, seu Miguel.(...)

MULHER – Você vai pagar por isso, menino, vai pagar.

FILHO – Mais do que já paguei, dona? Hein? Tem mais prá pagar? (CANTA)

Minha mãe me pariu de pé,

<sup>544</sup> PEIXOTO, Fernando. “Nota a Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém”. In: VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Teatro. Televisão. Política*, op. cit., p. 129

Meu pai comia cobra.  
 Sou de ferro, ninguém me dobra.  
 Nasci do trabalho, nasci da fé.  
 Quero o mundo, ninguém me dobra.<sup>545</sup>

O fragmento acima conjuga novamente as oposições que descrevemos ao longo de nossa análise: a alegoria do telegrama engolido pelo capataz representa múltiplos significados, todos ligados ao espaço histórico e público da narrativa. O telegrama, mensageiro épico, desencadeia a *aragnosis* do Filho (o reconhecimento de que a situação dos colonos tornara-se intolerável e de que era necessário romper a paz proposta pela aliança entre Alvimar e o patrão) e o desenlace trágico que, a partir de agora, romperá o tempo repetido da peça para instaurar uma única ação dramática de progresso irresistível e linear: a resistência desencadeada pelo Filho e o seu assassinato pelo Sargento da polícia.

Ao mesmo tempo em que rompe a sucessão temporal instaurada até aqui, expressando, de maneira épica, o fim de uma aliança de classe, a alegoria do capataz engolindo o telegrama instaura a ação dramática que porá fim à peça. A própria invasão de um espaço privado, a casa de Guimas, é a ação dramática que Vianinha encontrou para representar o processo épico – e muito mais amplo, portanto – de uma rebelião camponesa. A opção utiliza o espaço familiar de alguns personagens, a família de Guimas e a família de Alvimar (notemos que Lindaura e o marido participam da invasão, mas sem dela tomar parte ativa), para simbolizar ações de caráter coletivo, procedimento empregado pelos autores do drama moderno (pensemos em Ibsen, por exemplo). A derrocada subsequente do filho, que acontecerá rapidamente, em uma sucessão linear de duas cenas, reforça o procedimento dramático utilizado por Vianinha, tratando de um conflito épico (a rebelião dos colonos). Por outro lado, há também a presença de recursos épicos, que se opõem à ação dramática instaurada (as canções).

Note-se que a cena acima termina com uma canção do Filho, procedimento narrativo que aqui é empregado seguindo o modelo que já descrevemos acima, na canção de Lindaura: o personagem não chega a interromper a ação para cantar ou comentar a cena, como faria, por exemplo, Brecht em suas peças, mas expressa um sentimento próprio que integra a linearidade da ação. O seu sentimento tem dimensão pública, é verdade, mas não chega a instaurar uma visão objetiva sobre o conflito maior instaurado

---

<sup>545</sup> Idem, *ibid.*, p. 95

pela narrativa, abrangendo suas causalidades em terceira pessoa, típica das canções do teatro épico de Brecht.

Segundo Szondi, a questão central do teatro épico estaria na: “oposição sujeito – objeto, que está na origem do teatro épico – a autoalienação do homem, para quem o próprio ser social tornou-se algo objetivo -, recebe em todas as camadas da obra sua precipitação formal e se converte assim no princípio universal de sua forma. A forma dramática baseia-se na relação intersubjetiva; a temática do drama é constituída pelos conflitos que aquela relação permite desenvolver<sup>546</sup>”. Estamos diante, de novo, do conceito de totalidade dialética: a oposição sujeito – objeto converte-se em princípio universal em todas as camadas da obra, o que não se vê em *Os Azeredo*, já que a persistência do drama corrói, em muitas cenas, essa oposição, transferindo-nos para o terreno da sentimentalidade, da relação da subjetividade reificada consigo própria.

Para Szondi, no teatro épico, pelo contrário, a relação intersubjetiva como um todo é tematicamente deslocada, como que passando *da falta de problematicidade da forma para a problematicidade do conteúdo*. E o novo princípio formal consiste na distância reveladora dos personagens em relação a esse elemento questionável; dessa maneira, a contraposição épica entre sujeito e objeto aparece no teatro épico de Brecht na modalidade do pedagógico e do científico, de um questionamento da própria forma do drama.

A rebelião do Filho de Alvimar parece, em uma primeira leitura, colocar-nos no espaço crítico da aliança de classes, o que reforçaria a alegoria do pacto demoníaco instaurado entre Alvimar e o proprietário Espiridião. Não haveria espaço em *Os Azeredo*, portanto, para o “pessedismo” teorizado por Vianna dois anos depois, e o retorno do negado não estaria presente na peça. Mas então como ler essa brusca ruptura que o texto nos apresenta, com a substituição do foco narrativo e com a instauração de uma nova e súbita ação dramática? O fragmento final parece reforçar, mais uma vez, a crítica inicial e a exposição do trauma coletivo:

PRÓLOGO – Mas o que queremos dizer  
É que essa fraternidade  
Ah, não é coisa do homem  
Que não existe amizade  
Se um passa fome, outro come  
Se um existe, outro some.  
Mas o que queremos dizer,

<sup>546</sup>SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 139

Ouça bem, meu amigo  
 Se você quer amizade  
 Tenha sempre um inimigo  
 Acabe com a desigualdade.<sup>547</sup>

A peça de Vianinha termina com esse texto. Não sabemos se é uma canção ou um coro, mas sabemos que não é cantado por nenhum dos personagens. Sugere-se, portanto, uma voz coletiva e anônima, pertencente ao narrador da peça. O caráter de fechamento do sentido discursivo da obra parece evidente. Mas então por que nomear o fragmento de “prólogo”? Se o autor quisesse sugerir uma leitura única, a peça teria situado o fragmento no início de tudo, à maneira de um prólogo de fato, ou não teria chamado de prólogo a uma inserção épica situada no final de toda a peça. Estaríamos diante de mais uma ruptura, capaz de explodir o caráter de totalidade unitária que o texto parece assumir?

A cena imediatamente anterior a esse prólogo fora de lugar pode nos servir de pista:

ESPIRIDIANO (DÁ UM DINHEIRO) – Tome, Alvimar. É dois contos de réis. Prá você enterrar o menino e enfrentar o que vem aí. Tem dinheiro até pra por casa em algum canto. Não posso fazer mais nada. (...)

LINDAURA – Alvimar só sabe submissão  
 Não aprendeu a dizer não.

ALVIMAR – (PEGA O DINHEIRO) Agradecido, doutor, ...eu ...lhe agradeço. Esse dinheiro me ajeta tanto...eu..(ABRAÇANDO-LHE) deus lhe pague, doutor, Deus lhe pague...

LINDAURA – Uma funda amizade

Aqui continuou

Um doutor de verdade

E um camponês, meu amor.<sup>548</sup>

Há aqui um retorno do negado, que interrompe a linha de ação anteriormente instaurada. O Filho, após desencadear a rebelião dos camponeses, fora morto pela polícia graças à informação dada por Alvimar sobre o seu esconderijo a Espiridiano. Novamente Alvimar traíra os seus, retomando o pacto demoníaco. Quando o Filho é assassinado, apresenta-nos a perspectiva trágica, também comum às tragédias gregas, da vingança. No momento em que o patrão aparece no velório do Filho, oferecendo dinheiro a Alvimar em uma tentativa de continuidade da aliança, tal perspectiva da vingança a ser executada pelo camponês é sublinhada:

<sup>547</sup>VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Os Azeredo mais os Benevides*, op. cit., p. 107

<sup>548</sup>Idem, *ibid.*, p.107

LINDAURA – Alvimar pensou  
 Olhou o doutor  
 Nos olhos a dor  
 Vingança chegou  
 A mão levantou  
 Cheia de não  
 A raiva na alma  
 A calma no fim  
 E a mão parou.  
 A sua vingança, Alvimar?<sup>549</sup>

Mas a vingança não se realiza. Alvimar, incapaz de dizer não, aceita o dinheiro oferecido por Espiridião. E aqui o tempo do eterno retorno do mesmo, que fora negado pela ação de rebelião do Filho, é reinstaurado. O lamento de Lindaaura, “uma funda amizade/aqui continuou/um doutor de verdade/e um camponês, meu amor” reproduz o canto que acompanhou o selamento do pacto, no início da peça.

Parece-nos que o “prólogo” surge aqui no final porque estamos tratando da retomada de um tempo cíclico. A amizade é reiniciada, e o fantasma traumático da aliança impossível passa a ser reproduzido infinitamente. Com o prólogo fora de lugar a peça é recomeçada, assim como a aliança, assim como a crítica de Vianna, em um processo sem fim, em uma encenação infinita do mesmo trauma.

A alegoria do prólogo fora de lugar, instaurando o tempo cíclico, remete-nos outra vez à *estrutura melancólica* da peça. Essa estrutura, capaz de justapor drama e teatro épico, também consegue aglutinar formas narrativas que Brecht e Benjamin costumavam opor, ao teorizarem sobre o teatro épico europeu: “Diferença entre *alegoria* e *parábola*<sup>550</sup>”. A anotação de estudo realizada por Benjamin não chegou a ser desenvolvida. Mas em um dos diálogos de Svedenborg, Brecht diria ao amigo e filósofo alemão, a respeito das alegorias de Kafka que: “Numa floresta, há troncos de diversos tipos. Os mais grossos servem à confecção de vigas para a produção de navios. Os menos sólidos, mas ainda assim consideráveis, servem para tampas de caixas e paredes de caixão. Os bem finos são utilizados como açoites. Já os deformados não servem para nada – eles escapam ao sofrimento da utilidade. Devemos olhar o que Kafka escreveu como olhamos essa floresta. Encontraremos uma quantidade de coisas bem úteis. As imagens são boas. O resto não passa de mania de segredos. É um disparate. Devemos deixar isso de lado. Com a profundidade não se vai longe. Ela é uma dimensão que se basta a si

<sup>549</sup> Idem, *ibid.*, p.106

<sup>550</sup> BENJAMIN, Walter. “parque central”, *op. cit.*, p.186



mesma. A mera profundidade – daí não sai nada<sup>551</sup>. Com esta parábola, Brecht afirma que a obra de Kafka, assim como a literatura de um modo geral, deveria servir à produção e à transmissão de ensinamentos sobre a situação histórica presente: “Esta preocupação é extremamente forte numa época em que Brecht, segundo Benjamin, estava particularmente preocupado com o alcance didático de seu trabalho junto ao público e procurava, por meio de considerações de âmbito filosófico-científico, incorporar o problema da luta de classes à sua produção. Nas palavras de Benjamin, tratava-se de “mobilizar a autoridade do marxismo para si (...) a partir do próprio teor dogmático e teórico da poesia didática”<sup>552</sup>.

A parábola que constitui o *Círculo de giz caucasiano* é um bom exemplo para compreendermos a crítica de Brecht à alegoria: ao emoldurar a disputa pela maternidade de uma criança por um prólogo passado em uma fazenda coletiva (colchoze), o que poderia constituir-se como sentido alegórico transforma-se em símbolo. O prólogo presente na peça de Brecht ganha, portanto, a função de garantir à narrativa seu sentido de transmissão dos ensinamentos sobre a situação histórica presente. Em *Os Azeredo*, pelo contrário, o prólogo deslocado da peça – em vez de emoldurar a narrativa, conferindo-lhe sentido unitário – acentua a estrutura alegórica da obra, ampliando-lhe as possibilidades de sentidos e cifrando a sua leitura histórica. As alegorias de Vianinha testemunham a “proeminência do fragmento sobre o todo, dum princípio destrutivo (...), como aprofundamento de uma ausência”<sup>553</sup>. Bernardo Soares, voz melancólica de Fernando Pessoa, atestaria que “julgo, às vezes, (...) que o tempo não é mais do que uma moldura para enquadrar o que lhe é estranho”<sup>554</sup>. Seguindo essa metodologia alegórica, em *Os Azeredo*, o que se desvela surge enquadrado e estranho como uma máscara, porque é sempre o outro da verdade histórica ainda não sabida, do “resumo escuro da história”<sup>555</sup>. O prólogo final é a última estação da via dolorosa que mostra em praça pública “ainda que como mentira, o corpo do não sabido, do esquecido sem nome, e, contudo, sujeito à denominação codificada e legível”<sup>556</sup>. A codificação do sentido alegórico da “amizade errada”, que organiza a construção alegórica de Vianinha, só pode ser realizada por meio

---

<sup>551</sup>BENJAMIN, Walter. *Brecht: ensayos e conversaciones*. Montevideo: Arca, 1966, p. 113.

<sup>552</sup>GATTI, Luciano. “Teatro, história e verdade: Heiner Müller e a crítica à peça didática de Bertolt Brecht”. In: *Especiaria - Cadernos de Ciências Humanas*. v. 11, n.19, jan./jun. 2008, p. 201-224.

<sup>553</sup>GUERREIRO, Ricardina. *De luto por existir*, op. cit., p. 58

<sup>554</sup>PESSOA, Fernando. *O livro do desassossego*, op. cit., p. 321

<sup>555</sup>Idem, *ibid.*, p. 125

<sup>556</sup>GUERREIRO, Ricardina. *De luto por existir*, op. cit., p. 59

da utilização da chave de leitura perdida, capaz de conferir sentido aos seus fragmentos: “é sob a forma de fragmentos que as coisas olham o mundo através da estrutura alegórica”<sup>557</sup>.

Se “as alegorias são as estações no caminho de cruz do melancólico”, é porque “a ambiguidade, a multiplicidade de sentidos é o traço fundamental da alegoria”<sup>558</sup>. A presença de um prólogo que, ao ser deslocado para o final da peça, gera novos sentidos ao conjunto, expressa uma característica geral, particular ao método alegórico de Vianinha, presente em *Os Azeredo*: a multiplicidade de sentidos advém não das imagens isoladas ( a interpretação da aliança de classes como uma *falha trágica* dos personagens aparece claramente, de maneira simbólica até, se tomarmos apenas a imagem de Espiridião e de Alvimar e seus destinos individuais na narrativa), mas sim do seu processo de acumulação, que sugere significações cifradas. Trata-se, portanto, de um *processo* alegórico de conhecimento, marcado por um *andar para*, por um movimento não finalizado – o que o prólogo justaposto ao final da peça tão bem concretiza. Estamos diante de um conhecimento muito especial, que capta em paralelismo a linha ondulante do processo modernizador brasileiro, em uma melancólica descrença no projeto significador dessa mesma modernização. Compreende-se então como a figura da alegoria melancólica é o protótipo desse percurso formador contraditório e trágico: com as suas duas faces – os seus dois prólogos, um no início e outro no fim da peça – a que se mostra, significando (sobre um substrato concreto, alheio, na sua concretude, à significação atribuída) e a que se esconde, deixando-se significar *outra*. Na dupla faceta alegórica da peça, “a vida é ao mesmo tempo quebrada e conservada. (...) Ela oferece a imagem da agitação paralisada”<sup>559</sup>.

Essa paralisação, que atinge e congela a estrutura dialética da peça, advém dos seus estilhaços alegóricos que, ao fazer com que *cada coisa seja outra*, expressão dos sentidos históricos obscurecidos e não da aparência, faz significar os objetos dando-lhes *estaticidade*, ao enquadrá-los em um propósito histórico escondido, desinteressando-se da alma ou do espírito próprio que carregam. “O olhar do alegorista é, assim, como já consideramos, um olhar medusiano que, fixando, mata”<sup>560</sup>. Se esse olhar, em Vianinha, despersonaliza o objeto visado, não é principalmente porque lhe utiliza o corpo, tornando-

<sup>557</sup> BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*, op. cit., p. 220

<sup>558</sup> Idem, ibid., p. 249

<sup>559</sup> BENJAMIN, Walter. “Parque central”, op. cit., p. 165

<sup>560</sup> GUERREIRO, Ricardina. *De luto por existir*, op. cit., p. 73

o abstrato, mas porque lhe cria o *outro* do olhar, sobrevalorizando essa segunda (e interior) mirada. Esse outro olhar deve ser desvendado, conferindo-lhe sentido por meio do “resumo escuro da história” em que está depositado. Já vimos que desde Aristóteles define-se a melancolia por sua ligação ao tempo. O melancólico seria um indivíduo preso no tempo. Quer sob a forma de *kairos*, o tempo do instante presente e criador da alegoria, quer sob a forma de Saturno, o tempo eterno, em eterno retorno, o tempo como distância (o planeta longínquo) ou como prisão. A estrutura alegórica da peça de Vianinha é melancólica no seu retrato do tempo como cíclico e como corrente subterrânea que exige a recuperação dos conflitos perdidos e soterrados pelos vencedores do processo histórico.

Em *Os Azeredo mais os Benevides*, a totalidade do tempo repetido é rompida no final da peça, com a ação do Filho, que representa um primeiro retorno do negado ao afirmar, ao contrário do destino do pai, a possibilidade de rebelião. Como diria Adorno, acerca da dialética de Hegel, a súbita revolta do filho representa na peça: “uma grandiosa artimanha camponesa, por tanto tempo ensinada, de se esconder sob os poderosos e se apoiar em suas necessidades até que se possa tomar deles o poder”. No entanto, a peça termina de forma cíclica, com um novo retorno do negado: a rebelião não era possível no Brasil daquele momento histórico e a morte do Filho nos oferece em holocausto o testemunho desse fato. A aliança de classes, portanto, não significava uma opção subjetiva, um mero erro de avaliação: em uma virada dialética final, Vianinha nos sugere que talvez a aliança com a burguesia nacional fosse não uma questão de escolha, mas de necessidade.

O primado da escolha, tão fundamental ao teatro épico europeu, com seus indivíduos formados na tradição burguesa da autonomia, não funcionaria por aqui. Aceitar o dinheiro e o favor de Espiridião era, para Alvimar, algo distante da possibilidade de escolha: era, isso sim, sua única via de sobrevivência. A aliança de classe surge agora, no processo alegórico da peça, em seu *outro*, como *relação de favor*: “Um coronel era também, em geral, o chefe de extensa parentela, de que constituía por assim dizer o ápice. Esta era formada por um grande grupo de indivíduos reunidos entre si por laços de parentesco carnal, espiritual (compadrio) ou de aliança (uniões matrimoniais). Grande parte dos indivíduos de uma parentela se originava de um mesmo tronco, fosse legalmente, fosse por via bastarda; as alianças matrimoniais estabeleciam laços de parentesco entre as famílias quase tão prezados quanto os de sangue; finalmente os vínculos de compadrio uniam tanto padrinho e afilhados, quanto a compadres entre si, de

modo tão estreito quanto o próprio parentesco carnal. (...) O prestígio dos coronéis lhes advém da capacidade de fazer favores<sup>561</sup>.

O ensaio de Pereira de Queiroz configura uma constelação importante para a leitura da dialética presente na peça de Vianinha. O eterno retorno do mesmo parece sugerir a perpetuação de uma situação objetiva e histórica que independe da escolha das lideranças do PCB. Decifrar a alegoria da “divisão da mesma foice”, entre Espiridião e Alvimar, como o pacto demoníaco da aliança de classes impossível, revela-se agora como apenas uma das leituras históricas possível. Se olharmos o processo alegórico da peça em seu conjunto, com sua figuração do tempo cíclico, além dessa decifração, que só pode ser empreendida se compreendermos as diretrizes políticas do partido comunista de então, outra face do processo histórico brasileiro pode nos fornecer uma chave alegórica diversa. Estaríamos diante das relações de trabalho presentes no campo, bem como de uma complexa relação entre Estado, mercado urbano e produção rural, figuradas em diversas alegorias presentes na peça e que podem ser sintetizadas sob a leitura da imagem de Espiridião e de Alvimar como alegoria das relações de favor. Essas relações estão presentes desde o início da economia brasileira, movida pela cana-de-açúcar. Em troca dos benefícios do favor, os senhores de engenho esperavam dos colonos “auxílio, defesa e lealdade”. O favor tornou-se o mecanismo pelo qual os senhores de engenho mantinham os colonos sob seus domínios. Os donos de engenho, impossibilitados de explorar a mão-de-obra escrava, passaram a regular a vida do “homem livre pobre”, subjugando-o ao servilismo. Coube aos senhores de terras assumirem a função do Estado.

Nesse caso, o espaço público que, na sua essência, traz a todos os cidadãos direitos e deveres, torna-se um espaço privado, em que os interesses, a influência e o favor dos senhores de terras é que determinarão essas relações sociais. Aqui a confluência de drama e de épico, a justaposição, sem mediação, de procedimentos ligados à representação do espaço público e à representação do espaço privado, parece revelar, na peça de Vianinha, uma realidade traumática maior, de profundo teor de verdade histórico. O favor é apresentado como sistema social que funde espaço público e domínio privado, “totalidade totalizadora”, como diria Sartre, que se estende, necessariamente, ao círculo de todos os despossuídos brasileiros, em um tempo esvaziado e sem fim, calcado no trauma da renúncia e da dependência, enquanto as coisas permanecerem as mesmas.

---

<sup>561</sup> QUEIROZ, M.I. Pereira de. “O coronelismo numa interpretação sociológica”, In: FAUSTO, Boris (org), *História geral da civilização brasileira, tomo 3, vol.8* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007, p.186

### O emblema infernal: o bezerro e a máscara de cachorro

Assim como o emblema infernal presente no pórtico infernal do *Grande Sertão Veredas*, “um bezerro branco, eroso, os olhos de nem ser – se viu –; e com máscara de cachorro”<sup>562</sup>, *Os Azeredo mais os Benevides* configura duas perspectivas históricas, cada uma delas relacionada ao protagonista e ao antagonista da peça, Alvimar e Espiridião: a crise da produção do cacau e a crise do movimento político pela socialização da propriedade rural.

Começamos pelas perspectivas da máscara de cachorro, da crise da economia cacauceira, alegorizada na trajetória de Espiridião. “Esse período foi marcado por uma séria crise agravada com a queda das bolsas de 1929 e a instabilidade política que marcou as eleições e o movimento armado que levou Getúlio Vargas ao poder. Inúmeras falências foram registradas em Ilhéus e região, houve uma queda dos valores obtidos com a exportação do cacau; contudo, o que mais afetou a cacauicultura foi a sensível queda no preço do produto”.<sup>563</sup> Leôncio Basbaum, membro da direção nacional do PCB, esteve na região em visita ao seu irmão, que era gerente da agência do Banco do Brasil em Itabuna, cargo que lhe rendia enorme prestígio junto a “alta sociedade” local. Passou apenas quinze dias em Itabuna em 1930, em plena crise vivida pela cacauicultura e assim registrou tal episódio: “Convivi com a alta burguesia cacauceira daquela cidade e vi como viviam, seus hábitos e sua forma de passar o tempo, embora o cacau estivesse vivendo, como aliás todo o país, uma das maiores crises de sua história. Essa gente costumava passar a maior parte do seu tempo em Salvador, onde todos tinham sua residência, ou mesmo no Rio ou na Europa. Mas, na ocasião, o dinheiro andava curto e eles estavam por lá mesmo. Falavam dos felizes tempos em que ‘acendiam charutos com notas de quinhentos mil réis’, os cabarés funcionando a todo vapor com ‘as melhores mulheres do Brasil’, que lá iam fazer temporada para se encherem de dinheiro. E quase todas as noites jogavam pôquer. (...) Cada um deles tinha seus jagunços devidamente armados e contavam histórias de mortes e assassinatos como se estivessem narrando uma fita que houvessem visto, sem emoção, sem alegria, mas também sem tristeza, e mandar matar um trabalhador mais ousado, era como tomar uma medida administrativa. Todos se

<sup>562</sup> ROSA, João Guimarães. *Obras completas, vol. II*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 11

<sup>563</sup> LINS, Marcelo da Silva. *Os vermelhos nas terras do cacau: a presença comunista no sul da Bahia (1935-1936)*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFBA. Salvador, 2007. 255f, p. 67

compreendiam. E eu ouvia calado”.<sup>564</sup>

Na Bahia, espaço mais presente na narrativa da peça, a revolução de 1930 significará uma mudança completa no sistema de dominação, tanto da expressão das classes nos aparelhos do estado, quanto de sua representação política - os partidos, os organismos de classes, as lideranças políticas e ideológicas. O pacto que se encerra em 1930 havia mantido em equilíbrio precário os interesses de três classes: a burguesia mercantil, a burguesia cacauzeira e a oligarquia fundiária.

A burguesia mercantil, agente das grandes casas importadoras estrangeiras e dos banqueiros europeus e norte-americanos, era o elo de ligação entre o sistema capitalista internacional e a produção de alimentos e matérias primas agrícolas, principalmente o cacau e o fumo, mas também, secundariamente, o açúcar, os metais e pedras preciosas, o algodão, os couros e as peles e produtos extrativos diversos: “A burguesia cacauzeira situava-se, nos 30, em relação extremamente desvantajosa frente ao capital mercantil devido à estreiteza do sistema de crédito e financiamento da produção e ao baixo nível tecnológico da lavoura, que ameaçavam, inclusive, a perspectiva de desenvolvimento da economia cacauzeira como um todo, ante a concorrência da produção dos países africanos da *Commonwealth* que já então começa a despontar”<sup>565</sup>.

Para Francisco Oliveira, o papel central da economia da República Velha – cujos últimos estertores são apresentados na peça de Vianinha (a ação se inicia em 1910 para terminar após 1930) – reside na intermediação comercial e financeira da agroexportação: “E esse binômio é de realização quase que totalmente *externa*. A intermediação comercial e financeira retira da economia uma parte ponderável do excedente produzido, que não será reinjetado nela, mas serve à acumulação na economia dos países que a realizam”<sup>566</sup>. Historicamente, tais condições levam à reiteração da “vocalização agrícola” do país, especializando-o ainda mais na produção de “mercadorias de realização externa”. O aprofundamento dessa especialização, que se deu após a Abolição, fez com que “o financiamento da realização do valor da economia agroexportadora fosse, também, e não por acaso, *externo*”<sup>567</sup>. Oliveira aponta que esse processo formou uma espécie de vínculo

<sup>564</sup>BASBAUM, Leôncio. **Uma vida em seis tempos: memórias**. São Paulo. Alfa-Ômega. 1976. p. 84.

<sup>565</sup>GUIMARÃES, Antonio Sergio Alfredo. *A Formação e a Crise da Hegemonia Burguesa na Bahia (1930-1964)*. Dissertação apresentada ao Mestrado em Ciências Humanas da UFBA. Salvador, 2003, p.39

<sup>566</sup>OLIVEIRA, Francisco. “A emergência do modo de produção de mercadorias: uma interpretação teórica da economia da República Velha no Brasil”. In: FAUSTO, Boris (org). *História geral da civilização brasileira. Vol. 8 - O Brasil republicano: Estrutura de poder e economia (1889-1930)*. São Paulo: **Bertrand, 1995, p. 436**

<sup>567</sup>Idem, p. 448

vicioso: “a realização do valor da economia agroexportadora sustentava-se no financiamento externo e este por sua vez exigia a reiteração da forma de produção do valor da economia agroexportadora”<sup>568</sup>.

A forma circular presente em *Os Azeredo* retrata esse processo histórico em que a própria fábula surge atrelada a um desfecho externo, sempre adiado, o que faz com que as situações sejam sempre repostas. A primeira cena da peça, em que a família Albuquerque sofre com a concorrência dos ingleses, expressa, no plano do conteúdo, os conflitos advindos de personagens externos à trama, que a determinam, exatamente como no movimento histórico real, descrito por Oliveira: “os requerimentos do financiamento externo acabavam por consumir todo o valor da economia agroexportadora, com o que negavam a própria forma de produção; em última análise, o valor gerado pela economia agroexportadora acabou por destinar-se substancialmente a pagar os custos da intermediação comercial e financeira externa, operando-se uma redistribuição da mais-valia entre lucros internos e lucros e juros externos completamente desfavorável aos primeiros”<sup>569</sup>.

Nos anos 30, essa situação, no plano das relações entre as classes, dava sinais de fraturas incontornáveis. “Pelo lado da oligarquia, o banditismo que infestava os sertões revelava a um só tempo a fragilidade da dominação baseada na divisão territorial e a precariedade dos meios de subsistência da economia dos latifúndios. Pelo lado da burguesia, as tensões se acumulavam nas crescentes contradições entre os interesses da facção agrária e da facção mercantil”<sup>570</sup>. Em busca de superar essa crise, a revolução de 30 significou o colapso desse sistema de tensões: “no plano econômico, o estado revolucionário procurará consolidar o desenvolvimento do modo de produção capitalista, substituindo-se à burguesia mercantil nas relações com o exterior, através da regulamentação das trocas internacionais e do privilegiamento do lucro industrial e agrícola sobre o lucro comercial e financeiro, por um lado e, por outro, no incentivo à produção e na proteção de mercado interno. No plano político, considerará imprescindível o desarmamento dos coronéis e a extirpação do banditismo, de modo a garantir a unidade do estado nacional”<sup>571</sup>.

---

<sup>568</sup>Idem, *ibid.*

<sup>569</sup>Idem, p. 449

<sup>570</sup>GUIMARÃES, Antonio Sergio Alfredo, *op. cit.*, p.39

<sup>571</sup>Idem, *ibid.*

Essa crise sistêmica emerge na peça de Vianinha como o declínio da produção do cacau, atividade agroexportadora que sustentou, durante toda a trama, a riqueza da família Albuquerque, vivendo em moldes parecidos com os descritos por Basbaum mais acima. A cena da expulsão dos camponeses das terras arrendadas é central porque sabemos, pelo telegrama enviado por Espiridião e também por meio da reação dos colonos, que durante dois anos proprietários e trabalhadores aguardaram pela construção de uma barragem.

FILHO – Não pode. Não pode ir embora. Tem de construir a barragem. Onde é que vai minha mãe, seu Miguel. Me responda.  
VOZES – Não pode! – Pelo amor de Deus- Dois anos esperando! Dois anos<sup>572</sup>.

Vale a pena nos estendermos sobre essa promessa da barragem, que iludiu igualmente Espiridião e os camponeses. Segundo Maria José Reis, as características que nortearam o setor elétrico brasileiro foram marcadas pela “existência de um portentoso aparelho de planejamento, controle e gestão dos sistemas de produção e distribuição de energia elétrica no conjunto do território nacional e a opção preferencial por grandes usinas de aproveitamento hídrico para o atendimento à demanda de eletricidade”<sup>573</sup>. A reação das populações rurais atingidas por esses projetos permitiu o reconhecimento de que “essa instalação provoca uma verdadeira reordenação territorial, exigindo a migração compulsória das populações que historicamente vinham ocupando os espaços requeridos para essa finalidade. Migração que implica deixar para trás não apenas as terras ocupadas, mas também os vínculos comunitários e seu patrimônio sociocultural”<sup>574</sup>. A autora descreve então, durante todo seu artigo, a ocorrência de lutas sociais dos pequenos produtores rurais, organizando diversos movimentos por aqueles atingidos pelas diversas construções das barragens espalhadas pelo país. O dado paradoxal é que, na peça de Vianinha, *não houve a construção esperada da barragem*, precisamente, esse vazio - e não a obra da hidrelétrica - é o responsável pela expulsão dos agricultores de seu espaço de trabalho. Há, na cena que analisamos, *o negativo* das situações históricas ocorridas, já que na peça os camponeses *imploram pela construção da barragem*.

A busca pela construção da barragem insere-se em um contexto de luta política, liderada pelo PCB, de defesa do progresso do capitalismo brasileiro, condicionada pelo

<sup>572</sup>VIANNA FILHO, Oduvaldo. “Os Azeredo mais os Benevides”. *Op. cit.*, p. 90

<sup>573</sup>REIS, Maria José. “O movimento dos atingidos por barragens: atores, estratégias, de luta e conquistas”. In: FERNANDES, Bernardo Mançano, MEDEIROS, Leonilde Servolo e PAULILO, Maria Ignez. *Lutas camponesas contemporâneas: condições, dilemas e conquistas.vol. 1* São Paulo: UNESP, 2009, p. 269

<sup>574</sup>Idem, p.267



pacto fático com a burguesia nacional, ação fantasmática, alegorizada pela amizade impossível, que retorna e marca a progressão circular da peça. Esse progresso se opunha, entretanto, ao sistema de latifúndio, conflito que na peça é alegorizado na eterna espera dos camponeses pela construção da barragem: o fim dessa esperança expressa a vitória da “máscara de cachorro”, de nossa economia, seu caráter agroexportador. O eterno retorno do caráter agroexportador presente na formação do país, segundo Oliveira, “trava o avanço da divisão social do trabalho não apenas nas atividades não-agrícolas; no campo também essa reiteração produz, no fim, os mesmos efeitos”<sup>575</sup>. Para o sociólogo, nascendo como uma burguesia agrária, quando se fundam na economia brasileira simultaneamente o trabalho assalariado e o campesinato – após a libertação dos escravos – a classe dominante rural “bloqueará o avanço da divisão social do trabalho no campo, em suma a penetração do capitalismo no campo, de uma forma quase total, exatamente porque perpetuou o mecanismo que inicialmente cumpria o papel da acumulação primitiva”<sup>576</sup>. Esse mecanismo foi a perpetuação da coerção extra-econômica do trabalho, via mecanismos de controle político e social como as relações de favor ou a violência escancarada: “a burguesia agrária brasileira reproduziu internamente o mecanismo de exploração externa que lhe roubava o excedente”<sup>577</sup>. No fundo, assim como toda a ação da peça de Vianinha é determinada na cena inicial, pela presença *ausente, negativa*, dos ingleses, que forçam a rica família de Espiridião a abandonar o ramo industrial para se dedicar ao cultivo agroexportador do cacau, o mecanismo determinante de ambos os movimentos – o da peça e o da sociedade brasileira – residiu na subordinação de toda economia, de “todos os seus segmentos tanto setoriais quanto regionais, à forma de produção de valor da economia agroexportadora e seu xipófago, a intermediação comercial e financeira externa”<sup>578</sup>.

Invertamos agora a perspectiva, olhando a peça de Vianinha por meio dos “olhos de nem ser” do bezerro morto, o camponês Alvimar, pendurado no pórtico de nossa trajetória de formação negativa.

### **Derrota da dialética no esterco das contradições**

Leandro Konder apontou a inexistência da recepção crítica, no movimento

---

<sup>575</sup> OLIVEIRA, Francisco, *op. cit.*, p. 452

<sup>576</sup> Idem, *ibid.*

<sup>577</sup> Idem, *ibid.*

<sup>578</sup> Idem, *ibid.*

comunista brasileiro, de uma obra vital para a recuperação do núcleo dialético do pensamento de Marx, os *Manuscritos econômico-filosóficos*, de 1844, já que o texto fora publicado na União Soviética apenas em 1932. Sob o prisma da questão agrária no Brasil, a peça de Vianna revela que essa derrota da dialética não foi apenas teórica. Como sugere o próprio texto de Marx, as relações de trabalho e de propriedade estão em unidade dialética com a consciência: “o homem – por mais que seja, por isso, um indivíduo *particular*, e precisamente sua particularidade faz dele um indivíduo e uma coletividade efetivo-individual – é, do mesmo modo, tanto a *totalidade*, a totalidade ideal, a existência subjetiva da sociedade pensada e sentida para si, assim como ele também é na efetividade, tanto como intuição e fruição efetiva da existência social, quanto como uma totalidade de externalização da vida humana. Pensar e ser são, portanto, certamente *diferentes*, mas [estão] ao mesmo tempo *em unidade* mútua”<sup>579</sup>. A derrota da dialética, procuramos demonstrar, deu-se também no plano da práxis: “uma leitura cuidadosa das minutas dos Congressos Operários e de outros documentos constantes destas coleções sugere, no entanto, que ainda mais importante foram os problemas com que se defrontou o próprio movimento operário nas primeiras duas décadas do século XX”<sup>580</sup>.

Em *Os Azeredo mais os Benevides*, o movimento político articulado pelo Filho apresenta-nos uma imagem dialética, em chave alegórica cifrada, das origens de um importante movimento camponês brasileiro, já em decadência no momento em que Vianna pôde refletir sobre ele, no início dos anos 60: as Ligas Camponesas. “As primeiras Ligas Camponesas que surgiram em nosso país remontam ao período imediatamente posterior à redemocratização de 1945. Elas nasceram sob a iniciativa e direção do recém-legalizado Partido Comunista (...) Entretanto, as Ligas e as associações rurais da época, ao se subordinarem à consigna da aliança operária camponesa e a política de acumulação de forças que marcava, taticamente, a ação do Partido Comunista, naquele momento, tornam-se incapazes de ganhar nitidez e autonomia política próprias. (...) Essa Ligas e associações rurais foram fundadas em quase todos os estados brasileiros, reunindo em torno de si algumas dezenas de milhares de trabalhadores rurais e camponeses”<sup>581</sup>.

Segundo Cláudia Helena da Cruz, pode-se situar, em linhas bastante gerais, a trajetória política das Ligas Camponesas em três fases. “A primeira fase (1954-1959),

<sup>579</sup> MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004, p.108

<sup>580</sup> VIOTTI DA COSTA, Emília. *A dialética invertida e outros ensaios*. São Paulo: Editora Unesp, 2014, p.150

<sup>581</sup> AZEVÊDO, F. A. *As Ligas Camponesas*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1982, p. 55-56.

momento em que a ação das Ligas voltava-se para assistência e organização dos camponeses contra as condições sociais a que estavam submetidos, a exemplo do *cambão* (trabalho não remunerado). A Segunda fase (1960-1962), período em que (...) ocorreu [seu] grande crescimento (...) e o Conselho Regional definiu a “reforma agrária radical”, com as palavras de ordem: “na marra ou lei”<sup>582</sup>. Nessa fase: “as Ligas incorporaram as concepções “foquistas” da revolução armada, criando vários campos de treinamento guerrilheiro, em Dianópolis, Almas e Natividade, em Goiás, que seriam posteriormente desarticulado pelas forças armadas”<sup>583</sup>. Já na terceira fase, a partir de 1963, as Ligas entraram em crise, marcada pela perda da hegemonia do movimento social agrário para os sindicatos rurais, controlados pelos comunistas e pela Igreja Católica, com o apoio do governo de João Goulart: “Com o surgimento dos Sindicatos Rurais, a ligas começaram a perder força, seu enfraquecimento se dava pela transformação do meio rural, pelo avanço do capitalismo no campo. Ou seja, os trabalhadores rurais deixavam de ser *foreiros*, *parceiros* e passavam a *assalariados* organizados em Sindicatos. Começavam a reivindicar: salário mínimo, repouso semanal remunerado, férias, décimo terceiro salário”<sup>584</sup>.

A trajetória de Alvimar e de seu Filho alegoriza, no plano narrativo da peça de Vianna, esse processo de luta pela propriedade da terra, percurso que reflete ainda os impasses da política de esquerda no Brasil, dirigida pelo PCB, durante as seis primeiras décadas do século XX. O movimento político de resistência deflagrado pelo Filho, no entanto, ocorre *antes* da fundação das primeiras Ligas, e não conta, por isso, com qualquer apoio institucional ou de ideário do Partido. No entanto, sabemos que já naquele momento os conflitos no campo acirravam-se e contavam com o apoio, ainda não organizado, da Internacional Comunista e do PCB: “A IC e seus órgãos continuavam a divulgar em 1930 teses e diagnósticos que já vinham sendo amadurecidos há pelo menos dois anos, como o do papel central das classes camponesas nos movimentos revolucionários do grupo de países coloniais, semicoloniais e dependentes. (...) Mas há significativa mudança no tom das diretrizes: a insistente proposta de criação de soviets e grupos armados de auto-proteção levava a considerar o movimento camponês quase que unicamente como um vetor da insurreição armada. Tais diretrizes, transmitidas

<sup>582</sup> CRUZ, Cláudia Helena da. Encontros entre a criação literária e a militância política Quarup (1967) de Antônio Callado. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História. Uberlândia, 2003. 185f. p. 78

<sup>583</sup> AZEVÊDO, F. A. *As Ligas Camponesas*, op. cit. p.78

<sup>584</sup> CRUZ, Cláudia Helena da, op. cit., p. 79

diretamente pela IC, certamente influíram na mudança verificada na imprensa e nos documentos do PCB em relação à ênfase com que eram divulgadas as propostas de organização dos trabalhadores do campo. Diferentemente dos anos anteriores, as menções às Ligas Camponesas passaram a ser mais constantes, mesmo que dissessem mais respeito à intenção de criá-las do que propriamente de Ligas já existentes. Ao mesmo tempo, os pronunciamentos do PCB passam a consagrar a idéia da insurreição armada como a mais eficaz solução para os problemas do campo”<sup>585</sup>.

A peça de Vianinha expressa a derrota desse movimento político, que se inicia nas tentativas de insurreição armada, passa pela criação das Ligas Camponesas e sossobra com a sindicalização dos camponeses, sob a proteção populista do Estado. Tal movimento de resistência dos trabalhadores agrários, assim como aquele deflagrado na peça pelo Filho, insistiu no que Marx chamou, nos Manuscritos de 1844, de “comunismo rude”, caracterizado por lutar pela propriedade e não por sua negação, acompanhada da emancipação do trabalho: “[no comunismo rude] a terra ainda é, aqui, reconhecida como uma existência da natureza independente do homem, ainda não como capital, isto é, como um momento do trabalho mesmo”<sup>586</sup>. Para Marx, a luta política que se dedica apenas à conquista da terra ignora que “a oposição entre *sem propriedade* e *propriedade* é ainda mais indiferente, não tomada em sua *relação ativa*, em sua *relação interna*, nem [tomada] como *contradição*, enquanto ela não for concebida como a oposição entre o *trabalho* e o *capital*. Mas o trabalho, a essência subjetiva da propriedade privada enquanto exclusão da propriedade, e o capital, o trabalho objetivo enquanto exclusão do trabalho, são a *propriedade privada* enquanto sua relação desenvolvida da contradição, e por isso uma relação enérgica que tende à solução.<sup>587</sup>”. O desfecho trágico do movimento liderado pelo Filho está relacionado, além de um contexto histórico marcado por diversas formas de opressão e de alienação do trabalho, também a uma conjuntura política em que a emancipação *universal* do trabalho deu lugar ao combate pela conquista da terra, como forma de redistribuição da propriedade privada e não de sua suspensão<sup>588</sup>. A cena final da

---

<sup>585</sup>SANTOS, Leonardo Soares dos. *As ligas camponesas do PCB: a transformação da questão agrária em ação política (1928-1947)*. Encontrado em: <https://www.academia.edu/3252236> Consultado em 10/07/2014.

<sup>586</sup>MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 101

<sup>587</sup>Idem, p. 103

<sup>588</sup>Segundo Bernardete Wrublewski Aued, a estratégia de luta pela reforma agrária dirigida pelo PCB, e depois encampada pelas Ligas Camponesas, foi marcada pela via política parlamentar, pela busca pelos postos eletivos para o movimento camponês, aliados aos operários que já possuíam representantes na Câmara federal, bem como aos representantes do movimento estudantil da frente nacionalista: “A nova bandeira – da reforma agrária radical – repercutiu muito favoravelmente na movimentação do campesinato,

peça, em que o pacto entre Alvimar e Espiridião é de novo refeito, agora sobre o cadáver do Filho, é alegoria trágica desse processo histórico.

As formas pré-capitalistas de trabalho no campo brasileiro, conjugadas ao modo de produção e de propriedade privada do latifúndio, voltado para o mercado externo, condicionaram uma espécie brutal de alienação, que “derrotou a dialética” e o movimento popular em um pacto que, além de político, foi também econômico, ao se apostar na busca pela propriedade, pela reforma agrária, como plataforma que ignorou a emancipação do trabalho como categoria geral.

Estaríamos assim diante, em *Os Azeredo*, não apenas do conflito, de teor dramático, de uma família que luta para sobreviver no campo, sob a dependência do sistema de latifúndio. Essa camada dramática, marcada por conflitos privados e familiares como a relação sentimental entre Alvimar e Lindaura ou a “adoção” do filho da família de lavradores pelo patrão, alegoriza um processo histórico de longo fôlego, que expressa a recepção das ideias marxistas no Brasil e luta política correspondente a essas ideias, condicionadas – a recepção e a prática anticapitalista – por um panorama histórico particular, em que as relações de favor convivem com formas capitalistas de exploração do trabalho. A dialética entre mundo urbano e mundo rural, presente na peça de Vianinha, apresenta-nos fragmentos do processo histórico de formação desse capitalismo brasileiro, em que o sistema colonial de exploração oligárquica da terra conjugou-se às mais modernas formas de produção industrial, com o correspondente pacto entre oligarquia agrária e burguesia internacional, determinado pelo mercado externo de bens de consumo.

O peculiar na forma dramaturgica de *Os Azeredo* é que tal movimento histórico, de caráter épico, portanto, tenha sido expresso de maneira alegórica, cifrada pelos conflitos privados e familiares dramáticos. Nossa hipótese, que procuramos demonstrar durante todo o capítulo, é que tal forma não se deve a uma escolha equivocada do dramaturgo, ou mesmo a uma tentativa modernista de configurar um certo “hibridismo formal”. O caráter desajustado da convivência de procedimentos épicos e dramáticos presente na peça congela e paralisa tanto a progressão dramática tradicional quanto a

---

passando a demarcar um novo tipo de luta pela terra. (...) O PCB, coerente com sua estratégia global de transformação, buscava levá-la a efeito pela via parlamentar, pela implantação de reformas de base que assegurassem mudanças gradativas, em outras palavras, pela acumulação de forças”. (AUED, B.D. “Nos caminhos da cisão – 1986”. In: STEDILE, J. P. (org) *História e natureza das Ligas Camponesas – 1954-1964*. São Paulo: Expressão Popular, 2012, p. 86

exposição panorâmica épica: não vemos nessa dramaturgia nem as trajetórias diversas da multidão dos personagens presentes no *Círculo de giz caucasiano* e nem a unidade de ação, de caráter progressivo e irremediável, de um drama como o *Wallenstein*. A dialética estagnada da peça de Vianna, pelo contrário, é marcada por um pacto que retorna, como um fantasma, a impedir que outras trajetórias sejam apresentadas e que a linha de ação progrida. Estamos diante, salvo engano, de outro negativo; esse o *negativo fotográfico*, que precisa ser devidamente *revelado* para transformar-se em imagem do país.

### **Epílogo: notas sobre performance e representação na história do teatro épico brasileiro – uma dialética trágica**

Com a crise do capitalismo após a Segunda Grande Guerra, a teoria teatral de vertente norte-americana, principalmente, passou a confrontar um dilema que também contaminava e desacreditava a filosofia tradicional: o problema da representação. Com a emergência dos *happenings* e da *performance art*, como formas artísticas de protesto, marcaram um contexto histórico em que as interrogações sobre a verdade assim como as que concerniam à totalidade e ao Real, giravam todas em torno da possibilidade de representação do mundo: “o problema da representação corrói como um vírus todas as disciplinas estabelecidas, em particular desestabilizando a dimensão da linguagem, a referência e a expressão (...), assim como a do pensamento”<sup>589</sup>. É possível relacionar essa crise de representação à emergência do que Ernest Mandel chamou de capitalismo tardio, definido como o terceiro estágio deste sistema, hegemonicamente batizado de globalização. Sucedendo os estágios do capitalismo de mercado e do monopolista ou imperialista, o capitalismo multinacional marcaria a apoteose do sistema e a expansão global da forma mercadoria, colonizando áreas tributárias de tal forma que não se poderia mais conceituar algum lugar “fora do sistema”, como a Natureza ou o Inconsciente, constantemente bombardeados pela mídia e pela propaganda. A economia do capital tardio por um lado postula entidades invisíveis, como o capital financeiro e, por outro, “assinala singularidades impossíveis de teorizar, como os derivados”<sup>590</sup>. No que se

---

<sup>589</sup>JAMESON, Fredric. *Representar el capital*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2013, p.15

<sup>590</sup>Idem, *ibid*. Os derivados são um dos principais instrumentos financeiros que permitem às pessoas e empresas antecipar-se e proteger-se dos riscos ou mudanças que podem ocorrer no futuro, evitando serem afetados por situações adversas. Graças aos derivados, por exemplo, é possível a um investidor, que faça um negócio pelo qual receberá em dólares, dentro de alguns meses, fixar hoje o preço de câmbio da moeda

concerne ao contexto político, a teoria da *performance art* procura responder à mutação que sofreu a pergunta tradicional – “o que é o Estado?”- tornada agora uma interrogação sem resposta – “onde está o Estado?”- já que “essa coisa que antes se chamava poder, que parecia tão sólida e tangível como uma moeda de ouro, tem se transformado em um brinquedo etéreo”<sup>591</sup>. Toda a desestabilização formal, que passou a ser teorizada no teatro a partir dos anos de 1960 – e que seria chamada, mais contemporaneamente, de teatro pós-dramático, abrangendo, indistintamente, a performance, a dança, o vídeo, e as artes visuais – está baseada em um problema de representação, e podemos dizer que foi a própria história do capitalismo que “desregulou a arte”, de modo que se os dilemas da representação são pós-modernos e históricos, também podemos dizer que “a história como tal tem passado a ser um problema de representação”<sup>592</sup>. O princípio básico da categoria da performance é o de que o “performativo acontece em lugares e em situações não marcadas tradicionalmente como ‘artes cênicas’, desde o disfarce e o travestismo até certos tipos de escritura e de discurso falado” faz com que “seja cada vez mais difícil manter uma distinção entre as aparências e a realidade, os fatos e a simulação, as superfícies e as profundidades. A realidade social é simulada até a medula. Na modernidade, se pensou que o que havia sido mais profundo e oculto era mais real que o que se encontrava na superfície. Mas no pós-modernismo, a relação entre as

---

norte-americana para esta operação. Em termos mais formais, pode-se dizer que um derivado é um instrumento financeiro cujo valor depende do preço de um ativo (um bônus, uma ação, um produto ou mercadoria), de uma taxa de lucro, de um tipo de câmbio, de um índice (de ações, de preços, ou outros), ou de qualquer outra variável quantificável. Robert Kurz, em artigo chamado “A economia política da simulação, pergunta-se: “Em que medida a realidade é real? (...) A inquietante sensação de que a realidade pode ser interrompida a qualquer momento, como se alguém retirasse o plugue da tomada, penetrou abertamente até mesmo na consciência cotidiana”. Segundo o autor, com os avanços tecnológicos pós-segunda guerra mundial, “a consciência simuladora alastrou-se pelo âmbito profissional e atingiu a estrutura da sociedade. Os yuppies, eles próprios um produto da mídia, começaram a simular os critérios capitalistas de eficiência e sucesso em vez cumpri-los efetivamente. (...) É quase chique não ser capaz de concentrar-se em mais nada: “Todos são artistas” (Joseph Beuys); pintores incapazes de pintar; cantores incapazes de cantar e escritores incapazes de escrever. “Todos têm seus cinco minutos de fama” (Andy Warhol). Não foi apenas a revolução tecnológica da nova mídia que ensejou, no final do século 20, uma lastimável cultura da “falsa autenticidade” ou da “autêntica falsidade”. Numa sociedade em que a economia é a base de tudo, a consciência simuladora também deve ter um fundamento econômico. Mas em que consiste a “economia política da simulação”? Para responder a essa pergunta, devemos saber exatamente aquilo que na economia capitalista não pode mais figurar como “real” e por isso deve ser simulado”. Para Kurz, “os chamados derivados financeiros, originalmente um instrumento de proteção contra o risco nas negociações com o exterior, sofreu paradoxalmente uma drástica transformação num mercado especulativo que hoje alcança, no âmbito global, o volume aproximado de US\$ 50 trilhões. O capitalismo simula a si próprio. O capital fictício do crédito governamental e o capital fictício da especulação comercial estão inextricavelmente entrelaçados, as dívidas de um setor são “pagas” com as dívidas do outro, e o crescimento simulado alimenta a própria simulação”.(KURZ, Robert. *Folha de São Paulo*, 03/09/1995, publicado com o título *A realidade irreal* e tradução de José Marcos Macedo)

<sup>591</sup>JAMESON, Fredric, *op. cit.*, p. 15

<sup>592</sup>Idem, *ibid.*

profundidades e as superfícies é fluida”.<sup>593</sup> Tal princípio pressupõe que, se a realidade é fluida e é impossível distingui-la da simulação, categorias de representação tais como narrativa, conflito e personagens não fazem mais sentido: a prática dessa forma espetacular estaria então no jogo das aparências, em que a ação artística não mais representa uma realidade enigmática e transcendente, mas afirma e repete a si própria, em um jogo de simulacros<sup>594</sup> ou um labirinto de espelhos sem fim.

O problema da representação foi devolvido em tempos modernos por Heidegger à discussão filosófica. Heidegger entende a representação como sintoma histórico da modernidade e consequência da cisão entre sujeito e objeto: “quando meditamos sobre a modernidade, perguntamos pela imagem do mundo moderna. (...) Terá cada era da história a sua imagem do mundo, e isso no sentido de que, em cada caso, se esforçou pela sua imagem do mundo? Ou perguntar pela imagem do mundo é, já e apenas, o modo moderno de representar?”<sup>595</sup> Para Heidegger, o *re-presentar* (*Vor-stellen*) é a essência do ato do conhecimento na modernidade e abrange uma esfera muito maior do que a estética: “tem como objetivo trazer para diante de si qualquer ente, de tal modo que o homem calculador possa estar seguro do ente, isto é, possa estar certo do ente. Só se chega à ciência como investigação se, e apenas se, a verdade se transformou em certeza de representar. (...) O ser do ente é procurado e encontrado no estar re-presentado do ente”<sup>596</sup>. A contradição entre sujeito e objeto é identificada a partir desse mesmo re-presentar: “se, deste modo, o caráter de imagem do mundo é esclarecido como o estar-representado do ente, então, para captar completamente a essência moderna do estar-representado, temos de extrair, a partir da palavra e do conceito deteriorados ‘representar’, a força da denominação originária: o pôr diante de si e para si. É através disso que o ente vem parar em objeto, e só assim recebe o selo do ser. Que o mundo se torne imagem e que o homem, dentro do ente, se torne *subjectum*, é um e o mesmo

<sup>593</sup> SCHECHNER, Richard. *Estudios de la representacion*. México, FCE, 2012, p. 50-51

<sup>594</sup> O conceito de simulacro, utilizado por Jean Baudrillard em *Simulacros e simulação*, é a reprodução, em discurso filosófico, do que descreve Schechner: o simulacro seria *uma cópia sem original*. Em um mundo povoado por reproduções, de que a Disneylândia seria o paradigma, a única forma de arte possível teria como princípio perfurar o tecido etéreo da simulação, gerando ações capazes de invadir e desestabilizar o cotidiano simplesmente por não representarem nada, por não se constituírem como simulacros: “dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem. O primeiro refere-se a uma presença, o segundo a uma ausência. (...) Simular não é fingir. (...) A Disneylândia é colocada como imaginário a fim de fazer crer que o resto é real quando toda Los Angeles e a América já não são reais, mas do domínio (...) da simulação” (BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d’água, 1991, p. 15-22)

<sup>595</sup> HEIDEGGER, Martin. “O tempo da imagem no mundo”. In: *Caminhos de floresta*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2014, p. 111

<sup>596</sup> Idem, p. 110; 113



processo”<sup>597</sup>. Assim, “o processo fundamental da modernidade é a conquista do mundo como imagem. A palavra imagem significa agora o delineamento do elaborar que representa”<sup>598</sup>. No entanto, para Heidegger, a modernidade já anuncia, nessa cisão entre sujeito e objeto, uma crise da representação: “um sinal deste processo é que, por todo o lado, nas mais variadas figuras e roupagens, o gigantesco se manifesta. Nisto, o que é gigante anuncia-se, ao mesmo tempo, na direção do que é cada vez mais pequeno. Pensemos nos números da física atômica (...). Mas, logo que o gigantesco da planificação e do cálculo, da instituição e da garantia muda do que é quantitativo para uma qualidade que lhe é própria, o que é gigante e o que está, aparentemente sempre e completamente, para ser calculado torna-se, através disso, incalculável”<sup>599</sup>. Por meio dessa *sombra*, o mundo moderno “põe-se a si mesmo num espaço retirado da representação, e concede assim àquele incalculável a determinação que lhe é própria (...), esta sombra aponta para uma outra coisa, cujo saber nos é recusado”<sup>600</sup>. Esta crise da representação, tomada como base da modernidade erigida sobre a luz da imagem, será o ponto de partida para a teoria da performance na arte.

A sociologia norte-americana do pós-guerra também jogou papel fundamental nessa crítica da modernidade como mundo da imagem e da representação. Ervin Goffman sistematizou o conceito de *face* (fachada) para caracterizar um cotidiano mediado pela imagem: A fachada é uma imagem do eu delineada em termos de atributos sociais aprovados. (...) A fachada pessoal e a fachada dos outros são construtos da mesma ordem: são as regras do grupo e a definição da situação que determinam quantos sentimentos devemos ter pela fachada e como esses sentimentos devem ser distribuídos pelas fachadas envolvidas. (...) Uma pessoa *tem, está com* ou *mantém* a fachada quando a linha que ela efetivamente assume apresenta uma imagem dela que é internamente consistente, que é apoiada por juízos e evidências comunicadas por outros participantes, e que é confirmada por evidências comunicadas por agências impessoais na situação”<sup>601</sup>. A fachada define um mundo em que todos estão em constante estado de atuação: “quando uma pessoa assume uma imagem do eu expressa através da fachada, os outros terão a expectativa de que ela atuará de acordo com essa fachada. De formas diferentes em

---

<sup>597</sup> Idem, p. 115

<sup>598</sup> Idem, p. 117

<sup>599</sup> Idem, p. 119

<sup>600</sup> Idem, *ibid.*

<sup>601</sup> GOFFMAN, Erving. “Sobre a preservação da fachada: uma análise dos elementos rituais na interação social”. In: *Ritual de interação*. Petrópolis: Vozes, 2012, p. 14-15

sociedades diferentes, ela precisará mostrar respeito próprio, renunciando a certas ações porque elas estão acima ou abaixo dela, enquanto se força a realizar outras, mesmo que sejam muito custosas para ela. (...) Ela precisa garantir que uma *ordem expressiva* particular seja mantida – uma ordem que regula o fluxo de eventos, grandes ou pequenos, de forma que qualquer coisa que pareça ser expressada por eles será consistente com sua fachada”<sup>602</sup>. Apelando automaticamente à fachada, cada pessoa sabe como se comportar em sociedade: “fazendo-se repetida e automaticamente a pergunta, ‘se eu agir ou não desta forma, será que eu ou os outros perderemos fachada?’, ele decide, a cada momento, conscientemente ou não, como se comportar”<sup>603</sup>. As fachadas funcionam como dispositivos que fornecem “informações importantes sobre as formas em que é possível retirar as bases cerimoniais da formação do eu. Como consequência, podemos obter dessa história informações sobre as condições que precisam ser satisfeitas se os indivíduos quiserem ter eus”<sup>604</sup>.

A tradição marxista brasileira da segunda metade do século XX – com sua crítica da epistemologia e do contemplativo, sua denúncia da unidimensionalidade e da reificação, por meio da recepção, por exemplo, da obra de Marcuse ( *Eros e civilização*, principalmente)<sup>605</sup> – enriquecerá esta análise com uma identificação entre modernidade e capitalismo, muitas vezes por meio de uma leitura precipitada da filosofia que chegava da Europa: “Marcuse teve no Brasil uma péssima recepção. Nas décadas de 1960/1970, época de seu grande sucesso junto aos estudantes rebeldes, acabou sendo identificado unilateralmente com a contra-cultura, o que gerou incompreensões por todos os lados. As escolas católicas, vendo nele um arauto da permissividade sexual e da liberação das drogas, proibiam a leitura de suas obras. A esquerda comunista interpretava sua crítica à

---

<sup>602</sup>Idem, p. 17

<sup>603</sup>Idem, p. 42

<sup>604</sup>GOFFMAN, Erving. “A natureza da deferência e do porte”. *Op. cit.*, p. 92-93

<sup>605</sup>Segundo Zuenir Ventura, “um alemão de 70 anos, exilado nos Estados Unidos, ia ser o guru da geração de 68 em quase todo o mundo: Herbert Marcuse. Marcuse, um dos chamados “3 M de 68” — os outros eram Marx e Mao —, invadiu a imaginação dos jovens brasileiros através da imprensa mesmo antes de desembarcar nas livrarias. Ele chegou por meio de dois livros, *Eros e civilização* e *Ideologia da sociedade industrial*, que permaneceram nas listas de *best sellers* durante meses. O terceiro a chegar, já em outubro, *Materialismo histórico e existência*, esgotou 1.500 exemplares em poucos dias. (...) [Paulo] Francis era marcusiano, se é que se lhe pode atribuir adesões incondicionais. Mesmo agora o colunista da *Folha de S. Paulo* não nega a importância do pensador alemão no seu próprio pensamento: ‘Marcuse foi o homem dos 60, ninguém pode tirar dele este mérito’. Francis não concorda, por exemplo, com *Eros e civilização*, mas acha um “livro maravilhoso”, principalmente para quem “tinha vocação marxista, mas não era do partido e não podia ignorar Freud”. Segundo Francis, Marcuse foi quem “mais manjou” a época. “Ele entendeu logo as novidades: o consumismo, a sociedade de massa, a socialdemocracia no mundo capitalista, a importância das minorias”.” ( VENTURA, Zuenir. *1968: ao ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 65)

cultura ocidental como irracionalista. E a academia, exclusivamente voltada na época para a exigente tarefa da leitura estrutural dos textos filosóficos não tinha tempo para se entreter com um filósofo que, no seu entender, padecia de falta de rigor”<sup>606</sup>.

Para Carlos Nelson Coutinho, a chamada Escola de Frankfurt foi recebida no Brasil como “estímulo intelectual à contracultura irracionalista” e sua recepção iniciou-se em muitos livros de Marcuse”, que foram então publicados ao lado de “importantes ensaios de Benjamin, Adorno e Horkheimer”. Esse processo foi determinado pela “peculiar situação brasileira dessa segunda metade dos anos de 1960” e dependeu dessa situação que Marcuse “tenha desfrutado, na vida intelectual brasileira da época, de uma influência incomparavelmente superior à de seus companheiros de Escola”. Marcuse chegava ao Brasil “no momento em que um amplo setor da intelectualidade de esquerda não julgava mais encontrar nas posições do PCB (e da cultura marxista que lhe era próxima) uma resposta adequada aos desafios da realidade”. Apesar de fornecer uma “crítica concreta das tendências totalitárias que vê florescer no capitalismo organizado da época, indicando com precisão suas raízes culturais”, uma leitura apressada e distorcida da obra de Marcuse serviu, segundo Carlos Nelson, “como ponto de partida para essa passagem do *gauchisme* ao irracionalismo aberto: de estímulo para a contestação armada à ditadura, Marcuse tornou-se fonte de inspiração para os movimentos da chamada contracultura, ou, mais precisamente, daquela versão tropicalista da *Kulturkritik* romântico-anticapitalista que floresceu e se desenvolveu aqui”<sup>607</sup>. Por demais contaminado pelo jargão do último Lukács, Carlos Nelson chama de irracionalismo uma estética que partiu não da crítica à razão, mas de um combate à representação.

---

<sup>606</sup> LOUREIRO, Isabel Maria. “Herber Marcuse - anticapitalismo e emancipação”. In: *Trans/Form/Ação*, São Paulo, 28(2): 7-20, 2005.

<sup>607</sup> COUTINHO, Carlos Nelson. “Dois momentos brasileiros da Escola de Frankfurt”. In: *Cultura e sociedade no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2011, p. 73-76. Para um exemplo menos problemático da tradição brasileira que identificou modernidade e capitalismo, podemos mencionar Raymundo Faoro: “Ao capitalismo político sucedeu, em algumas faixas da Terra, o capitalismo dito moderno, racional e industrial. Na transição de uma estrutura a outra, a nota tônica se desviou — o indivíduo, de súdito, passa a cidadão, com a correspondente mudança de converter-se o Estado de senhor a servidor, guarda da autonomia do homem livre”. A ênfase na criação artística inédita do indivíduo, típica da modernidade, é relacionada por Faoro à “liberdade pessoal, que compreende o poder de dispor da propriedade, de comerciar e produzir, de contratar e contestar, assume o primeiro papel, dogma de direito natural ou da soberania popular, reduzindo o aparelhamento estatal a um mecanismo de garantia do indivíduo”. O capitalismo não pode assim ser separado da modernidade porque “Somente a lei, como expressão da vontade geral institucionalizada, limitando o Estado a interferências estritamente previstas e mensuráveis na esfera individual, legitima as relações entre os dois setores, agora rigidamente separados, controláveis pelas leis e pelos juizes. E o que se chamou, em expressão que fez carreira no mundo jurídico e político, de Estado burguês de direito, que traduz o esquema de legitimidade do liberalismo capitalista”. (FAORO, Raymundo. *Os donos do poder*. Rio de Janeiro: Globo, 2001, p. 867)

Se o mundo moderno é constituído por infinitas formas de representação, se a imagem funciona como mediação universal e se toda a vida social é uma constante atuação, para a teoria da performance a arte, interessada em resistir a este estado de coisas, deveria *romper com a representação*: “A ‘não atuação’ se refere a uma presença na qual o ator não faz nada para reforçar a informação transmitida por sua atividade (por exemplo, os auxiliares de cena no teatro japonês). Não estando vinculado à matriz de um contexto de representação, ele se encontra aqui numa situação de ‘atuação sem matriz’. Na etapa seguinte, denominada ‘matriz simbolizada’, Kirby se refere a um ator que manca como Édipo. Mas ele não representa o ato de mancar: é obrigado a isso por uma tala em sua calça. Portanto, ele não imita o ato de mancar, mas apenas realiza uma ação.<sup>608</sup>

Anatol Rosenfeld identifica nas peças dirigidas por Zé Celso Martinez Correia, no Teatro Oficina, a aclimatação inicial dessa teoria da arte performática no Brasil:

Com efeito, [José Celso] confessa que “hoje não acredito mais na eficiência do teatro racionalista”. (...) O que José Celso exige é “um teatro de crueldade brasileiro”, “teatro anárquico, cruel, grosso como a grossura da apatia em que vivemos (...) O sentido da eficácia do teatro hoje é o sentido da guerrilha teatral. Da anticultura, do rompimento com todas as grandes linhas do pensamento humanista<sup>609</sup>”.

Mais adiante, Anatol relaciona esse rompimento com a tradição do pensamento humanista a uma intenção de romper os padrões da estética da vertente kantiana, que concebe a arte como campo lúdico isolado da vida real: “a arte moderna parece esforçar-se por romper esse campo lúdico<sup>610</sup>”. O choque, defendido por Zé Celso, buscaria “reconquistar a dimensão do estímulo vital, provocando uma reação interessada, isto é, uma atitude não meramente contemplativa<sup>611</sup>”. Essa espécie de “*negação do estético*” estaria ligada a uma crítica da representação, no plano da arte, impondo a realidade, “visto que neste caso a representação artística do objeto já não pode ser diferenciada, na nossa sensibilidade, da própria natureza do objeto como tal<sup>612</sup>”.

Nesse mesmo contexto histórico brasileiro, mas em vertente contrária à performativa, Vianna procurou enfrentar essa crise da representação afirmando, ao

<sup>608</sup>LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac& Naif, 2007, p. 224 e 225.

<sup>609</sup>ROSENFELD, Anatol. “O teatro agressivo”. In: *Texto/contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p.50

<sup>610</sup>Idem, p. 53

<sup>611</sup>Idem, p. 54

<sup>612</sup>Idem, *ibid.*

contrário do que vimos em Heidegger, a possibilidade cognoscível dessa “zona de sombra” da modernidade, buscando compreender o capitalismo brasileiro como totalidade. Mencionamos que essa totalidade tardia não é visível como tal, mas a obra de Vianinha soube apreender seus sintomas. Daí que esse seu intento de construir um modelo do capitalismo brasileiro – porque é isso o que significa a representação nesse contexto – resulte em uma mescla de êxito e de fracasso: alguns aspectos ficaram em primeiro plano; outros passaram ao largo ou foram tergiversados. O seu teatro épico revela não a impossibilidade da representação da realidade do capital em seu estágio mais avançado, mas sim que toda representação é parcial, de que toda representação possível é uma combinação de modos diversos e homogêneos de construção ou expressão, tipos completamente distintos de articulação que, posto que são mutuamente incomensuráveis, não podem resultar em mais do que uma mescla de enfoques que assinala as múltiplas perspectivas desde as quais se pode abordar essa totalidade e nenhuma das quais se esgota nos procedimentos épicos empregados. Talvez, no entanto, essa mesma incomensurabilidade seja a razão de ser da própria dialética, que existe para coordenar modos incompatíveis de pensamento sem reduzi-los ao que Marcuse chamou de “unidimensionalidade”. Assim, a comparação entre a teoria da performance e a obra teatral de Vianinha, sob a moldura do contexto histórico brasileiro dos anos de 1960, não demonstra que o capitalismo é uma realidade irrepresentável – o capitalismo como sistema inefável, uma sorte de mistério que está mais além da linguagem ou do pensamento – mas sim que houve uma tentativa de tornar o teatro épico brasileiro uma forma capaz de expressar o que parecia inexprimível. Segundo Jameson, “do espaço capitalista podemos postular um panteísmo espinoziano em que a força insufladora está em todas as partes e em nenhuma, e ao mesmo tempo se acha em incessante expansão, tanto por via da apropriação como da subsunção”<sup>613</sup>. Com relação à temporalidade do sistema, seria possível observar que “a máquina sempre está rompendo-se e reparando-se a si mesma, não mediante a solução de seus problemas locais, senão mediante mutações a escalas cada vez maiores, sempre esquecendo pontualmente seu passado e tornando irrelevantes os futuros que abriga”<sup>614</sup>.

A peça *Os Azeredo mais os Benevides* nos revela que o capitalismo brasileiro apresenta desafios ainda maiores do que os descritos por Jameson: para se compreender o processo de formação histórico do país é preciso levar em conta uma dialética

---

<sup>613</sup>JAMESON, Fredric, *op. cit.*, p. 18

<sup>614</sup>Idem, *ibid.*

representacional que considera a complexidade das infinitas relações de dependência que atrelam a realidade local à espacialidade e temporalidade globais. A obra de Vianinha nos apresenta o que Jameson chamou, em outro lugar, de uma certa *estética do mapeamento cognitivo* - “uma cultura política e pedagógica que busque dotar o sujeito individual de um sentido mais aguçado de seu lugar no sistema global”<sup>615</sup>. Ao elaborar a sua “estética do mapeamento cognitivo”, Vianinha o fez por meio de uma dialética particular, que expressa a recepção enviesada das idéias marxistas por aqui, mas que também contém seu momento de verdade: o processo de formação brasileiro só pode ser compreendido por meio de uma dialética também ela transformada e trágica. Para que o teatro épico se aclimatasse por aqui, Vianinha teve que, necessariamente, levar em conta uma “dialética representacional” extremamente complexa, aparentemente enfeitada pelos imperativos categóricos da mercadoria e de suas ilusões, e inventar formas novas para lhe fazer justiça. O seu teatro pedagógico e político não é, então, uma convocação para a volta a um enclave de uma perspectiva mimética europeia e reprodutora: o teatro épico de Vianinha procura se ater à verdade do capitalismo tardio no Brasil, ao mesmo tempo em que tentou realizar a façanha de chegar a uma nova modalidade de representá-la, de tal modo que seus espectadores pudessem entender seu posicionamento como sujeitos individuais e coletivos, neutralizada pela confusão espacial e social.

A pista fornecida por Jameson permite-nos compreender as diferenças da dramaturgia épica de Vianinha, quando comparada à de matriz europeia: “um conceito essencialmente alegórico tem que ser introduzido (...) a fim de transmitir algo do senso de que essas novas e enormes realidades globais são inacessíveis a qualquer sujeito ou consciência individual”<sup>616</sup>, o que significa dizer, trocando em miúdos, que essas realidades são de algum modo irrepresentáveis ou “são algo como uma causa ausente, causa que não pode jamais surgir diante da percepção”<sup>617</sup>. Os procedimentos alegóricos empregados por Vianinha em *Os Azeredo mais os Benevides* expõem a realidade irrepresentável do capitalismo dependente brasileiro, em seu estágio tardio, em um mapeamento de uma totalidade histórica que deixou de ser acessível pelos próprios mapas. A repetição exaustiva de uma imagem alegórica, que surge de maneira *fantasma*, é uma das formas de inserir nesse trágico jogo de figuração – a representação do

---

<sup>615</sup>JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996, p.405

<sup>616</sup>Idem, p.407

<sup>617</sup>Idem, *ibid.*

irrepresentável – a causa ausente das contradições.

Essa dialética trágica talvez nos revele que, em relação ao Brasil, a união congelada dos opostos seja mais produtiva do que aquilo que em Marx se organiza como alternância dialética: a história brasileira nos revela um panorama em que o atraso é passado e futuro, ao mesmo tempo; em que a ruína mais absoluta é terreno fértil para a construção dos mundos mais inusitados; em que apenas a destruição realiza a criação que, em vez de novidade, emerge como repetição e reposição do atraso.





**CAPÍTULO 5. A PEÇA DE CONFISSÃO - NELSON RODRIGUES, ÉTICA CATÓLICA E O DRAMA COMO ESPÍRITO DE REPETIÇÃO DO CAPITALISMO NO BRASIL – quinta descida ao Inferno – ainda mais sobre o drama moderno**

*“Onde os focos elétricos, derramando luz na sala de jantar, transformavam-na num imenso aquário maravilhoso diante de cuja parede de vidro a população obreira de Balbec, os pescadores e também as famílias de pequenos burgueses, invisíveis na sombra, se comprimiam contra o vidro para contemplar, vagarosamente embalada em redemoinhos de ouro, a vida luxuosa daquelas pessoas, tão extraordinária para os pobres como a dos peixes e moluscos estranhos (uma grande questão social, saber se a parede de vidro protegerá sempre o festim dos animais maravilhosos e se as pessoas obscuras que olham avidamente dentro da noite virão colhê-los em seu aquário e devorá-los).”*

(Marcel Proust, *À sombra das moças em flor.*)

*“Talvez a teologia poderia lidar melhor com o capitalismo, com seu livre jogo de categorias no vazio e seu exercício da figuração sem referente: uma interação da dialética do Uno e dos Muitos, do sujeito e do objeto, da circunferência cujo centro está em todas as partes(...). Mas até à teologia resultaria difícil acomodar uma totalidade tão peculiar como o capitalismo, cujas anomalias espaciais interagem de forma tão paradóxica com as temporais”*

(Fredric Jameson, *Representar o capital*)

**Sileno:**

Erasmus de Roterdã, importante filósofo de pensamento dilacerado entre as normas e padrões de conduta católicos – a ética católica, que será analisada a seguir – e os ideais de reflexão autônoma e crítica do Renascimento, escreveu um punhado de ensaios inspirado por ditos populares, chamado depois de *Adágios*. Em um dos mais interessantes desses textos, *Os silenos de Alcibíades*, Erasmus menciona que esta expressão, “silenos de alcibíades”, entre os eruditos de seu tempo tomara a categoria de um provérbio: “seu uso está indicado quando uma coisa à primeira vista e em sua aparência se mostra vil e comum; mas, para quem a contempla mais de perto e em sua profundidade, é uma

maravilha de primor”<sup>618</sup>. O ensaio prossegue explicando que os Silenos foram umas figuras desmontáveis, tão engenhosamente construídos que podiam contrair-se e alargar-se, a partir de seu interior cerrado e secreto. Tinham o aspecto tosco e caricatural de uma flauta; mas se abertos mostravam inesperadamente a efígie de uma divindade: “a primeira ideia dessas estatuetas nos deu aquele ridículo Sileno, pedagogo de Baco e bufão dos *numes* poéticos. (...) E Alcibíades, no Banquete, de Platão, em transe de fazer o elogio de Sócrates, o compara com os Silenos porque era para quem de perto o admirava muito diferente do que fazia presumir sua indumentária e seu rosto (...) Pois bem, se houvesse desmontado esse Sileno tão ridículo, saibas que terias descoberto mais um deus que um homem, espírito gigante, sublime e verdadeiramente filosófico, desprezando todas as coisas pelas quais os mortais correm, navegam, suam, promovem litígios e armam guerras”<sup>619</sup>. Erasmo transfere o adágio do Sileno da Antiguidade Clássica para o espírito católico, afirmando que “Silenos dessa sorte foram os Apóstolos, pobres, incultos, sem letras, desconhecidos, fracos, abjetos, expostos às afrontas de todos (...). Mas mostra-me, por favor, a intimidade de um desses Silenos. Que tirano pode igualar seu poder com um deles?”<sup>620</sup> É possível identificar, por meio da reflexão do pensador de Roterdã, o caminho da teologia católica que opõe alma e corpo, degradando esse último, iniciando-se na filosofia platônica para permanecer, mesmo na crítica humanista do Renascimento.

Se a divisão entre alma e corpo, entre espírito e mundo, é um dos eixos do pensamento católico e de sua ética, a ideia do Sileno - além de opor essência e aparência -, apresenta-nos um segredo embutido, que deve ser decifrado. Tal percurso de desmontagem será uma das chaves alegóricas que nos conduzirão, nesta tese, à investigação das peças teatrais de Nelson Rodrigues:

Essa frase tem um fundo falso. E a verdade está lá dentro...

Esta frase de *Bonitinha, mas ordinária* explica de certa forma o desenvolvimento da peça e o seu caráter trágico e pedagógico. O percurso propedêutico da trama tem como impulso uma outra frase – “o mineiro só é solidário no câncer” –que, conforme a opinião de um dos personagens, tem um fundo falso: aponta para o fato de que, se assumirmos tal proposição geral como verdadeira, pode-se descobrir em sua forma de Sileno seu caráter

---

<sup>618</sup>ERASMO.*Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1958, p. 1068

<sup>619</sup>Idem, *ibid.*, p. 1069

<sup>620</sup>Idem, *ibid.*, p. 1071

de verdade: “Não é bem o mineiro. É o homem, o ser humano. Eu, o senhor ou qualquer um só é solidário no câncer”.

Partiremos da pista lançada pelo próprio Nelson e tomaremos a sua dramaturgia como Sileno com um fundo falso. Para tentar descobrir a verdade que está lá dentro tentaremos espanar a poeira que recobre suas peças, acumulada por sucessivas estratificações de leituras críticas e de encenações que paralisaram o mecanismo do Sileno, transformando-o em um fóssil, encoberto pelas gerações sucessivas de rocha calcária.

Em um ensaio menos distante no tempo, *Em defesa de Bach contra seus admiradores*, Adorno afirma que a visão sobre Bach que predominava nos musicólogos de seu tempo coincidia com o papel ao músico barroco atribuído pela estagnação e industrioseidade que marcaram a ressurreição da cultura transformada em mercadoria. Tais musicólogos sustentavam que na obra de Bach se manifestariam novamente, em pleno século do Iluminismo, os constrangimentos assegurados pela tradição, o espírito da polifonia medieval e o cosmo teologicamente organizado: “estas pessoas apreciam a ordem da música de Bach porque precisam subordinar-se a alguma ordem. A obra gerada na estreiteza do horizonte teológico apenas para rompê-lo e alcançar a universalidade é chamada de volta aos limites que um dia superou: Bach é degradado pela nostalgia impotente para aquele mesmo papel de “compositor eclesiástico” contra cujas atribuições sua música se insurgiu, e ao qual ele só se submeteu em meio a grandes conflitos. O que o afasta dos procedimentos de sua época não é entendido como a contradição do conteúdo de sua música com estes”.<sup>621</sup>

O processo que ocorrera com Bach, descrito por Adorno, assemelha-se, se não estivermos errados, ao que os zelosos promotores da obra de Nelson Rodrigues almejavam em última instância: transformá-la em um neutralizado bem cultural em que o sucesso estético se mistura nebulosamente com uma verdade não mais substancial em si mesma e relacionada aos impasses de seu próprio tempo. Assim como Bach fora transformado em um “compositor para festivais de órgão de cidades barrocas bem conservadas”, a obra de Nelson Rodrigues é um Sileno porque também se estratificou em peça de ideologia.

Veremos a seguir que as semelhanças com o compositor barroco não se dão apenas no destino como atração metafísica na feira de produtos desubstancializados que

---

<sup>621</sup> ADORNO, Theodor. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1999, p. 131-132

ambas as obras receberam de sua tradição no mercado das artes. Tentaremos mostrar que também a ordem vista pela fortuna crítica na obra de Nelson, tributária de sua aparência moralizante e de seu horizonte teológico católico, assim como na leitura adorniana de Bach, é uma estreiteza que, quando rompida, pode nos apresentar conteúdos universalizantes, ou seja, teor de verdade histórica. Se soubermos lê-la *a contrapelo*, como uma tentativa de expor e *confessar* esses mesmos limites espirituais, veremos que é possível expandi-los para uma composição que alegoriza o processo de formação de ruínas que marca o próprio país. Veremos que, diferentemente do que analisamos em Vianinha, o processo de alegorização presente na dramaturgia de Nelson Rodrigues pode ser aproximado do drama católico barroco, também caracterizado por Walter Benjamin a partir das ideias de martírio e de destino, muito presentes na teologia católica.

Para expor as entranhas do Sileno, dialogaremos com alguns dos mais agudos críticos da dramaturgia de Nelson Rodrigues: com as interpretações já canonizadas de Decio de Almeida Prado e de Sábato Magaldi e também com a leitura crítica de vertente antropológica empreendida por Adriana Facina.

### **Anti-Nelson Rodrigues:**

De acordo com Sábato Magaldi, a peça *Anti-Nelson Rodrigues*, que estreou no dia 28 de fevereiro de 1974, no Teatro Nacional de Comédia do Rio de Janeiro, tem uma razão curiosa para o seu título: “o dramaturgo acabou por considerar o título um “charme irônico”. Em entrevista que publiquei no *Jornal da tarde* de São Paulo, em 2 de março de 1974, ele tratou do assunto: “Agora que vi a peça no palco (...) sinto que ela teima em ser Nelson Rodrigues. (...) O grande elemento novo de *Anti-Nelson Rodrigues* é, a meu ver, a profunda e dilacerada piedade que nem sempre as outras peças extrovertem. (...) É como se eu dissesse: o degradado absoluto não existe e em cada um de nós há um *santo* [grifo é nosso] enterrado como sapo de macumba (...) esse instante de São Francisco de Assis que todos nós levamos nas entranhas”.<sup>622</sup>

Após aproximar a confissão do autor pela “busca de pureza” com episódios da biografia e da realidade do dramaturgo, Sábato supõe que o título teria nascido principalmente “do *happy end*, tão diferente da esmagadora maioria das outras obras”<sup>623</sup>. Para o crítico, no horror que sempre lhe inspirou “a queda paradisíaca, responsável por

<sup>622</sup>MAGALDI, Sábato. “Prefácio”. In: RODRIGUES, Nelson. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1997, p. 32

<sup>623</sup>Ibid.

toda a escuridão humana”, Nelson teria mostrado o seu anseio “de pureza e de absoluto”. No entanto, mais adiante vemos que esse final feliz não transformaria o fato de que “o sexo aparece na dramaturgia rodriguiana como o grande estigma da maldição a que está condenado o homem”<sup>624</sup>.

Estamos diante, na análise de Sábato, de conceitos abstratos e metafísicos como “queda paradisíaca”, “pureza”, “absoluto”, “escuridão humana”. São ideias que seriam repetidas à exaustão por toda a crítica posterior do dramaturgo, que identifica nas suas peças uma reflexão metafísica de cunho moral. O que nos interessa por agora é sublinhar que, se a análise de Sábato abstrai a historicidade optando pela indeterminação da metafísica abordada de passagem, há nesses textos uma indicação importante: os conceitos abordados estão todos relacionados à teologia católica que parece, de alguma forma, estruturar as ações encadeadas nos dramas mencionados. Veremos adiante se tal indicação pode nos ajudar a ler as relações entre forma e conteúdo presentes na dramaturgia de Nelson.

Não nos parece, apesar do que expressa o próprio dramaturgo, que o título da peça deva ser tomado apenas como “um charme irônico”, índice de uma busca pela pureza realizada pela primeira vez em uma das peças rodriguianas. O que nos chama atenção na leitura da peça é a presença do autor no tecido do drama, desde o início colocada no próprio título da obra. Magaldi afirma em seu texto que, assim como fizera com o repórter policial Amado Ribeiro, de *Beijo no Asfalto*, Nelson já havia tido a experiência de incluir criaturas reais entre as suas personagens, sem mudar-lhes o nome: *Anti-Nelson Rodrigues* acrescenta outra, o jornalista Salim Simão, amigo íntimo do dramaturgo que aparece na peça como o pai de Joice, figura fictícia.

No entanto, parece-nos que em *Anti-Nelson Rodrigues* tal presença do autor imiscuído entre as ações do drama é muito mais marcada. Quando Joice fala a Oswaldinho o nome do pai, ele pergunta: “Não é o Salim Simão, botafoguense, personagem de Nelson Rodrigues?” E acrescenta: “Quer dizer que o Salim Simão existe? Eu pensava que era assim como o Sobrenatural de Almeida, o Gravatinha, a Grã-Fina das narinas de cadáver”- todos personagens populares da crônica esportiva de Nelson. O próprio Salim Simão observa: “Muita gente me pergunta se eu existo mesmo”. O dramaturgo também empresta ao personagem frases usadas por si mesmo, como: “Sou uma múmia, com todos os achaques das múmias”. Talvez estejamos diante de um alter-

---

<sup>624</sup>Ibid, p.35

ego do dramaturgo: “Nenhuma mulher é obrigada a se casar. Sexo é para operário”; “Eu também confiava na tua mãe. Era uma santa. E quantas vezes fui para a esquina espiar se entrava homem na minha ausência?” ou “quando se trata de mulher, qualquer homem é um canalha”.

O fundo falso dessas frases parece, à primeira vista, indicar que estamos diante de uma espécie de representante do dramaturgo responsável por veicular suas frases de efeito, ou por uma junção entre autor e vida, à maneira dos *Seis personagens à procura de um autor*, de Pirandello, em que o dramaturgo possui *quase* tanta realidade quanto seus personagens, em uma reflexão negativa que o drama moderno empreendeu sobre a capacidade de sua própria forma apreender a realidade.

No entanto, ao tatearmos a superfície do Sileno, é possível observar algo afirmado de passagem por Sábato: a repetição do recurso de inserir em uma peça um personagem da vida real do autor. A chave parece estar depositada não no personagem – que de resto poderia funcionar apenas como um alter ego – mas na *repetição*. Se fizermos uma leitura atenta de todas as peças do dramaturgo, é possível identificar que a *repetição funciona como um recurso estrutural do drama* revelando a presença do dramaturgo a invadir frequentemente o espaço objetivo da forma dramática. O que traz a presença do autor no drama não seria assim a inserção do seu nome no título e nos diálogos dos personagens ou a utilização de suas frases conhecidas em meio à trama ficcional, mas a repetição constante desses recursos e de outros procedimentos.

Ainda que aprisionado em um jargão abstrato, Sábato aponta que, apesar do final feliz, em *Anti-Nelson Rodrigues* estamos diante da “matéria comum de Nelson: a oposição pai-filho, a inclinação mãe-filho, a solidão do velho casal, a desagregação dos valores convencionais, a força corruptora do dinheiro, os erros e os vexames íntimos *em certo momento confessados* [grifo é nosso], a existência numa corda esticada e nunca o mole e o frouxo, e – acima de tudo – a crença numa ética última e irredutível da criatura humana, marcando-lhe a transcendência”.<sup>625</sup> Por mais que discordemos da interpretação que o crítico extrai dos temas arrolados (a crença em uma esvaziada transcendência), é possível identificar na *repetição insistente* de certos temas e células narrativas, bem observados por Magaldi, um dos eixos que retornam e tecem uma teia única de procedimentos replicados em todas as peças do dramaturgo.

---

<sup>625</sup> MAGALDI, Sábato, op. cit., p. 33

Há inúmeros desses procedimentos de *repetição* e vamos aqui expor apenas alguns deles. *Anti-Nelson Rodrigues* tem duas personagens de apoio às trajetórias dos protagonistas: Leleco e Helen Nice. Esta, criada de Simão, é uma “negra de busto enorme e ventas triunfais”. A frase será mencionada com frequência em outras peças e crônicas do autor e reaparecerá na mulata de *A serpente*, também ela uma réplica de Helen Nice. Ainda em *Anti-Nelson Rodrigues*, o segundo ato termina com a mesma frase que começa o primeiro – recurso adotado na composição inteira de *A mulher sem pecado*:

JOICE – Dá licença.  
 (O segundo ato começa como primeiro acaba, com Joice na porta)  
 JOICE – Dá licença?

Vemos em *A mulher sem pecado* o mesmo recurso sendo repetido:

OLEGÁRIO – Seu amante! Seu amante!  
 (Abre-se o pano para o segundo ato.(...) O pano vai se levantando e Olegário falando.(...)  
 OLEGÁRIO – Foi! Seu amante! Ficou com as duas pernas esmagadas!

Em *Album de família*, todas as cenas são pontuadas por uma Mulher Grávida que, em meio a um trabalho de parto torturante, pede ajuda e grita que vai morrer. A frase funciona como um tema musical que se repete:

MULHER GRÁVIDA (com a voz rouca pelos berros anteriores): Me acudam, que eu não posso mais! Ai...virgem Santíssima, minha Santa Teresinha...Desta vez eu vou!...Ah!<sup>626</sup>

Já em *Perdoa-me por me traíres*, a personagem que repete insistentemente a mesma ação e a mesma frase é Tia Odete que, como outras personagens de Nelson, “vive fazendo interminável viagem pelos cômodos da casa e não se senta nunca”:

TIA ODETE – Está na hora da homeopatia!<sup>627</sup>

Tanto em *Perdoa-me por me traíres* quanto em *Album de Família*, duas jovens amigas discutem o ápice de sua relação amorosa como o ato de morrerem juntas:

NAIR- Você sempre não disse que achava a morte de sua mãe linda?

<sup>626</sup>RODRIGUES, Nelson, op.cit., p. 537

<sup>627</sup>Idem, p.797

Não disse?

GLORINHA - Disse.

NAIR- Você se fartou de dizer, no colégio, que achava sem classe nenhuma essas mortes por doença, velhice ou desastre. Você queria morrer assim como sua mãe: moça, bonita, tomando veneno. Minto? Responde!

GLORINHA - É isso mesmo!

NAIR- (Num transporte) Terias coragem?

GLORINHA - De quê?

NAIR- (Sôfrega) De morrer como tua mãe? (põe a mão no peito) Mas comigo, em minha companhia, nós duas abraçadas?

GLORINHA - (Com pungente espanto) Morrer contigo?

NAIR- (Sofrida, veemente) Não achas legal um pacto de morte? É fogo, minha filha, fogo! (baixo e ardente) Eu morreria agora, neste minuto se... (crispada de medo) Porque eu não queria morrer sozinha, nunca! (com voz estrangulada) O que mete medo na morte é que cada um morre só, não é? Tão só! É preciso alguém para morrer conosco, alguém! Te juro que não teria medo de nada se tu morresses comigo!<sup>628</sup>

Compare-se com a cena inicial de *Álbum de Família*:

TERESA- Mas não quero que você morra nunca! Só depois de mim (com uma nova expressão, embelezada) Ou então, ao mesmo tempo, juntas. Eu e você enterradas no mesmo caixão.

GLÓRIA- Você gostaria?

TERESA (no seu transporte)- Seria tão bom, mas tão bom!<sup>629</sup>

Ainda em *Álbum de Família*, há o envolvimento amoroso de Senhorinha com os filhos homens e o ódio pela única filha. Virgínia, a protagonista de *Anjo Negro*, confessa o igual sentimento pela filha Ana Maria. Sendo norma, no universo rodriguiano, a oposição mãe-filha, nada mais natural que Ana Maria se inclinasse por Ismael, seu pai presumido: “E ela própria confirma o incesto, ao confessar-se mulher”<sup>630</sup>.

Em *Anti- Nelson*, assim como o fantasma do dramaturgo se corporifica, invadindo o terreno puro e solipsista do drama, o tema sempre repetido do ódio entre pai e filho ganha a materialidade e concretude da escrita:

TEREZA – Minha vida agora é contar o tempo, os minutos. Eu fico imaginando: “Daqui a pouco ele chega”. Vai falar do meu filho. Pois escuta, Gastão. Você tem amantes. Fica com tuas amantes. São mais bonitas do que eu, mais moças do que eu. E agora, fala do meu filho, fala, fala!

GASTÃO – Tereza, esta é a carta anônima que recebi hoje. Teu filho repete.

TEREZA – Se teu filho te odeia é porque mereces!

<sup>628</sup>Idem, p.793

<sup>629</sup>Idem, p. 522

<sup>630</sup>MAGALDI, Sábado, op. cit.,p.46



GASTÃO – E o teu, Tereza? O teu ódio? Ou você não me odeia? Não quero mais ser odiado, por meu filho e por você. E sabe o que vou fazer? Vou dar, em vida, a herança de Oswaldo e a tua.

TEREZA – Isso quer dizer o quê?

GASTÃO – Quer dizer que meu dinheiro compra até amor verdadeiro. Tereza, quero que, ao morrer, meu cadáver tenha de você e do meu filho uma coisa parecida com amor. Eu, quero ser chorado pelo meu filho!<sup>631</sup>

Há, nesse breve fragmento, inúmeras repetições empregadas pelo dramaturgo que o incorporam ao tecido da narrativa, fazendo-o tão presente quanto seus personagens: o recurso da carta anônima; a ideia, de matriz melodramática, de que o dinheiro compra o “amor verdadeiro”; o tema obsessivo da morte e da preocupação com a melhor forma de morrer. Quanto à compra e venda generalizada de pessoas e sentimentos, *Anti-Nelson* funciona como verdadeira máquina de repetição, o tema emerge em toda a narrativa e em quase todos os diálogos:

SALIM – Quando se trata de mulher, qualquer homem é um canalha! No meu tempo, o homem cantava a mulher. Hoje, não há mais o romancelzinho. Ninguém quer perder tempo. Os homens dobram o ordenado. Joice, o dinheiro corrompe. Qualquer um.

JOICE – Papai, você me conhece? Você acha que o dinheiro vai me corromper?<sup>632</sup>

Decio de Almeida Prado também observou essa estrutura de repetição que faz com que o autor invada o terreno do drama: “Não é fácil discernir o que cabe às personagens e o que pertence ao autor, porque os dois pontos de vista aparecem mesclados, como se a peça tivesse sido concebida em parte pelos próprios protagonistas”.<sup>633</sup> Além disso, há também para Decio a repetição do tema da virgindade feminina como sinal de santidade: “a virgindade é o bem supremo da mulher, por ser anterior ao sexo, assim como a prostituição é o mal por excelência”<sup>634</sup>. Assim, quando não é fácil discernir o que cabe às personagens e o que pertence ao autor, pois não estamos diante apenas da repetição de um estilo de autor, estamos diante da invasão do terreno característico do drama: a autonomia do espaço ficcional, representada pela ausência do autor.

Se tomarmos a supracitada *Seis personagens à procura de um autor* ou outras

<sup>631</sup>RODRIGUES, Nelson, *op. cit.*, p.414

<sup>632</sup>Idem, p. 416

<sup>633</sup>PRADO, Decio de Almeida. “Nelson Rodrigues”. In: RODRIGUES, Nelson, *op. cit.*, p.276

<sup>634</sup>Idem, p. 273

peças de Pirandello em que se questiona a possibilidade do drama representar a realidade, é possível perceber do que se trata em Nelson Rodrigues: em Pirandello, há a presença nomeada do verdadeiro “autor da peça”, chamado de Pirandello, identificado e por isso mesmo separado rigidamente da existência de seus personagens, que sabemos serem seres fictícios:

O DIRETOR - (saltando, furioso) "Ridículo! Ridículo!" E que quer o senhor que eu faça, se não nos vem mais, da França, uma boa comédia e se estamos reduzidos a pôr em cena peças de Pirandello, que só os "iniciados" entendem, feitas, de propósito, de tal modo que não satisfazem nem aos atores nem aos críticos nem ao público?... (Os Atores riem. Então o Diretor, levantando-se, vem para junto do Primeiro Ator e grita.) O gorro de cozinheiro, sim, senhor! E bata os ovos! E pensa que, batendo ovos, não tem nada que fazer? Pois sim, vá esperando. Tem que representar a casca dos ovos que bate! (Os Atores tornam a rir e começam a fazer comentários entre si, ironicamente.) Silêncio! E prestem atenção quando explico! (Soltando-se, de novo, para o Primeiro Ator) Sim, senhor, a casca; ou, em outras palavras: a forma vazia da razão, sem o recheio do instinto, que é cego. O senhor é a razão e sua mulher, o instinto, num jogo de papéis preestabelecido, no qual o senhor, que representa o seu papel, é, voluntariamente, o fantoche de si mesmo. Compreendeu?<sup>635</sup> ...

Diferentemente, na obra do brasileiro, os espaços do autor e de seus personagens não estão rigorosamente delimitados: estamos diante da confusão de Nelson Rodrigues e de seus personagens, de uma intrusão do autor no mundo fechado do drama e da exposição desse mesmo autor, ao revelar-se por meio da *repetição insistente de temas e de recursos formais* que se dissolvem no universo ficcional sem que, no entanto, a presença do dramaturgo se dissolva. De tão repetidos, os temas e os procedimentos acabam funcionando como uma caixa sonora de amplificação da voz do dramaturgo, que está presente como o fantasma que a todo tempo, em sua invisibilidade, recorda-nos que é o responsável por tudo o que ocorre em cena.

A repetição da mesma estrutura formal, em obras de conteúdos diversos e antagônicos, também funciona como um refletor que delineasse nitidamente a sombra do dramaturgo a manipular o drama em seu vagar fantasmático atando e desatando os nós da narrativa, fazendo dos personagens ventríloquos de suas frases e fantoches de suas ações. Tomemos como exemplo *Album de família* e *Perdoa-me por me traíres*.

A primeira foi definida por Nelson Rodrigues como uma “tragédia mítica”, enquanto a segunda foi classificada como “tragédia carioca”. A distinção as separa

---

<sup>635</sup>PIRANDELLO, Luigi. *Do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 186

rigidamente quanto ao conteúdo: se em *Álbum de família* a ação transcorre no passado, de 1900 a 1924, em uma fazenda e envolve uma família representante da oligarquia rural, em *Perdoa-me...* o espaço da ação é a cidade e a família retratada está situada na classe média dos anos de 1950. A repetição da mesma estrutura formal para universos tão dessemelhantes (classes com desejos, ideários, interesses e atitudes distintas, espaços e tempos também diferentes), ou seja, três atos, organizados sem divisão de cenas - o que gera uma velocidade extrema das ações em metamorfoses constantes de um personagem em outro, de uma situação na outra, muitas vezes promovidas apenas com mudanças velozes de luz - , faz com que as especificidades dos conteúdos sejam atenuadas em favorcimento da engrenagem formal, que salta à nossa frente acompanhada do fantasma do autor, como se cada frase do drama, exposto o seu esqueleto formal, funcionasse como uma assinatura e um recado da presença invisível de Nelson Rodrigues.

Em sua síntese sobre a teoria dos gêneros, Anatol Rosenfeld expõe de maneira clara essa autonomia do drama puro, rompida pela intervenção espectral de Nelson Rodrigues em suas peças: “neste último [gênero lírico] o sujeito é tudo, no dramático o objeto é tudo, a ponto de desaparecer no teatro, por completo, qualquer mediador, mesmo o narrativo que, na épica, apresenta e conta o mundo acontecido”<sup>636</sup>. Contra a concepção de Hegel, que apresenta a Dramática como uma síntese dialética da tese épica e da antítese lírica, Anatol sugere que “a Dramática não pode ser explicada como síntese da Lírica e da Épica”<sup>637</sup>. A ação apresentada por personagens que atuam diante do espectador seria um fato totalmente novo que não poderia ser reduzido a outros gêneros: “a história prova que um influxo forte de elementos líricos e épicos tende a dissolver a estrutura da Dramática rigorosa”<sup>638</sup>.

O princípio de classificação adotado por Anatol diverge de Hegel que, segundo sua concepção idealista, parte da idéia de que a Dramática é um gênero superior à Lírica e à Épica, devendo por isso contê-las, superando-as ao mesmo tempo: “a classificação aqui exposta, todavia, não reconhece nenhuma superioridade de um dos gêneros”<sup>639</sup>. Anatol parte da relação do mundo imaginário para com o "autor", este tomado como sujeito fictício (não biográfico e real) de quem emana o texto teatral e que fora designado antes como *Eu lírico* e como *narrador*: “na Lírica (de pureza ideal) o mundo surge como

---

<sup>636</sup>ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 27

<sup>637</sup>Idem, *ibid.*

<sup>638</sup>Idem, *ibid.*

<sup>639</sup>Idem, p.28

conteúdo do Eu lírico; na Épica (de pureza ideal), o narrador já afastado do mundo objetivo, ainda permanece presente, como mediador do mundo; na Dramática (de pureza ideal) não há mais quem apresente os acontecimentos: estes se apresentam por si mesmos, como na realidade; fato esse que explica a objetividade e, ao mesmo tempo, a extrema força e intensidade do gênero”<sup>640</sup>. Dentro dessa concepção, a ação no drama se apresenta como tal, não sendo aparentemente filtrada por nenhum mediador. Isso se manifesta no texto pelo fato de somente os próprios personagens se apresentarem dialogando sem interferência do *autor*.

O simples fato de que o *autor* (narrador ou Eu lírico), mencionado por Anatol, pareça estar ausente da obra - ou confundir-se com todos os personagens de modo a não distinguir-se como entidade específica dentro da obra - implicaria uma série de conseqüências que definiriam o gênero dramático e os seus traços estilísticos em termos bastante aproximados das regras aristotélicas. Estando o "autor" ausente, exige-se no drama o desenvolvimento autônomo dos acontecimentos, sem intervenção de qualquer mediador, já que o “autor” confiou o desenrolar da ação a personagens colocados em determinada situação: “o começo da peça não pode ser arbitrário, como que recortado de uma parte qualquer do tecido denso dos eventos universais, todos eles entrelaçados, mas é determinado pelas exigências internas da ação apresentada. E a peça termina quando essa ação nitidamente definida chega ao fim. Concomitantemente impõe-se rigoroso encadeamento causal, cada cena sendo a causa da próxima e esta sendo o efeito da anterior: o mecanismo dramático move-se sozinho, sem a presença de um mediador que o possa manter funcionando”<sup>641</sup>.

Já na obra épica o narrador, dono do assunto, teria o direito de intervir, expandindo a narrativa *no* espaço e no tempo, voltando a épocas anteriores ou antecipando-se aos acontecimentos, visto conhecer o futuro (dos eventos passados) e o fim da história. Bem ao contrário, no drama o futuro é desconhecido; brota do desenvolver atual da ação que, em cada apresentação, se origina por assim dizer pela primeira vez. Quanto ao passado, o drama puro não pode retornar a ele, a não ser por meio da evocação dialogada dos personagens; “o *flashback* que implica não só a evocação dialogada e sim o pleno retrocesso cênico ao passado, é impossível no avanço ininterrupto da ação dramática, cujo tempo é linear e sucessivo como o tempo empírico da realidade; qualquer interrupção ou retomo cênico a tempos passados revelariam a

---

<sup>640</sup>Idem, p.28

<sup>641</sup>Idem, p.30

intervenção de um narrador manipulando a estória”<sup>642</sup>.

Parece claro que, segundo a caracterização empreendida pelo crítico, os dramas rodriguianos não podem ser classificados como “dramas puros”. A presença constante do flashback, como um dos recursos formais que podem ser também incorporados à nossa identificação de repetição constante da forma, independente de qualquer conteúdo, a tecer a teia de repetições que unem as peças de Nelson, será suficiente, por exemplo, para situar essa obra no terreno do drama moderno europeu.

No entanto, vimos acima, em breve comparação com o drama moderno de Pirandello, que há no autor brasileiro pelo menos uma modificação importante: sua invasão no terreno do drama, ao ocorrer *repetidamente*, em forma de sistema, não apenas nos revela a presença de um autor indeterminado, que manipula os tempos da história para trás e para frente, como ocorre no drama moderno europeu: estamos diante de Nelson Rodrigues, autor identificado pelos personagens, que o nomeiam; pela manipulação da ação, que não se move sem sua presença; pelas frases, que de repetidas tornam-se suas; pelos temas, que obsessivos lhe pertencem e o reiteram a todo instante.

No capítulo anterior de nossa tese, mencionamos, durante a análise de *Os Azeredo mais os Benevides*, uma certa lógica estrutural de repetição, que chamamos de “compulsão de repetição”. Também anteriormente, durante a investigação de peça de Oswald de Andrade, assinalamos que a repetição de episódios no *Santeiro*, o eterno retorno das cenas que relatam a ação das prostitutas e o seu coro-réquiem, “Vam fudê vam”, foram capazes de arruinar a forma dramática tradicional. Talvez estejamos diante de um dado histórico, relacionado ao processo de formação brasileiro, que parece replicar suas estruturas de perpetuação do mandonismo e da exploração do trabalho, em um país que se constitui desde sempre como mimesis da forma mercadoria. No entanto, há, na presença da repetição na obra de Nelson Rodrigues, uma novidade: a composição de um sistema de procedimentos replicados, que articulam as peças entre si, por meio da presença fantasmática do dramaturgo, que manipula e rege as ações e personagens, mostrando-se ao público ou leitor exatamente por meio da *reprodução sistemática*.

Peter Szondi menciona na *Teoria do drama moderno* que *Seis personagens em busca de um autor* “há décadas é considerada por muitos a síntese do drama moderno”<sup>643</sup>. A questão inicial levantada por Szondi em sua análise é: “ por que as seis personagens

---

<sup>642</sup>Idem, p.31

<sup>643</sup>SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 145

estão à procura de um autor? Por que Pirandello não foi seu autor?”<sup>644</sup> Szondi responde que Pirandello viu claramente a resistência da matéria e de seus pressupostos intelectuais à forma dramática: “por isso ele renunciou a ela e manteve na temática a resistência, em vez de quebrá-la. Assim surgiu uma obra que substitui a planejada, tratando-a como uma peça impossível”<sup>645</sup>. A feição de impossibilidade acaba tomando a peça como um todo, dando a *Seis personagens em busca de um autor* o caráter de um *drama impossível*. Os próprios personagens, visto que não são mais controlados pelo dramaturgo, refletem sobre essa impossibilidade do diálogo intersubjetivo como meio de representação:

A MÃE – Oh, meu senhor, eu vos suplico, impedi esse homem de levar a cabo o seu propósito, que para mim é horrível. Oh Deus! Por que fazer um espetáculo de tamanha desgraça? Não basta que tenhamos vivido? Que loucura é essa querer agora representá-la para os outros!  
O FILHO – Senhor diretor, o que sinto não posso nem quero expressar. No máximo eu poderia confidenciá-lo, mas nem assim gostaria de dizê-lo. Logo, como o senhor vê, não posso participar da minha parte da ação. Então não te envergonhas de remexer em nosso opróbrio na frente de todos! A isso eu não me presto! Eu não! Eu interpreto assim a vontade daquele que não quis nos trazer ao palco!”<sup>646</sup>

Mesmo com a peça dividindo-se em dois planos, o da peça a ser encenada por um diretor e um grupo de atores; e o da vida anterior dos seis personagens, que narram e apresentam seu próprio destino, enquanto o diretor e sua trupe formam o público, a supressão do elemento dramático não é levada até o fim, pois não se põe em questão a atualidade intersubjetiva: “Somente se a situação narrativa deixasse de ser temática e cênico-dialógica a ideia do teatro épico seria totalmente realizada”<sup>647</sup> Tal ausência de resolução formal épica torna a peça um drama impossível, em que os procedimentos dramáticos estão perfurados por uma moldura épica sem que, no entanto, a forma dramática seja abandonada. Estamos, por isso, no território por excelência do drama moderno europeu, que não consegue resolver a impossibilidade do drama, em função de novos conteúdos, rumo a uma radicalização épica.

Tal característica persiste no drama de Nelson Rodrigues: há um convívio entre recursos épicos – como o coro e o flashback – sem que a unidade de ação e o diálogo intersubjetivo como plano principal da exposição da trama sejam interrompidos. A presença do autor, nesse sentido, assemelha-se ao drama moderno de Pirandello. No

<sup>644</sup> Idem, *ibid.*

<sup>645</sup> Idem, p. 147

<sup>646</sup> PIRANDELLO, Luigi, *op.cit.*, p.190

<sup>647</sup> SZONDI, Peter, *op. cit.*, p. 152

entanto, no dramaturgo brasileiro tal presença está, de fato, imiscuída na ação dos personagens que, a todo o tempo, são invadidos pelo seu fantasma e manipulados a olhos vistos, de modo a espelharem - *repetidamente, em um jogo de espelhos que envolve a relação entre todas as peças* - , a presença de seu autor.

O título de *Anti-Nelson Rodrigues* funciona assim como uma oposição e um desvelamento: nessa peça, ao contrário das outras, os recursos de repetição surgem associados à presença explícita do autor, que é nomeado pelos próprios personagens, para depois confundir-se às suas trajetórias fictícias, exposição iluminada do vulto do dramaturgo que ainda não ocorrera nas outras peças. Assim, a peça é “anti” não no sentido de diametralmente oposta, mas no sentido de revelar aquilo que nas outras obras permanecia escondido sob o fundo falso das frases. É como se *Anti-Nelson Rodrigues* revelasse o fantasma que insistia em se disfarçar sob os velhos lençóis das demais tramas, apresentando-nos que dentro do Sileno do drama rodriguiano está presente o espectro de seu autor.

Importante ressaltar a presença do espectro, da sombra, do vulto e não da carne, da vida: não estamos analisando, como fez Sábato Magaldi, a face e a biografia do dramaturgo escondidas nos desvãos das peças. Nelson Rodrigues não aparece como indivíduo, portador de vida cotidiana, no fundo falso das obras, mas emerge como dramaturgo, revelando sob essa função sua presença como construtor e propulsor do drama, sem a qual a peça não existiria. Os personagens funcionam assim como as múltiplas máscaras mortuárias sob as quais brinca de se esconder o fantasma do autor.

O economista político Moishe Postone, em sua obra *Tempo, trabalho e dominação social*, descreve o capitalismo, a partir de uma cerrada análise dos escritos de Marx, como um sistema que exerce sua dominação, no nível mais fundamental, não na relação de pessoas com outras pessoas, mas na dominação desses sujeitos por estruturas sociais abstratas constituídas pelos mesmos sujeitos: “sua análise categorial [de Marx] caracteriza a vida social moderna por meio de vários aspectos relevantes, que ele procura inter-relacionar e fundamentar socialmente. Esses aspectos incluem o caráter necessário e quase objetivo da dominação social – isto é, a natureza impessoal, abstrata e penetrante de uma forma de poder sem *locus* institucional pessoal ou concreto”<sup>648</sup>. Postone conceitua o capitalismo em termos de uma forma historicamente específica de interdependência social com um *caráter impessoal e aparentemente objetivo*.

---

<sup>648</sup>POSTONE, Moishe. *Tempo, trabalho e dominação social*. São Paulo: Boitempo, 2014, p. 448

Essa forma de interdependência se realizaria por meio de relações sociais constituídas por formas determinadas de prática social que, entretanto, se tornam quase independentes das pessoas engajadas nessas práticas. O resultado seria então uma nova forma crescentemente abstrata de dominação que sujeita as pessoas a imperativos e coerções estruturais impessoais que não poderiam ser corretamente compreendidos em termos de dominação concreta. Essa mediação social – abstrata, impessoal e objetiva – estruturaria ações, visões de mundo e disposição das pessoas.

A abordagem de Postone é interessante porque redefine a questão da relação entre cultura e vida material em termos da relação entre uma forma historicamente específica de mediação social e formas de “objetividade” e “subjetividade” sociais. Como teoria de mediação social, ela é um esforço para superar a dicotomia teórica clássica entre sujeito e objeto, tentando explicar historicamente essa dicotomia.

Postone retoma em suas formulações o conceito marxista de “sujeito automático”, que teve sua formulação ligada à crítica do mesmo momento histórico em que ascende o drama burguês, o do auge do capitalismo do século XIX. Para Marx, tornando-se finalidade da produção em geral, o capital pretende apropriar-se de todos os meios materiais e sociais para alcançá-la. E à medida que o consegue, apresenta-se de fato como o organizador das relações entre os homens, como um poder que escapa às suas vontades e consciências individuais – daí “sujeito automático” – impondo-se a suas atividades enquanto objetivo maior, cuja autoridade deriva justamente deste caráter transcendental de que se reveste para eles.

Referindo-se à atribuição desse sujeito como uma espécie de “maestro místico” das sociedades capitalistas, Marx escreve que: “com o desenvolvimento da mais-valia relativa no modo de produção especificamente capitalista, que implica a expansão das forças produtivas sociais do trabalho, essas forças e as conexões sociais (...) parecem transferidas do trabalho para o capital. Em conseqüência, o capital se torna ser sumamente místico, pois todas as forças produtivas sociais do trabalho parecem provir, brotar dele mesmo e não do trabalho como tal.”<sup>649</sup>

Se relacionamos nos capítulos anteriores desta tese o surgimento do drama burguês – do drama puro, a que se refere Anatol Rosenfeld – à emergência histórica da classe burguesa e à propagação de sua ideologia (essas “formas de pensamento

---

<sup>649</sup>MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política*. RJ: Civilização Brasileira, 2008, livro III, vol. 6, p. 1091.



socialmente válidas”), é possível identificar, no núcleo da teoria sobre o drama uma relação importante com a definição do sistema capitalista dada por Postone. A pureza do drama está baseada em sua autonomia, no fato de o mecanismo dramático mover-se *automaticamente*, “sozinho, sem a presença de um mediador que o possa manter funcionando”. Essa estrutura formal expressaria, cultural e subjetivamente, um sistema econômico em que a sua realização se dá de forma impessoal e objetiva.

Assim, seria possível afirmar que o auge da prática e da sistematização teórica do drama burguês (puro) se realiza no período em que a emergência do capitalismo como sistema de dominação objetiva e subjetiva se concretizava. A importância dessa constatação para o estudo da dramaturgia brasileira é que, ao historicizarmos o núcleo absoluto e mais essencial da forma dramática, relacionando-a ao capitalismo de modelo europeu, estudado e criticado por Marx, abre-se caminho para tentarmos descobrir outras manifestações dramáticas relacionadas a realidades históricas distintas do capitalismo clássico de modelo europeu. Como parte integrante desse sistema de produção universal, mas parte periférica, seria possível identificar nas formas que o drama assume no Brasil faces – ou máscaras mortuárias – de nossa formação histórica particular.

O capitalismo no Brasil surgiu, desde sempre, articulado aos interesses externos e ao Estado. Segundo análise de Felipe Abranches Demier,<sup>650</sup> a acelerada industrialização brasileira dos anos 30, em especial a partir da ditadura getulista imposta em 1937, desenvolveu as forças produtivas e as relações sociais capitalistas, acirrando as contradições da sociedade brasileira e rearrumando o quadro político da correlação de forças entre as classes e frações de classe. A modernização industrial brasileira, feita aos saltos e queimando etapas, aconteceu de modo desigual e combinado: “Na contingência de ser rebocado pelos países adiantados” – escreveu Leon Trotsky – “um país atrasado não se conforma com a ordem de sucessão: o privilégio de uma situação historicamente atrasada – e este privilégio existe – autoriza um povo ou, mais exatamente, o força a assimilar todo o realizado, antes do prazo previsto, passando por cima de uma série de etapas intermediárias. Renunciam os selvagens ao arco e a flecha e tomam imediatamente o fuzil, sem que necessitem percorrer as distâncias que, no passado, separaram estas diferentes armas”.<sup>651</sup>

---

<sup>650</sup>DEMIER, Felipe Abranches. O longo bonapartismo brasileiro (1930-1964): autonomização relativa do Estado, populismo, historiografia e movimento operário. (Tese de doutorado em História). Niterói: PPGH/UFF, 2012.

<sup>651</sup>TROTSKY, Leon. A História da Revolução Russa. v. I. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977, p. 24-25.

Desse modo, se em alguns locais e ramos da produção fabril brasileira a impressão era de que se tinham passado bem mais do que quinze anos, por outro lado, as condições de vida da maioria dos setores urbanizados eram ainda bastante arruinadas e amplos segmentos da população rural (ainda bem maior do que a urbana) se encontravam em uma situação não muito diferente da de seus antepassados do período imperial<sup>652</sup>. A urbanização e industrialização, contudo, tinham modificado visivelmente a formação social brasileira: “se a modernização industrial se apresentara à classe dominante e à cúpula política dirigente como uma possibilidade econômico-social viável quando dos primeiros anos da década de 1930, sua continuidade aparecia no pós-1945 como uma espécie de imperativo categórico histórico. Tinha que ser continuada. Não era permitido retroceder. Mesmo as frações burguesas agrárias já se mostravam um tanto quanto resignadas com a preponderância da opção industrialista nacional, embora estivessem dispostas a levar a cabo uma acirrada luta intra-burguesa pela preservação de seus interesses particulares e espaços de poder”<sup>653</sup>.

Em face dessa necessidade de manutenção do ímpeto industrialista em um contexto político de “equilíbrio estático” entre, de um lado, um enrijecido e “assustador” proletariado e, de outro, uma orgânica e fortalecida, porém não hegemônica, burguesia industrial, pode-se dizer que a forma adequada e necessária para a dominação burguesa no Brasil estava localizada no que teóricos como Marx, Engels, Trotsky e Gramsci definiram como bonapartismo. Segundo esses autores, podemos sintetizar o

---

<sup>652</sup>Francisco de Oliveira utilizou-se da concepção de Trotsky acerca do *desenvolvimento desigual e combinado* dos países *atrasados* para demonstrar que as estruturas arcaicas do campo, longe de significarem um empecilho ao desenvolvimento das alas dinâmicas da economia, representariam - devido ao baixo custo da força de trabalho rural, que derrubava o custo com os alimentos nas cidades, e ao êxodo rural, que criava um exército de reserva de assalariados -, um estímulo à produção industrial e à acumulação do capital: “Uma não-insignificativa porcentagem das residências das classes trabalhadoras foi construída pelos próprios proprietários, utilizando dias de folga, fins de semana e formas de cooperação como o “mutirão”. Ora, a habitação, bem resultante dessa operação, se produz por trabalho não pago, isto é, supertrabalho. Embora aparentemente esse bem não seja desapropriado pelo setor privado da produção, ele contribui para aumentar a taxa de exploração da força de trabalho, pois o seu resultado – a casa – reflete-se numa baixa aparente do custo de reprodução da força de trabalho – de que os gastos com habitação são um componente importante – e para deprimir os salários reais pagos pelas empresas. Assim, uma operação que é, na aparência, uma sobrevivência de práticas de “economia natural” dentro das cidades, casa-se admiravelmente bem com um processo de expansão capitalista, que tem uma de suas bases e seu dinamismo na intensa exploração da força de trabalho. O processo descrito, em seus vários níveis e formas, constitui o modo de acumulação global próprio da expansão do capitalismo no Brasil no pós-anos 1930. A evidente desigualdade de que se reveste que, para usar a expressão famosa de Trotsky, é não somente desigual mas combinada, *é produto antes de uma base capitalística de acumulação razoavelmente pobre para sustentar a expansão industrial e a conversão da economia pós-1930, que da existência de setores “atrasado” e “moderno”*. (OLIVEIRA, Francisco. *Crítica à razão dualista e O Ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003, p. 59-60)

<sup>653</sup>DEMIER, Felipe Abranches, *op. cit.*, p.347

bonapartismo, fundamentalmente, pelo fenômeno da “autonomização relativa” do Estado diante das classes e demais segmentos sociais. Em determinadas conjunturas de agravamento da luta de classes, em que o proletariado se apresenta como uma ameaça (real ou potencial) ao domínio do capital, e nenhuma das frações da classe dominante possui as condições de impor um projeto político à sociedade, ou de dirigi-la segundo seus interesses e preceitos particulares, instaura-se aquilo que Gramsci chamou de “crise de hegemonia”.

Nessa situação de aguda divisão social, de impasse político, enfim, de equilíbrio de forças e incapacidade hegemônica, o aparelho de Estado eleva-se por sobre os grupos conflitantes e, apregoando a unidade nacional, impõe pela força a “paz social” e salvaguarda a ordem em conflito. Essa elevação do aparelho estatal acima das partes em conflito expressa a mencionada “autonomia relativa” do Estado, ou, mais precisamente, exercida pelo seu núcleo fundamental (em especial, Poder Executivo, aparato repressivo e burocracia), em face das distintas frações do capital e de suas representações políticas. Nesse contexto, o aparelho estatal já não é a expressão, ou instrumento, de nenhuma dessas frações em particular; precisamente para desempenhar o papel de manutenção do que há de comum a todos os setores em contenda, a saber, a propriedade capitalista, o Estado, enquanto fantasma ordenador da vida social, submete a totalidade social à sua direção burocrática. Assim, sob o bonapartismo, o Estado, relativamente autônomo frente às frações burguesas, coloca-se, ao mesmo tempo, como representante dos interesses de conjunto da burguesia, e o faz, dialeticamente, mesmo que a despeito dessa última.

Configura-se, então, uma forma particular assumida pelo Estado capitalista em momentos de crise, uma espécie de regime político caracterizado por uma dominação política indireta da burguesia sobre as demais classes sociais. O aparelho estatal, funcionando como árbitro do jogo político e pacificando o cenário social dilacerado, ganha a aparência de uma força abstrata, acima e independente da sociedade. É nesse sentido que o fenômeno bonapartista se refere a um processo histórico pelo qual a burguesia abdica das funções de domínio político da nação para ver mantida a sua posição de mando e controle social.

No entanto, a partir das análises de Trotsky sobre os “bonapartismos sui generis” latino-americanos dos anos 30, é possível dizer que o regime político brasileiro do 1946-1964 aproximou-se de um *bonapartismo semidemocrático*. Segundo Trotsky, nessa modalidade de “esquerda” dos “bonapartismos sui generis” – que, no quadro da crise do

mercado internacional, proliferavam no continente – o aparelho governamental, “manobrando com o proletariado, chegando inclusive a fazer-lhe concessões”, ganhava a possibilidade de dispor “de certa liberdade em relação aos capitalistas estrangeiros”.<sup>654</sup> Oscilando “entre o capital estrangeiro e o nacional, entre a relativamente débil burguesia nacional e o relativamente poderoso proletariado”, esse tipo de bonapartismo (“de índole particular”) utilizava uma política de controle sobre os sindicatos que teria por objetivo realizar duas tarefas primordiais do regime: “atrair a classe operária, para assim ganhar um ponto de apoio para a resistência contra as pretensões excessivas por parte do imperialismo, e ao mesmo tempo disciplinar os mesmos operários colocando-os sob controle de uma burocracia.”<sup>655</sup>

Nessa fase semidemocrática do bonapartismo brasileiro, a relação da cúpula burocrática dirigente com as massas populares correspondia a necessidades da modernização burguesa do Brasil. Assim, tal tipo de “incorporação controlada das massas”, dotada agora de uma intensificação dos elementos consensuais, aparecia, naquela conjuntura, como a forma mais adequada de manutenção da ordem social capitalista: “A manobra das massas populares mostrou-se, assim, essencial para a continuidade e consagração do projeto industrialista no pós-1945, o qual manteria a burguesia industrial dotada de sua “função hegemônica” ao longo do populismo”<sup>656</sup>. O instrumento da cúpula bonapartista, nessa sua tarefa de mobilização controlada das massas, seria, via de regra, o frente-populista PTB, que pode ser visto como o partido do regime por excelência : “Com a aliança estabelecida com o PCB a partir da morte de Vargas (1954), o PTB obteria um significativo êxito em trazer as massas populares para o que era uma espécie de bloco político bonapartista (ou bloco-histórico populista), composto por um campo civil-militar nacional-popular, do qual participavam, além dos próprios petebistas e pecebistas, segmentos militares – oficiais e subalternos – nacionalistas, o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) etc. Neste campo constituiu-se uma zona de interseção de vários matizes do nacionalismo com o reformismo, aliado frequentemente ao PCB”.<sup>657</sup>

A obra teatral de Nelson Rodrigues reproduz o impasse que a forma moderna do drama, ainda dependente da autonomia que Rosenfeld definiu como essencial ao gênero

---

<sup>654</sup>TROTSKY, Leon. *Escritos latinoamericanos*. *op. cit.*, p.163-164.

<sup>655</sup>Idem, *ibid.*

<sup>656</sup>DEMIER, Felipe Abranches, *op. cit.*, p.446

<sup>657</sup>Idem, p.447

dramático, encontra quando os dramaturgos brasileiros procuram expressar os conteúdos da realidade local. Na obra Nelson Rodrigues, a invasão do território isolado do drama pela sombra imensa do dramaturgo relaciona-se a uma situação histórica em que *nem o drama e nem o capital podem se reproduzir sem a intervenção externa*.

A presença bonapartista de Nelson nas peças procura resolver conflitos que a *forma negativa* do seu drama não consegue superar: a existência de uma mesma estrutura, formada sempre pelo mesmo conjunto de procedimentos, repetida sistematicamente para tratar de uma realidade histórica marcada por temas muito diversos e opostos entre si. Assim, a repetição da sucessão vertiginosa de ações – não separadas pela ausência de divisão em cenas - , por exemplo, empregada para peças que dão luz a conteúdos e classes sociais opostas ( oligarcas em *Álbum de família* e a classe média urbana em *Perdoa-me por me traíres*) exige a presença do dramaturgo como árbitro bonapartista, para suprir as lacunas surgidas pelo retrato, *sob a mesma forma – repetida insistentemente*, de lados opostos e em luta, integrantes da mesma situação histórica, mas com desejos, interesses e configurações totalmente distintas.

Vejam, para compreendermos melhor a *presença bonapartista do dramaturgo* como árbitro de impasses formais, a cena de *Anti-Nelson Rodrigues* em que o fantasma do autor se dá a conhecer:

*(Oswaldinho vai á casa de Joice)*

OSWALDINHO – Muito prazer. Oswaldo Guimarães Menezes.

SALIM – Salim Simão. Tenha a bondade.

OSWALDINHO – Vi o endereço no fichário e passei aqui para combinar um extraordinário com d. Joice. D. Joice está?

SALIM – Pois é. Foi ao culto com o noivo. Mas o senhor diz o que é e eu darei o recado.

OSWALDINHO – Então o senhor é o Salim Simão, personagem do Nelson Rodrigues?.

SALIM – Muita gente me pergunta se eu existo mesmo.

OSWALDINHO – O senhor, dr. Salim, é advogado e jornalista.

SALIM – Fui as duas coisas e aposentei-me de ambas.

OSWALDINHO – Eu gostaria de conhecer, por dentro, a vida de jornal. Deve ser interessante<sup>658</sup>.

A partir da revelação do autor – de que Salim, como todos os outros, são personagens rodriguianos –, todas as frases de efeito, que interrompem a ação dramática ou que a comentam, serão interpretadas, inclusive retrospectivamente, como *comentários*

---

<sup>658</sup>RODRIGUES, Nelson, op. cit., p. 413

*e reflexões do autor sobre a cena.* Podemos ler esses comentários como uma inserção de caráter moralizante ou interpretá-los pela via negativa, decifrando seu possível caráter irônico. Mas, independente dessa escolha crítica, leremos o fundo falso das frases – que antes seriam apenas partes integrantes do todo cerrado do drama – como uma espécie de conteúdo épico que, invade, sem síntese e resolução formal, a forma dramática, procurando dar conta da realidade histórica que essa forma não consegue representar, por estar presa nos limites do diálogo intersubjetivo, nos ditames de uma estrutura importada das metrópoles europeias e nos ditames repetidos e criados pelo próprio Nelson Rodrigues.

Assim, é possível dizer que a colonização fantasmática do dramaturgo sobre suas peças, que pode ser alegorizada como um *governo bonapartista do drama*, procura trazer particularidade a situações narrativas ligadas a temas distintos e que jazem aprisionadas em duas camadas de escombros: sob o drama puro e sob o tecido dramático rodriguiano, esse último infinitamente repetido nas mesmas configurações. Tal realidade contraditória forma um país que recorreu ao bonapartismo político para tentar resolver as contradições de sua forma econômica sistêmica e impossível. Essa presença de estado manipulatório e capitalismo liberal é expressa, na obra de Nelson Rodrigues, *pela ausência* do drama puro, sem a intervenção e manipulação do autor, característica presente no drama moderno, relacionado, por sua vez, ao capitalismo de viés europeu.

Para terminarmos com uma repetição: vimos, portanto, que o fantasma do autor combate não só o esqueleto aprisionante do drama puro, mas também se digladiava com as próprias mudanças que Nelson Rodrigues imprime a esse exoesqueleto tradicional – flashbacks, coros etc -, já que tais mudanças repetem-se sistematicamente, independente dos conteúdos das peças. Veremos adiante se há uma razão histórica específica para a insistência dessa repetição e se o que aparenta ser um obstáculo para a expressão dos conteúdos não pode se transformar em um importante índice de leitura do processo de formação do país.

### **Tragédia, culpa e classe média em *Perdoa-me por me traíres*:**

Decio de Almeida Prado afirmou que as chamadas tragédias míticas de Nelson Rodrigues, escritas muitas delas em sucessão imediata a *Vestido de Noiva*, inspiravam-se no teatro grego clássico, de Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Assim como Eugene O'Neill, que teria relido o mito de Édipo em *Electra enlutada*, nas peças míticas brasileiras: “o homem de fato está condenado, mas não por deuses: por seus demônios interiores. Esse, indubitavelmente o alicerce de peças como *Álbum de família*, *Senhora dos afogados*,

*Anjo Negro*”.<sup>659</sup>No plano da forma, haveria para Decio uma semelhança inconfundível com a tragédia grega: a divisão nítida entre os protagonistas, portadores do conflito, e o coro que emoldura a ação. No plano do conteúdo, a aproximação estaria nas famílias marcadas pelo sofrimento, designadas para o dilaceramento interior, com a maldição que as obriga ao crime e ao castigo passando de pais para filhos. “As antinomias que se debatem são sempre extremas – pureza ou impureza, puritanismo ou luxúria, virgindade ou devassidão, religiosidade ou blasfêmia – em consonância com os sentimentos individuais que se definem (ou se indefinem) pela ambivalência, indo e vindo constantemente do polo da atração para o da repulsão, em reviravoltas bruscas (...) As personagens são brasileiríssimas e do nosso tempo, mas sem que exista nessas peças qualquer intuito de retratar a realidade em seus níveis habituais, psicológicos ou históricos.”<sup>660</sup>

Nesta tese, os intuitos de Nelson Rodrigues não serão considerados devido à nossa opção de metodologia crítica. No entanto, não nos parece que a afirmativa de que não exista, nas “peças míticas”, a realidade em seus “níveis habituais, psicológicos ou históricos” esteja correta. Mais adiante em seu texto, Decio confrontará esse universo de “impulsos primevos, elementares”<sup>661</sup>, com as chamadas “tragédias cariocas”, em que Nelson teria “abandonado os grandes conflitos existenciais, como os do incesto, ocorridos no interior de famílias patriarcais postas pelo dinheiro acima da moral corrente para dar preferência dramática a uma humanidade menor, não só economicamente como na extensão de suas pequenas misérias morais. Em consequência, o irrealismo do absurdo e a estilização da tragédia, sem desaparecer de todo, tingiram-se de realismo, no sentido de se aproximar da existência cotidiana da classe média e, sobretudo, da classe média baixa do Rio de Janeiro”<sup>662</sup> Para Magaldi, as tragédias cariocas teriam uma aproximação maior com a realidade: “Ao situar as personagens, nas tragédias cariocas, sobretudo no cenário da Zona Norte do Rio, Nelson deu-lhes uma dimensão concreta no real, mas não abdicou da carga subjetiva anterior. O psicológico e o mítico impregnaram-se da dura seiva social. Dramaturgo que evitou o panfleto político, por conhecer maus resultados literários do

---

<sup>659</sup>PRADO, Decio de Almeida. “Nelson Rodrigues”. In: RODRIGUES. Nelson, *op. cit.*, p. 270

<sup>660</sup>Idem, *ibid.*

<sup>661</sup>Idem, *ibid.*

<sup>662</sup>Idem, p. 274

proselitismo de qualquer espécie, ele acabou por realizar um doloroso testemunho sobre as precárias condições de sobrevivência das classes desfavorecidas financeiramente.”<sup>663</sup>.

Ambos os críticos concordam com a clivagem entre os dois momentos das tragédias de Nelson Rodrigues, localizando na sua abordagem da classe média carioca uma possível guinada da dramaturgia rumo à realidade. Dialeticamente, tentaremos comprovar que a estrutura sistemática da repetição pode ser mais bem observada exatamente se confrontarmos as diferenças que existem entre as duas espécies trágicas apontadas por Décio e Sábato. Parece-nos, ao contrário do que afirmam os dois críticos, que, sob a descontinuidade temática, há importante unidade estrutural entre as peças, localizada na capacidade de expressar um aspecto fundamental da formação histórica brasileira: o que poderíamos chamar, a partir de Max Weber, de *espírito do nosso capitalismo*. Para isso, concentraremos nossa análise sobre *Álbum de família* – considerada peça mítica – e *Perdoa-me por me traíres* – considerada tragédia carioca.

Se retomarmos a crítica de Décio, é possível observar que as razões da ambivalência identificada em sua análise—“pureza ou impureza, puritanismo ou luxúria, virgindade ou devassidão, religiosidade ou blasfêmia” - são reveladas, sem que o próprio crítico as desenvolva, no fragmento seguinte, quando identifica a presença das famílias patriarcais, nas peças da primeira fase, em oposição ao retrato da classe média, que formaria, nas tragédias cariocas, o panorama de um “Brasil feio, sofrido e pobre”<sup>664</sup>. Ora, se há, em qualquer das espécies trágicas mencionadas, a tematização de conflitos *de classe* estamos diante, em ambas as situações, de uma unidade de *expressão de caráter histórico* nas peças de Nelson.

A diferença – e a ambivalência – talvez esteja depositada nesse retrato social de contrários, fundamento do gênero trágico, e que está presente na obra rodriguiana, se a tomarmos em conjunto. Veremos se as ambivalências internas a cada peça também podem ser compreendidas à luz do conflito de classe, perceptível até para o olhar, insuspeito de crivo dialético-materialista, de Décio de Almeida Prado. (Sábato Magaldi também identifica conflitos de ordem social e de classe na dramaturgia rodriguiana, mas os limita às tragédias cariocas e os dissolve em meio ao ar rarefeito da mitologia).

Logo após a publicação de *Ética protestante e o espírito do capitalismo*, e também nas épocas seguintes, críticos e detratores diversos dedicaram-se a ver nas teses

---

<sup>663</sup>MAGALDI. Sábato. *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações*. São Paulo: 2.a edição, revista e ampliada, São Paulo: Editora Perspectiva, 1994, p. 68

<sup>664</sup>PRADO. Décio de Almeida. Op. cit., p. 274



de Max Weber um idealismo exacerbado, por querer derivar da superestrutura o capitalismo – que é condicionado por um determinado estágio histórico dos meios de produção e pelos fatos de que eles estão em posse privada -, ao invés de fazer o inverso, derivar do capitalismo a superestrutura. A objeção parte da compreensão do nexo entre ética protestante e o espírito do capitalismo como nexo causal estrito, como se Max Weber quisesse afirmar que sem protestantismo não teria havido o capitalismo. Mas essa leitura da obra, segundo nossa interpretação, que segue a de Peter Szondi, não está correta. Ao contrário, o que o ensaio de Weber deveria revelar é que um dos elementos constitutivos do espírito capitalista moderno, e não só desse, mas da cultura moderna – a conduta racional com base na ideia de *vocação* – nasceu do espírito da ascese cristã, pois só interessa a Max Weber a atitude espiritual que se mostra na modernidade capitalista, em toda parte onde o capitalismo se impôs precocemente e com especial êxito. E trata-se aí precisamente dos países ou regiões onde dominou o protestantismo ascético, isto é, o calvinismo, o puritanismo, mais tarde também o metodismo e o pietismo, mas não o catolicismo.

Weber procura interpretar esse fato descrevendo, com bases em fontes da época, o tipo do comerciante puritano e derivando as normas de sua conduta, a ética protestante, da doutrina da predestinação do calvinismo. Assim, o sujeito do primeiro capitalismo da Europa Ocidental seria caracterizado, antes de tudo, pelo princípio do dever profissional: “uma obrigação que o indivíduo deve sentir e sente em relação ao conteúdo de sua atividade profissional, não importando em que ela consista, não importando em particular se ela tem de aparecer ao sentimento desembaraçado como pura valorização da força de trabalho ou tão somente de sua posse de bens materiais (como capital)”<sup>665</sup>. Esse princípio é, segundo Weber, característica da ética social da cultura capitalista, e em certo sentido é para ela de significado constitutivo<sup>666</sup>. Segundo Szondi, “Weber elucida a ideia de

---

<sup>665</sup>WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Cia. das letras, 2008, p.60

<sup>666</sup>Terry Eagleton, em sua análise sobre o romance inglês, também apresenta essa relação entre o dever do trabalho e a bênção divina como fundamental à ideologia do indivíduo burguês: “Todo o anterior vem a ser, em uma palavra, a famosa ética do trabalho protestante e como boa parte do que concerne à sociedade de classe média encerra simultaneamente algo de angústia e algo de segurança ao mesmo tempo. A angústia deriva da circunstância de que alguém nunca pode estar suficientemente seguro de sua salvação, tendo em conta a obscuridade inerente ao plano divino.(...) Esta é uma das razões pelas quais não se pode nunca deixar de trabalhar, já que, se bem pode dar-se o caso de que no momento presente alguém não tenha assegurada a salvação, sempre existe a possibilidade de que os trabalhos que se levem a cabo no futuro a garantam.(...) Uma maneira de tratar de resolver o aparente conflito que se estabelece entre ser um mero objeto de jogo nas mãos da providência, por um lado, e trabalhar para a melhora da situação pessoal, por outro, consiste em afirmar, como o faria um bom puritano, que o êxito neste último empenho constitui um sinal de que se tem logrado o favor aos olhos de Deus”(EAGLETON, Terry. *La novela inglesa*. Madrid: Akal, 2013, p.49-50)

obrigação do indivíduo para com o aumento de seu capital, pressuposto como fim em si mesmo”<sup>667</sup>. Não se predica aqui simplesmente uma técnica para a vida, mas uma ética peculiar, “cuja violação não é tratada como tolice, mas como uma espécie de esquecimento do dever”<sup>668</sup>.

Para Weber, o desencantamento do mundo – a eliminação da magia como meio de salvação – não levou, na religiosidade católica, às consequências que teve na puritana: “O católico dispunha da graça do sacramento de sua igreja como meio para proteger a própria deficiência: o padre era um mágico, que realizava o milagre da transubstanciação em cujas mãos fora depositado um poder-chave”<sup>669</sup>. Com remorso e arrependimento era possível recorrer a ele; o padre distribuía penitência, esperança, graça e certeza de absolvição, concedendo assim “o relaxamento daquela tensão colossal em que teve de viver o calvinista no seu destino inelutável e por nada aplacável”.<sup>670</sup> Para este, não havia as consolações amistosas e humanas, e ele tampouco podia esperar, como o católico, que os momentos de fraqueza e de leviandade pudessem ser reparados por uma elevada boa vontade em outros momentos. O deus do calvinismo exigia dos seus “não boas obras isoladas, mas a santidade de uma obra desenvolvida em *sistema*[grifo nosso]”<sup>671</sup>. Não se trata assim, do “ir e vir católico, genuinamente humano, entre pecado, remorso, penitência, relaxamento, novo pecado, ou de um saldo da vida inteira a ser expiado por penas temporárias e pago pelos sacramentos eclesiais”.<sup>672</sup>

A práxis ética do sujeito comum foi, portanto, despojada assim de seu aspecto assistemático e não planejado e transformada em um método consequente para a conduta da vida inteira: “o ascetismo via a busca das riquezas como fim em si mesma como altamente repreensível; embora sua manutenção como fruto do trabalho na vocação fosse um sinal da benção de Deus”<sup>673</sup>. E mesmo mais importante que isso: a avaliação religiosa do trabalho sistemático, incansável e contínuo na vocação secular como o mais elevado meio de ascetismo e, ao mesmo tempo, a mais segura e mais evidente prova de redenção

<sup>667</sup>SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*, op. cit., p.69

<sup>668</sup>Idem, *ibid.*

<sup>669</sup>WEBER, Max, *op. cit.*, p. 147

<sup>670</sup>Idem, p.148

<sup>671</sup>Idem, *ibid.*

<sup>672</sup>Idem, *ibid.*

<sup>673</sup>Idem, p. 148

e de genuína fé, “deve ter sido a mais poderosa alavanca concebível para a expansão desta atitude diante da vida, que chamamos aqui de espírito do capitalismo”<sup>674</sup>.

Durante esse processo histórico, surgiu uma ética econômica especificamente burguesa. Com a consciência de estar na plenitude da graça de Deus e visivelmente por Ele abençoado, o empreendedor burguês, desde que permanecesse dentro dos limites da correção formal, que sua conduta moral estivesse intacta e que não fosse questionável o uso que fazia da riqueza, poderia perseguir seus interesses pecuniários o quanto quisesse, e sentir que estava cumprindo um dever com isso. Além disso, o poder do ascetismo religioso punha-lhe à disposição trabalhadores sóbrios, conscienciosos e extraordinariamente ativos, que se agarravam ao seu trabalho como a um propósito de vida desejado por Deus. “Calvino mesmo já emitira a opinião, muitas vezes citada de apenas quando o povo, isto é, a massa de trabalhadores e artesãos fosse pobre, conservar-se obediente a Deus. Ao lado de uma dieta vegetariana e de banhos frios, contra todas as tentações sexuais é usada a mesma prescrição adotada contra as dúvidas religiosas e o sentido de indignidade moral: “Trabalhe com vigor na tua vocação”<sup>675</sup>.

De acordo com sua leitura de Weber, Peter Szondi afirma que a ascese tornou-se uma virtude burguesa: “O Mercador de Londres, de Lillo, serve ao louvor e à expansão dessa virtude burguesa, e é primeiramente essa intenção, e não a condição social de seus personagens por si só, que faz da obra um drama burguês”.<sup>676</sup> Se o drama burguês serve, ou por outra, expressa o espírito do capitalismo, culturalmente descrito por Weber, e concluímos anteriormente acerca da impossibilidade do drama burguês no Brasil, seria possível ler, nas tramas do drama arruinado produzido por aqui, índices e pistas da formação histórica do espírito do capitalismo realizado no Brasil?

De imediato, é possível perceber que, se para a veiculação dos ideais burgueses é essencial ao drama puro a oposição entre público e privado, como analisar a nossa produção dramaturgica? A história da dramaturgia brasileira expressaria o quadro que Sergio Buarque de Holanda assim definiu: “representando, o único setor onde o princípio de autoridade é indisputado, a família colonial fornecia a idéia mais normal de poder, da respeitabilidade, da obediência e da coesão entre os homens. O resultado era predominarem, em toda a vida social, sentimentos próprios à comunidade doméstica,

---

<sup>674</sup>Idem, p.150

<sup>675</sup>Idem, p.154

<sup>676</sup>SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*, op. cit., p.71

naturalmente particularista e antipolítica, uma invasão do público pelo privado”<sup>677</sup>. O primeiro vestígio para essa investigação talvez esteja, portanto, na estrutura da família patriarcal, abordada por Nelson Rodrigues em *Álbum de família*. Mas, além de uma investigação sobre a família patriarcal brasileira, é importante observarmos que a descrição de Weber da ética protestante é dialética; realiza-se sempre em *oposição* ao seu par antitético, o catolicismo, base de nossa formação religiosa desde a colonização.

O catolicismo no Brasil forma um campo religioso caracterizado, historicamente, por grande pluralidade<sup>678</sup>. Na visão de Pierre Sanchis, o modo como se firma a identidade católica no país envolve “mecanismos de fagocitose” bem peculiares, que traduzem uma formação múltipla e contraditória: “há religiões demais nesta religião”<sup>679</sup>. Impressiona também a capacidade de adaptação e ajustamento desse *catolicismo elástico* às novas situações, o que teria possibilitado sua hegemonia na sociedade brasileira: “quando observada de perto, vemos como ela [a religião] se abre e se permite diversificar, de modo a oferecer, em seu interior, quase todos os estilos de crença e de prática da fé existentes também fora do catolicismo”<sup>680</sup>.

Para Antônio Flávio Pierucci, em artigo com o sugestivo título de “É fácil ser católico”, fazer parte do catolicismo, ainda mais em um país tradicionalmente católico como o Brasil e que continua contando com ampla maioria católica, significa poder “escolher (ou oscilar) entre ser católico praticante e ser católico não praticante. Possibilidade essa que tem lá sua fundamentação teológica catolicamente frisada, a qual

---

<sup>677</sup> HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1995, p. 82

<sup>678</sup> A diversidade da religião católica permite, inclusive, leituras revolucionárias do pensamento cristão, como a promovida por Terry Eagleton: “A única imagem autêntica desse Deus violentamente amoroso é um criminoso político torturado e executado, que morre em um ato de solidariedade pelos que a Bíblia chama de *anawin*, ou seja, os carentes e destituídos. Os romanos reservavam a crucificação apenas aos criminosos políticos. Os *anawin*, em linguagem paulina, são a escória da terra – a ralé e o refúgio da sociedade, a pedra fundamental da nova forma de vida humana conhecida como reino de Deus. O próprio Jesus é apresentado constantemente como seu representante. Sua morte e descida ao inferno é uma viagem ao interior da loucura, do terror, do absurdo e do autodespojamento, já que só uma revolução capaz de cortar tão fundo pode ser a resposta à nossa condição desanimadora. O que está em jogo aqui não é um projeto cautelosamente reformista de despejar vinho novo em velhas garrafas, mas uma epifania vanguardista da novidade absoluta – um regime tão revolucionário a ponto de superar toda imagem e toda voz, um reino de justiça e de companheirismo que para os autores dos Evangelhos ainda hoje impressiona este mundo falido”. (EAGLETON, Terry. *O debate sobre Deus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, p.30-31) .Para este trabalho, entretanto interessa apenas a interpretação hegemônica do legado de Cristo, promovida pelas correntes de poder hegemônicas da Igreja Católica, aquelas da chamada “romanização” ou do “catolicismo universalista” .

<sup>679</sup> SANCHIS, Pierre. “Introdução”, in P. Sanchis (org.), *Catolicismo: Modernidade e Tradição*. São Paulo: Loyola, 1992, p. 33.

<sup>680</sup> Idem, *ibid.*

remonta aos primórdios do cristianismo constantiniano (início do século 4 d.C.), quando se procurou definir de uma vez por todas o "Credo" cristão rezado até hoje nas missas"<sup>681</sup>.

Considerando essa hegemonia católica na formação histórica do país, baseada nessa sua ampla capacidade de mutação e de regeneração, seria possível falar em uma ética católica como parte do espírito do capitalismo no Brasil? Sabemos que é possível falar em drama católico, ou tragédia católica, a partir das manifestações teatrais do barroco europeu<sup>682</sup>. Assim o descreve Szondi: "A tragicidade do destino característica da Antiguidade torna-se, no âmbito cristão, uma tragicidade da individualidade e da consciência. O herói grego cumpre à sua revelia o ato terrível ao tentar evitá-lo; o herói do drama católico torna-se, diante da salvação, vítima de sua tentativa de usar o saber e o pensamento para substituir a realidade ameaçadora por uma outra que ele mesmo cria"<sup>683</sup>.

Aqui podemos retomar a pista deixada por Decio de Almeida Prado quando nos diz que na tragédia de Nelson Rodrigues "o homem de fato está condenado, mas não por deuses: por seus demônios interiores". Mas em que isso se diferencia do drama burguês clássico ou da ética protestante, espírito do capitalismo europeu? Mais ainda: o que significa estar condenado por demônios interiores? Há uma cena em *Perdoa-me por me traíres* em que essa condenação está alegorizada perfeitamente:

GILBERTO - Na casa de saúde eu pensava: nós devemos amar a tudo e a todos. Devemos ser irmãos até dos móveis, irmãos até de um simples armário! Vim de lá gostando mais de tudo! Quantas coisas deixamos de amar, quantas coisas esquecemos de amar. Mas chego aqui e vejo o quê? Que ninguém ama ninguém, que ninguém sabe amar ninguém. Então é preciso trair sempre, na esperança do amor impossível. (agarra o irmão) Tudo é falta de amor: um câncer no seio ou um simples eczema é o amor não possuído!

<sup>681</sup>PIERUCCI, Antônio Flávio. "É fácil ser católico". In: <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/noticias-antiores/6970-e-facil-ser-catolico-artigo-de-antonio-flavio-pierucci> (Consultado em 10/02/2015)

<sup>682</sup>Um exemplo de manifestação dessa espécie de tragédia pode ser encontrado nos autos de Calderón de la Barca. A seguir, fragmento que expressa a visão da Santíssima Trindade, conceito teológico importante para se compreender a estrutura de sentimento católica, também presente na obra de Nelson Rodrigues: "PODER – O poder, que eternamente Infinito pode.

SABEDORIA – A Sabedoria, que soube desde o Princípio dispôr-lo assim.

AMOR – O Amor, que dos dois procedido, também o quis.

ÁGUA – De sorte, que um mesmo Poder.

AR – Que um mesmo Saber.

TERRA – Que um mesmo Querer.

FOGO – Em três pessoas distinto

ÁGUA – E só uma Vontade.

AR – Juntar-nos e dividir-nos.

OS QUATRO – Quis, soube, pode?

OS TRÊS – Sim, porque pôde, soube e quis" (CALDERON DE LA BARCA, Pedro. *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, tomo III, 1991, p. 1388.)

<sup>683</sup>SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004, p.99

SEGUNDO IRMÃO - Bonito!

PRIMEIRO IRMÃO - Que papagaiada!

TIO RAUL - (Contido) E, finalmente, qual é a conclusão?

MÃE - (Para si mesma) Meu filho não diz coisa com coisa...

GILBERTO - É que Judite não é culpada de nada! E, se traiu, o culpado sou eu, culpado de ser traído! Eu o canalha! (...)

JUDITE - (Aparece, em pânico) Que foi, meu Deus do céu? (Silêncio geral. E, fora então, de si, o marido atira-se aos pés de Judite)

GILBERTO - (Num soluço imenso) Perdoa-me por me traíres!<sup>684</sup>

Gilberto sempre fora um marido ciumento e violento: depois de perseguir e ameaçar a mulher sente que “está enlouquecendo” e decide se internar em uma casa de saúde para realizar uma “malárioterapia”: “Eu não acredito em psicanálise. Eu só acredito na febre”. Retorna da peculiar terapia com o vírus da malária totalmente transformado. Quando o irmão, após contratar um detetive para investigar a cunhada, revela que suas suspeitas de traição não eram infundadas, Gilberto surpreende a todos ao assumir a culpa pela traição *que a mulher lhe infringira*. Há na cena acima a descrição desse processo em que Gilberto *internaliza a culpa* de forma a que até mesmo as atitudes dos outros tornam-se, dentro de sua nova ética, sua responsabilidade.

Importante notar na cena acima o registro alegórico, que dá ao todo um certo tom de exagero: a imagem dos gritos por perdão, do soluço imenso e do marido de joelhos lembra um ícone religioso medieval, a retratar o pecador em busca de perdão. É como se estivéssemos diante de uma alegoria da culpa católica, traçada em riscos grossos e profundos, sem delicadeza alguma. Segundo Anatol Rosenfeld, no drama católico de Calderón: “o sofrimento extremo é seguido da transfiguração espiritual do herói, de uma nova vida – solução adequada à visão católico-cristã. A concepção de um universo totalmente justo em que desempenham papel central uma divindade de suma bondade e conceitos como a graça, o arrependimento, a expiação e a redenção, não constitui terreno fértil para a tragédia, já que todos os conflitos se encaminham de antemão para uma solução justa, correspondente aos desígnios divinos”.<sup>685</sup>

A solução justa não corre na peça de Nelson Rodrigues e ao ciclo repetido de arrependimento, expiação, redenção segue nova repetição de culpa, arrependimento, expiação e redenção, de acordo com a distinção que faz Weber entre o catolicismo e a ética protestante: trata-se “do ir e vir católico, genuinamente humano, entre pecado, remorso, penitência, relaxamento, novo pecado, ou de um saldo da vida inteira a ser

<sup>684</sup> RODRIGUES, Nelson, op. cit., p.794-795

<sup>685</sup> ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.57

expiado por penas temporárias e pago pelos sacramentos eclesiais”.

TIO RAUL - (Violento) Ou preferes morrer? Porque eu te mato, Glória, como matei a sem-vergonha da tua mãe! (quase doce) Vem, eu te ensino. Por exemplo: me chama de canalha. Vamos, diz: canalha!  
 GLORINHA - (Num sopro de voz) Não tenho coragem!  
 TIO RAUL - (Exasperado) Mas sou eu que estou mandando!  
 GLORINHA - (Chorando) Isso não, titio!  
 TIO RAUL - (Furioso) Ah, não dizes? Não queres dizer? (súbito a esbofeteia. Glorinha, debaixo de bofetadas, recua circularmente)  
 GLORINHA - (Aos soluços) Pelo amor de Deus, titio!  
 TIO RAUL - Diz ou não diz?  
 GLORINHA - Digo. (tio e sobrinha estão rosto com rosto)  
 TIO RAUL - Estou esperando.  
 GLORINHA - (Baixo) Canalha...  
 TIO RAUL - Mais alto!  
 GLORINHA - Canalha!<sup>686</sup>

Após a mudança radical de Gilberto, promovida por seu arrependimento e expiação, ele e a esposa morrem, deixando aos cuidados do irmão de Gilberto, Raul, a criação da filha do casal, Glorinha. A cena acima acontece quando Raul – que replica em tudo a atitude do irmão, mostrada no primeiro ato da peça – confessa que foi o assassino de Judite, a mãe de Glorinha. Raul confessa o crime, alega que estivera apaixonado por Judite e que não fora correspondido. Agora quer matar Glorinha, já que essa é a réplica perfeita de sua mãe. Como modo de expiação, pede que a menina o agrida.

A forma da repetição – procedimento que já expusemos – articula-se aqui ao movimento eterno de formação da culpa católica, em que a confissão, a expiação e o perdão levam imediatamente a nova culpa e a um processo *infinito de repetição da culpa internalizada*. Ao contrário do que nos descreve Weber como ascese intramundana, a ascese católica deve se dar no outro mundo, mas o processo de dilaceramento e de renúncia – e não de trabalho – acontece no interior do sujeito. O monge João Cassiano, teólogo importante do século IV, é claro a esse respeito: “não basta renunciar uma vez, ou seja, desprezar as coisas presentes nos primórdios de sua conversão, se cotidianamente não persistir nessa renúncia. Até o fim de nossa vida, temos de repetir com o profeta: Não desejei o dia fatal, tu o sabes. E é isso que, no Evangelho, leva o Senhor a dizer; se alguém quiser seguir-me, negue-se a si mesmo, tome a cruz cada dia e me siga”<sup>687</sup>.

Se optarmos pela leitura de um autor católico com maior presença no Brasil, o padre jesuíta Antônio Vieira, será possível perceber na imagem do juízo final –

<sup>686</sup>RODRIGUES, Nelson, op. cit., p. 819

<sup>687</sup>CASSIANO, João. *Conferências 16 a 24*. Juiz de Fora: Subiaco, 2008, p.263

contraposta à vanidade do mundo material - um potente instrumento discursivo e ideológico de internalização da culpa, associada à dívida. Essa estrutura de sentimento expressaria um processo em que as relações de poder que produzem o “fiel confinado”, da Idade Média, perdem lugar para as que criam o “fiel endividado”, que começa a emergir durante o Barroco: “Aqui parou a conta das dívidas, que era a última e maior partida que só estava para as contas.(...) E se tudo passa para a vida, e nada passa para a conta; que cegueira, e que insânia é a dos que todos seus cuidados empregam no que passa, sem memória nem cuidado do que não há de passar? Pode caber em entendimento com juízo, maior loucura, que trabalhar de dia e de noite um homem, e cansar-se, e desvelar-se e matar-se, pelo que passa com a vida, e há de deixar com a morte, e não ser o único cuidado e desvelo, tratar só da que há de levar consigo, e do que só se lhe há de pedir conta?”<sup>688</sup> O jesuíta recorre então à Santo Agostinho: “Ouçam estes loucos ao Santo: Pecas, homem, por amor do dinheiro? E cá há de ficar o dinheiro. Pecas por amor da herdade? E cá há de ficar a herdade. Pecas por amor da mulher, ou tua, ou não tua? E cá há de ficar a mulher. Mas havendo de ficar cá tudo aquilo por que pecaste, o que só hás de levar contigo é o pecado. Toda a matéria dos pecados cá há de ficar, porque passou com a vida, e só o pecado há de ir conosco, porque não passou para a conta”.<sup>689</sup>

Apesar de seu teor linear e progressivo, ligado à unidade de ação, que se abstém aparentemente da especulação, o drama como forma pura se envolve com uma estrutura de dívida, pertencente à ética protestante, e essa constitui sua face de ideograma capitalista. O seu sistema se assemelha a um sistema de crédito. Sua sucessão narrativa forma uma constelação – de personagens, de conflitos, de vozes – na qual cada acontecimento deve resolver e quitar o compromisso do outro, apesar de a forma fechada da totalidade dramática encobrir o processo pendente entre eles. Nas peças de Nelson Rodrigues, pelo contrário, *estamos diante da estrutura de dívida da ética católica* – expressa acima por Vieira -, sob a *figura de um contrato nunca cumprido e, por isso, em si infinito*, que se repete irremediavelmente, por meio da internalização da culpa, que constitui a subjetividade mesma dos personagens. Daí o desfecho inacabado presente em *Álbum de família*, cuja rubrica final indica a indeterminação do destino de D. Senhorinha e de Nonô: “D. Senhorinha parte para se encontrar com Nonô e se incorporar a uma vida

---

<sup>688</sup>VIEIRA, Antônio. “Sermão da primeira domingo do advento”. In: *Obras completas, tomo II, vol. 1*. São Paulo: Edições Loyola, 2014, p. 146



nova”<sup>690</sup>. A dívida não foi paga e o drama não se encerra sobre si mesmo.

Tanto nos fragmentos teológicos de Cassiano e de Vieira quanto na peça de Nelson Rodrigues, é possível identificar o seguinte processo da culpa interiorizada: responsabilidade total do sujeito por sua salvação, *dívida que deve ser paga* de forma extramundana após a vida e não durante ela, por meio da *repetição sem fim* do processo de renúncia e expiação dos pecados. Em Nelson Rodrigues, a tragédia advém da percepção de que esse processo é pautado por uma repetição sem esperança de harmonia e de redenção, pelo menos não durante a existência presente, ao contrário do que identificou Anatol Rosenfeld no drama católico tradicional. O tempo da repetição, na ética católica e nas peças de Nelson, é o tempo do futuro e não o do presente, o que nega o drama: a redenção, se vier, acontecerá apenas após a libertação da prisão da vida mundana..<sup>691</sup>

Há um escrito de juventude de Hegel, chamado “*O espírito do cristianismo e seu destino*” que pode nos fornecer mais pistas em busca do espírito do drama rodriguiano. Inicialmente, Hegel traça um confronto entre o judaísmo e o cristianismo. O jovem Hegel caracteriza o espírito do judaísmo pela contraposição rígida entre humano e divino, particular e universal, vida e lei, sem que haja nenhuma possibilidade de conciliação dos opostos: a relação se dá, nessa ética particular, entre dominador e dominado. A tal espírito dualista opõe-se, para Hegel, o espírito do cristianismo. “A figura de Jesus lança uma ponte sobre o abismo entre homem e Deus, pois ele encarna, como filho de Deus e filho do homem, a reconciliação, a unidade dialética dos dois poderes. Da mesma forma, a ressurreição de Jesus faz dele a mediação entre a vida e a morte”<sup>692</sup>.

Em oposição ao judaísmo, que segundo Hegel não conhece o destino porque entre o homem e Deus vigora apenas o liame da dominação, o espírito do cristianismo fundamenta a possibilidade do destino. E este não é “*nada de alheio, como o castigo*”, que pertence à lei alheia, mas “*a consciência de si mesmo, porém como a de um inimigo*”. Comparando as condutas éticas das duas religiões, afirma Hegel: “os primeiros [judeus] tem a seu Senhor fora de si, enquanto que os segundos [cristãos] o levam dentro de si

<sup>690</sup> RODRIGUES, Nelson. “Álbum de família”, op. cit., p.570

<sup>691</sup> De novo Cassiano, agora sobre essa repetição perpétua da mancha da dívida e da culpa, que só tem esperança em um além fora deste mundo: “ Quanto a nós, segundo o Apóstolo: Não temos esperança em Cristo tão somente para esta vida. A fim de não sermos os mais dignos de compaixão de todos os homens, pois, nem esperamos receber neste mundo a realização das promessas, nem desejamos perdê-las no futuro por nossa incredulidade. Não devemos, portanto, incidir em tais erros, ignorando a verdadeira doutrina e tornando-nos inseguros e receosos no momento em que nos defrontarmos com as tentações”. (CASSIANO, João. *Conferências 1 a 7*. Juiz de Fora: Subiaco, 2008, p.185)

<sup>692</sup> HEGEL, G.W.F. *Escritos de juventud*. Mexico, D.F.: Fondo de Cultura Economica, 2003, p.306

mesmo, sendo ao mesmo tempo seu próprio escravo”<sup>693</sup>. Ser escravo de si mesmo, a partir do ensinamento cristão, é “pagar [ pelos pecados] com uma má consciência”<sup>694</sup>. O homem torna-se assim responsável por si mesmo; seus caráter e sua ação são ele mesmo, seus limites estão somente onde ele mesmo os tem fixado, assim como suas virtudes. Ao descrever essa má consciência como substituição do castigo perpetrado pela Lei, Hegel afirma que “no momento em que o criminoso sente a destruição de sua própria vida ou se reconhece (em má consciência) como destruído, começa o efeito de seu destino, e este sentimento da vida destruída tem que transformar-se em um desejo pelo perdido. O que sente como carência se reconhece como uma parte de si mesmo, como aquilo que deveria ter pertencido a ele e não pertence, este vazio não é um não-ser, senão a vida reconhecida e sentida como um não estar”<sup>695</sup>.

O castigo é então a realização da má consciência e é imposto pelo criminoso a si próprio: “os criminosos se infringiram dores mediante sacrifícios e penitências; vestidos de ásperas túnicas e com pés descalços, como peregrinos, prolongaram e multiplicaram – com cada passo na areia ardente – a consciência do mal, a dor. Assim, por um lado, chegaram a sentir cabalmente sua perda, seu vazio; por outro chegaram a contemplar do todo - neste vazio – a vida, ainda que for a inamistosa, possibilitando assim sua ressurreição, pois a oposição é a possibilidade da reunificação, e na mesma medida em que a vida tem sido oposta na dor se pode logo reassumi-la”.<sup>696</sup>

Ao contrário da ética protestante, em que a ascese se dá pela atividade intramundana do trabalho, aqui “o homem, para salvar-se, dá-se a morte”<sup>697</sup>. O destino aqui é “autoaniquilação através da renúncia à vida, o que nos leva até o ponto de ter que retirar-se por completo ao vazio (...) Antes de converter a vida em sua inimiga, antes de suscitar frente a si um destino particular, foge da vida. Por isso Jesus exigiu de seus amigos que abandonassem a seus pais, a suas mães, a todas as coisas, para não comprometer-se com o mundo que se tem tornado indigno. “Se tua mão direita te é ocasião de cair, corte-a”(Mateus, 5, 30)”<sup>698</sup>

A má consciência da culpa internalizada surge associada agora à morte. A consciência da brevidade da vida torna essa ética da renúncia puro amor da morte, já que

---

<sup>693</sup>Idem, p.308

<sup>694</sup>Idem, p.312

<sup>695</sup>Idem, p.323

<sup>696</sup>Idem, p.324

<sup>697</sup>Idem, p.327

<sup>698</sup>Idem, p.329

apenas após “retirar-se por completo ao vazio” é possível encontrar a reconciliação. A transformação desse dever de autoaniquilação em um dos pilares da teologia católica pode ser observada em Erasmo de Roterdã, que constrói uma reflexão teológica exaustiva em inúmeros ensaios dedicados ao encômio da morte, à *preparação para a morte*: “a mais funda determinação consiste em que cada qual, com diligência implacável, examine sua consciência antes que se entregue ao sonho, e ao achar-se que no curso daquele dia houvesse incorrido em culpa, golpeei seu peito, e com lágrimas nos olhos peça ao Senhor que lhe perdoe, e logo após implorar o divino auxílio, tome a robusta determinação de por ordem à sua vida. Ninguém, entregando-se ao sonho, está seguro de que despertará. Oh, que perigo há em que alguém durma em tal estado de culpa que se nos vem em cima a morte, irmã do sonho, e a irmã nos acolhe em seus braços para sempre!”<sup>699</sup> Ou essa orientação sintética: “Mantenham-se despertos porque não sabeis o dia nem a hora. E, sendo assim, é possível que a morte, venha quando vier, de onde vier, nos acolha com surpresa”<sup>700</sup>.

A renúncia da ética católica deve ser o preparar-se constante para a morte porque, ao analisar outro adágio, Erasmo considera que *O homem é uma borbulha*: “este provérbio nos avisa que não há coisa mais frágil, mais fugaz, mais oca do que a vida humana. *Bolha* (...) é aquele glóbulo cheio de ar, inane, que se forma na superfície dos líquidos e que, em um momento, aparece e se desvanece (...) Sonho de sombra é o homem. Não há coisa mais vã do que a sombra; aparente ser algo quando em realidade não é nada”<sup>701</sup>. Seguindo esse caminho, o filósofo e teólogo católico conclui pela validade de outro adágio, *O melhor é não nascer*: “Por que desejas continuar no caminho da vida? Onde quer que te voltes, cheio estás de males. Ressoa o fórum de litígios de causas que dão nojo. Perpétua cruz é a solidão da casa. O campo triste se esgota mesmo com os labores assíduos. Se os mares fendes, oprime-te mil perigos. Se vives rico e tens bens em quantidade, mísero tudo temerás e viverás sempre mal seguro. E, por contraste, se vazia estiver sua bolsa, como é dura e mísera no homem a indigência (...) O que resta, pois, se gozas de sanidade mental é que optes por um ou outro destes dois extremos: ou não haver jamais saído da lúgubre estreiteza do claustro materno, ou tão pronto como de ali houveres saído, ir a sepultar-se nas escondidas trevas”<sup>702</sup>. A espera pela salvação,

---

<sup>699</sup>ERASMO. *Op. cit.*, p. 510

<sup>700</sup>Idem, p.508

<sup>701</sup>Idem, p.1084

<sup>702</sup>Idem, p.1087

cravada de penitência constante, revela que “muito mais preferível é haver vivido do que viver”<sup>703</sup>.

A culpa internalizada, que torna a vida desejo e preparação para a morte, parece manifestar-se nas peças de Nelson Rodrigues como mais uma face do sistema da repetição. Em crítica sobre o *Vestido de noiva*, Décio de Almeida Prado afirma que a originalidade da peça está em seu ponto de partida, o delírio de uma moribunda, que gera a invenção dos três planos em que a trama se desenvolve, o da realidade, o da memória e o da alucinação: “salientemos que a peça é carregada de sexo (...). Não se trata, em nenhum dos casos, de uma simples atração sexual, forte e direta (...). Em *Vestido de noiva* há sempre a intervenção de um elemento equívoco que vem perturbar a pureza do impulso, dando-lhe um caráter mórbido”<sup>704</sup>.

A morbidez vem da relação do desejo com a morte. Alaíde apresenta-nos a peça sob o ponto de vista do limiar da morte e do “amor ao pecado, ao remorso, à auto-punição”<sup>705</sup>. A constatação de Decio nos parece certa, mas ainda insuficiente para nos fazer compreender essa totalidade, nos conteúdos das peças de Nelson, que relaciona culpa internalizada e preparação constante para a morte. Parece-nos que a pista decisiva está em aprofundarmos a reflexão sobre a ética católica como parte do sistema de repetição que baseia a arquitetura da obra dramaturgica rodriguiana. Em *Vestido de noiva*, vemos a seguinte cena no plano da alucinação de Alaíde:

ALAÍDE (sonhadora) - Depois de morta foi vestida de noiva!  
 1a MULHER - Bobagem ser enterrada com vestido de noiva!  
 ALAÍDE (angustuada) - Madame Clessi! Madame Clessi!  
 O HOMEM (levantando-se, grave) - Agora vou-me embora fui esbofeteado e é o bastante.  
 ALAÍDE (com uma amabilidade nervosa) - Ah! Já vai? Quer o número do meu telefone?  
 O HOMEM (sem dar atenção) - Nunca fui tão feliz! Levei uma bofetada e não reagi. (cumprimentando exageradamente) Me dão licença.  
 ALAÍDE (correndo atrás dele) - Não vá assim! Fique mais um pouco!  
 O HOMEM - Adeus, madame. (sai) (A 3a mulher dança com uma sensualidade ostensiva. Passa o empregado, de volta, com a vassoura, o pano de chão e o balde.)<sup>706</sup>

Instante depois, é apresentada a cena que segue, já no plano da realidade, em que o semicadáver de Alaíde é operado por médicos no hospital:

<sup>703</sup>Idem, p.1088

<sup>704</sup>PRADO, Decio de Almeida. *Apresentação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 3

<sup>705</sup>Idem, p.6

<sup>706</sup>RODRIGUES, Nelson, op. cit., p. 353

(Apaga-se o plano da alucinação. Luz no plano da realidade. Sala de operação.)

1º MÉDICO - Pulso?

2º MÉDICO - 160.

1º MÉDICO - Rugina.

2º MÉDICO - Como está isso!

1º MÉDICO - Tenta-se uma osteossíntese!

3º MÉDICO - Olha aqui.

1º MÉDICO - Fios de bronze. (Pausa.)

1º MÉDICO - O osso!

3º MÉDICO - Agora é ir até o fim.

1º MÉDICO - Se não der certo, faz-se a amputação. (Rumor de ferros cirúrgicos)

1º MÉDICO - Depressa!<sup>707</sup>

A oscilação entre os planos da realidade e da alucinação, que os fragmentos acima expõem, indica a presença de Alaíde nessa espécie de purgatório, terreno instável não *localizado* entre a vida e a morte, mas *irrealizado* no movimento dos contrários da dialética trágica em que a vida transforma-se na morte, para que a morte transforme-se em vida, perpetuamente em um ciclo de repetição e contradição. A dramaturgia de Nelson Rodrigues pode ser vista como o acúmulo de fragmentos de formas diversas, provindas da tragédia ática, do drama moderno de O'Neill e do melodrama europeu. Seu caráter de prédio que perdeu o reboco pode ser visto se contemplarmos as peças de Nelson sob o ponto de vista da repetição sistemática dos procedimentos, estruturas fixas que podem ser vistas como tijolos que se combinam e recombinaem em todas as peças.

Por aglutinar todos esses aspectos, a alegoria de Alaíde no limiar entre a vida e a morte é representativa, de certa forma, de toda a dramaturgia de Nelson Rodrigues. Essa transição entre vida e morte, entre desejo e culpa, confissão e penitência, que o corpo semimorto e semivivo de Alaíde vivencia, pode ser encontrada repetida diversas vezes em outras obras do dramaturgo:

MÉDICO - Essa bobalhona não pára de gemer! (para a Enfermeira) Põe gaze, entope isso de gaze! E vá escutando: se me denunciáres, já sabe, eu direi que és uma fazedora de anjos muito ordinária, direi que já mataste várias. Tenho tua ficha, não te esqueças!

NAIR- (Num gemido de homem) Glorinha me paga... (Assombrado diante do destino, o Médico está falando com uma calma intensa, uma apaixonada serenidade)

MÉDICO - Mas não adianta gaze, nem Pronto Socorro, nada!

NAIR- Não posso mais... Glorinha... Vamos morrer... Nós duas... Glorinha...

MÉDICO - (Tem nova explosão. Berrando) Mas isso nunca aconteceu

---

<sup>707</sup> Idem, p.356

comigo, nunca! Não sei como foi isso! (para a Enfermeira) Reza, anda reza, ao menos isso, reza!

(A Enfermeira cai de joelhos, une as mãos no peito)

MÉDICO - (Berrando) Não rezas?

ENFERMEIRA - Estou rezando!

MÉDICO - (Enfurecido) Mas não reza só para ti! Pra mim também! Eu quero ouvir! Anda! Reza, sua cretina!(A Enfermeira ergue-se e rompe a cantar um ponto espírita. O médico soluça)<sup>708</sup>

O aborto executado por Nair, em *Perdoa-me por me traíres*, logo no final do primeiro ato da peça, é alegoria entre esse movimento que transforma a vida, do nascimento, em morte<sup>709</sup>. O sentimento de culpa do médico, que executa o aborto, e de Glorinha, que o testemunha junto com a morte de Nair, será desenvolvido pelo dramaturgo no restante da trama. A frase do médico, “aqui todo mundo fala em morte”, funciona como definição de toda a peça, que irá desaguar na confissão de um assassinato, em um desfecho que une novamente vida (desejo), morte e tentativa de expiação.

Mas o que essa nova estrutura de repetição pode nos revelar? Essa generalização da culpa internalizada pode nos fazer emergir da particularidade dos personagens para a universalidade de uma situação histórica de maior alcance. Já identificamos, em *Perdoa-me por me traíres*, e nas demais “tragédias cariocas”, a presença da classe média carioca como protagonista dos enredos. Também identificamos, por meio da análise de algumas cenas, uma característica comum aos personagens, certa internalização da culpa, que parece estar relacionada com a ética do espírito católico. Se o drama burguês clássico, para Szondi, expressa o ideal burguês da ascese intramundana, por meio do trabalho, o drama trágico de Nelson Rodrigues aproxima-se do drama católico barroco quando expressa a preparação da morte como possibilidade de renúncia e autoaniquilação, à espera da redenção futura. Poderia ser essa ética situada no solo concreto da história, no “esterco das contradições”, para falarmos com Hegel? Para isso, precisamos encontrar uma estrutura material de mediação entre essa ética católica e a classe média brasileira do período, alegorizada em *Perdoa-me por me traíres* pelos personagens da trama. Vejamos

<sup>708</sup> Idem, p. 796-797

<sup>709</sup> Um filósofo como Kierkegaard, que nunca deixou de ser luterano, mas defendia o catolicismo - entre outras coisas, pela prática do ascetismo e por haver-se livrado da introspecção e da interpretação subjetiva próprias do luteranismo -, também revela a relação entre nascimento e morte, que apontamos como parte da estrutura de sentimento católica: “Por quê nasci em Nyboder? Por quê não faleci sendo ainda bebê? De ser assim, meu pai me haveria metido em um pequeno ataúde e, tomando-me debaixo do braço, uma manhã de domingo haveria me carregado até a sepultura e lançado terra e pronunciado a meia voz um par de palavras compreensíveis só para ele. Só à venturosa Antiguidade poderia ocorrer deixar que as crianças pequenas chorassem nos Elísios por haverem falecido tão cedo”. (KIERKEGAARD, Soren. “O lo uno o lo outro I”. In: *Escritos 2/1*. Madrid: Trotta, 2006, p.63)

mais um fragmento da peça:

GILBERTO - (Num esgar de choro) Raul me leva, já, de táxi, Raul, para uma casa de saúde, já!

TIO RAUL - (Conciliatório) Não seria melhor, por exemplo... Psicanálise?

GILBERTO - Não, Raul! Quero um lugar em que eu possa gritar, onde eu seja amarrado materialmente! Psicanálise, não. Calmantes, eu quero calmantes! Ou, já sei: malária! Não acredito em psicanálise, mas acredito em febre! Quero que a febre queime os miolos da minha cabeça e, sobretudo isto: não quero pensar. (num crescendo fanático) Não quero, não quero, não quero! (termina num soluço)<sup>710</sup>

Estamos novamente diante de uma cena que termina em um soluço. Gilberto confessa seus impulsos violentos e expõe seu desejo de se martirizar por meio de uma febre que “queime os miolos de sua cabeça”, em busca de redenção por sua culpa. Já acompanhamos, em outros fragmentos citados anteriormente, a presença da culpa internalizada: quando Gilberto confessa uma culpa sem começo e nem fim, que ele próprio é incapaz de definir ou identificar, e pede a Judite: “perdoa-me por me traíres;” quando Tio Raul confessa o assassinato de Judite. O que há de comum em todas essas cenas, alegorizada pela presença dos soluços constantes nas rubricas, é a estrutura da confissão. Em todas as cenas de *Perdoa-me por me traíres*, o procedimento dramático do diálogo intersubjetivo é substituído pelo quase monólogo da confissão: a todo o tempo os personagens confessam pecados passados entre si, dissolvendo um pouco da unidade central de ação do drama. A oscilação temporal da peça, clivada pelo flashback narrado por Tio Raul à sobrinha, representa essa arquitetura da confissão: o tempo passado só emerge na narrativa para que Raul confesse o seu crime para Glorinha. Na verdade, tudo acontece no enredo para que Raul tenha o ensejo de confessar seu passado, a unidade de ação da peça é determinada *pela confissão*.

A impotência da prática da confissão, na ética católica, pode ser encontrada naquilo que o filósofo francês Michel Foucault conceituou como “instrumento primordial na consecução tanto da extração da verdade quanto de uma pedagogia da verdade”, ou seja, a intenção produzida e atingida por intermédio de uma direção que, de fato, ensina de sua exterioridade como o modo de ser correto é realizado. O que nos interessa aqui não é toda série histórica em suas continuidades e discontinuidades que se interpõem na história da confissão, mas a percepção de como este procedimento tornou-se a chave fundamental de toda cartografia da ética católica à medida que incita o sujeito à busca da verdade, à

---

<sup>710</sup> Idem, p. 806

constante dependência do outro para se chegar ao remédio, cuja dor, mal, pecado, medo, fantasia, desejo se revelavam em meio ao “imenso relato total da existência” – “protomedicalização ocidental” –; enfim, confissão como fisiologia moral da carne, investimento vigilante, policiamento a incidir como controle do que está velado, desconhecido. Pela confissão, emerge uma técnica cuja regularidade, continuidade e exaustividade, segundo a interpretação de Foucault, fará deste modo de exercício de poder uma importante peça para se produzir, da condução como arte de governo a ciência como saber qualificado, “procedimentos para analisar, reconhecer, guiar e transformar”.

Em *Os anormais*, Michel Foucault destaca que a partir do século XVI a prática confessional como meio de produção da verdade do desejo prolifera nos diversos tipos de interrogatórios, consultas e narrativas autobiográficas, sendo adequado caracterizá-la como uma espécie de colonização da vida interior. Contrariamente ao que normalmente se pensa, nesse momento não teria iniciado um processo de “descristianização, quando a idade sombria do mundo medieval cede lugar à idade das Luzes, ou a era religiosa é deslocada pela secular”<sup>711</sup>. Foucault rejeita tal separação e sublinha a intensificação da religião cristã no início da era moderna em razão da luta entre católicos e protestantes. Da Reforma Protestante à Inquisição, passando pelo Concílio de Trento (1545-1563), teria ocorrido uma “cristianização em profundidade cujo efeito é a “gigantesca interiorização”<sup>712</sup> centrada na prática da confissão e “no redirecionamento do pecado da carne em torno do corpo”<sup>713</sup>. No que concerne à dimensão confessional da cristianização, para o filósofo francês, teria havido uma extensão e generalização de seu domínio para além da penitência. Extensão, porque além da recondução do sacramento da penitência instituído como obrigação anual desde o Concílio de Latrão (1215), teria havido no seu interior a formação de um enorme dispositivo discursivo em torno do exame das almas. Generalização, porque tudo na vida do indivíduo precisaria desde então ser verbalizado, senão como pecado, pelo menos como material de exame e de análise.

Podemos dizer que a confissão se organizou e estruturou-se como a “obrigação de fazer passar regularmente pelo fio da linguagem o mundo minúsculo de todos os dias, as faltas banais, as falhas mesmo imperceptíveis e até o jogo problemático dos pensamentos, das intenções e dos desejos; ritual de confissão em

<sup>711</sup>FOUCAULT, Michel. *Os anormais*. São Paulo: WMF, 1999, p. 157-186

<sup>712</sup>Idem, *ibid.*, p.179

<sup>713</sup>Idem, *ibid.*, p.175



que aquele que fala é ao mesmo tempo aquele de que se fala; apagamento da coisa dita por seu próprio enunciado, mas igualmente aumento da confissão por ela mesma que deve permanecer secreta, e não deixar atrás dela nenhum traço a não ser o arrepende-se e as obras da penitência”.<sup>714</sup> É dessa relação de poder, amparada na rede de uma discursividade que se produz pelo incitamento, que a confissão se torna marca essencial da estrutura de sentimento católica. A confissão da verdade se inscreveu no cerne dos procedimentos de individualização do poder e de internalização da culpa, estando presente na formação histórica da sociedade brasileira.

Uma importante forma histórica de mediação entre essa estrutura de sentimento da confissão e a ação histórica dos sujeitos é a família, notadamente sob os padrões particulares que a instituição familiar formou-se no Brasil. O que Gilberto Freyre chamou de "privatismo patriarcalista" se prolonga no familismo brasileiro moderno, igualmente "privatista". A casa continua a ser o centro da existência social. Apenas a vida em família não é mais governada pelo passado, pela tradição, senão pelo futuro, pela aspiração à ascensão individual, traduzida antes de tudo pela corrida ao consumo. “O valor da hierarquia que, entre nós, se assentou basicamente na riqueza e na renda, pois nunca tivemos uma autêntica aristocracia, e sim um senhorio que vivia da produção mercantil - reaparece no valor da concorrência, que selecionaria "superiores" e "inferiores" de acordo com seus méritos e dons. O espírito de aventura, que parecia uma manifestação tão arcaica da cobiça, quando racionalizado, isto é, calculado, transforma-se no traço mais típico do capitalismo do século XX. A brutalidade da escravidão, que reifica o homem, estende-se naturalmente na selvageria da exploração do trabalhador, que no capitalismo definitivamente não passa de uma coisa. A concepção do Brasil como simples espaço para bons negócios, e não como nação, continuou a predominar tranquilamente entre os ricos e os privilegiados”<sup>715</sup>. É esta conjunção marcada por tensões entre ética católica e sistema colonial e escravista e a inserção no capitalismo mundializado que se configura no Brasil: “Isto tem, evidentemente, profundas raízes históricas, antes de mais nada no caráter do nosso catolicismo. Como Gilberto Freyre descreveu em páginas famosas, estamos diante de um cristianismo inteiramente esvaziado de conteúdo ético. É essa uma

---

<sup>714</sup>FOUCAULT, M. *Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos, vol. IV*. São Paulo: Forense, 2004, p. 212

<sup>715</sup>MELLO, João Manuel Cardoso e Novais, Fernando. “Capitalismo Tardio e sociabilidade moderna”. In: SCHWARZ, L.M. (org) *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, vol. 4, capítulo 9, p.564

religião utilitária, em que Deus, a Virgem e os santos vão socorrendo a cada momento, milagrosamente, a inação dos homens. Uma religião ritualista e festiva, acentuadamente mágica, uma religião dos sentidos, destituída de interioridade. Uma religião puramente adaptativa, que reduz a quase nada a tensão entre o código moral que deve ser praticado e o mundo tal como existe.”<sup>716</sup>.

É nessa espécie de vácuo moral, nessa sociedade em que, como observou Caio Prado Jr. em *Formação do Brasil contemporâneo*, não há nexos éticos entre os homens, mas só relações de exploração econômica e de dominação política, nessa sociedade em que impera a "vontade de poder" em meio à espontaneidade dos afetos, que a razão instrumental pode penetrar com facilidade. Segundo Mello e Fernando Novais, os anos que vão de 1870 ao início da década de 20 do nosso século foram de progresso católico. Nossa "reforma católica" começara com o Segundo Reinado, avançara depois da Questão Religiosa e ganhara ímpeto com a separação entre a Igreja e o Estado, determinada pela Constituição republicana de 1891. Nossa "reforma católica" significou, de um lado, romanização, ortodoxia, reforço da hierarquia eclesiástica, do episcopado e das funções de direção das várias ordens; de outro, a chegada de padres estrangeiros para suprir "a falta de vocações" o fortalecimento das ordens existentes, a vinda de outras, a moralização do clero, a melhor formação dos padres, o avanço da educação nos colégios de padres ou de freiras. E se traduziu, principalmente nas cidades, num maior controle dos pastores sobre o rebanho, em progresso católico: "progresso católico de acordo com padrões, quer brasileiros em particular, quer Ocidentais, em geral, quer Católicos em particular, quer Cristãos, em geral, do que seja aperfeiçoamento da conduta, pela maior aproximação entre os ideais religiosos ou éticos - o de castidade cristã, por exemplo - e as práticas sociais; entre as normas anunciadas como características de um sistema ético e sua objetivação se não cotidiana, quase cotidiana, no ramerrame da existência ou do funcionamento desse sistema"<sup>717</sup>. Naquela altura, o exame de consciência, praticado na generalização da confissão habitual - meios poderosos de racionalização, de disciplina interior - avançaram, apoiados na velha idéia de que os interesses dos indivíduos, sejam eles de ordem material ou de natureza psicológica, devem ser subordinados à prática das virtudes, que definem o "bom cristão", condenando o "materialismo capitalista", a usura e a cobiça

O recurso estrutural da confissão promove, em *Perdoa-me por me traíres*, a

---

<sup>716</sup> Idem, ibid.

<sup>717</sup> Idem, ibid.

mediação entre desejo, culpa e expiação por meio da morte. A confissão, no entanto, é mais do que parte integrante da ética católica. A culpa generalizada, que só pode vir à tona por meio da repetição da confissão, talvez testemunhe uma culpa maior, histórica. Nesse sentido, a oscilação de Alaíde representa também o purgatório a que estão confinados os personagens de *Perdoa-me por me traíres*. Esse purgatório alegoriza também o purgatório da classe a que pertencem os personagens.

Decio Saes, em ensaio sobre a classe média no Brasil de 1930-1964<sup>718</sup>, procura responder a questão lançada por Caio Prado Jr. em *A revolução Brasileira*: como caracterizar um setor que é produto imediato dos efeitos ideológicos da degradação do trabalho manual, devido à presença dominante, ao longo de quatro séculos do trabalho escravo? Para Saes, a classe média seria a classe dos trabalhadores improdutivos, isto é, todos aqueles cujo trabalho não contribuísse de modo direto para a produção de mercadorias: trabalhadores assalariados dos serviços urbanos (bancos, comércio, propaganda, transporte, comunicação) e da administração das empresas industriais, funcionários do Estado, civis e militares, profissionais liberais.

A questão que se coloca de imediato, importante para compreendermos a alegoria dos personagens de classe média em Nelson Rodrigues – Alaíde e seu purgatório – é a seguinte: é razoável supor a existência de uma unidade ideológica mínima entre as diferentes categorias ocupacionais que compõem a extensa camada de trabalhadores improdutivos? “Na verdade, a divisão capitalista do trabalho torna impossível essa unidade, por isolar ideologicamente, do conjunto das classes trabalhadoras (num plano mais geral) e do conjunto da camada dos trabalhadores improdutivos (num plano mais específico), uma parcela determinada dos trabalhadores improdutivos: aqueles que exercem um trabalho não manual”<sup>719</sup>. Ou seja, para Saes, a divisão do trabalho dificulta a identificação entre todos os trabalhadores e neutraliza, na prática, a unidade puramente econômica dos trabalhadores improdutivos, ao travestir a divisão real entre trabalho manual e trabalho não-manual em hierarquia do trabalho fundada numa “distribuição desigual, por entre os indivíduos de dons e méritos”<sup>720</sup>.

O fato da partilha dos homens entre o trabalho manual e o trabalho não-manual parecer ser o resultado da existência de diferentes graus de capacidade, e não o contrário,

---

<sup>718</sup>SAES, Décio. “Classe média e política no Brasil”. In: *História Geral da Civilização Brasileira*, vol. 10. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997, p.534

<sup>719</sup>Idem, p.536

<sup>720</sup>Idem, *ibid.*

impediria a união entre trabalhadores não-manuais e trabalhadores manuais pela destruição integral do capitalismo e da divisão social do trabalho. A “classe média” das formações sociais capitalistas é, para Saes, portanto, o conjunto dos seus trabalhadores predominantemente não-manuais e não o conjunto dos trabalhadores improdutivos. Diferentemente de alguns setores de trabalhadores improdutivos, que poderiam unir-se à classe operária fabril na crítica integral do capitalismo (empregados domésticos, proletariado comercial ou dos transportes), a classe média seria assim uma criação do capitalismo, pois tenderia a funcionar “como um amortecedor da luta anticapitalista instalado no seio das próprias classes trabalhadoras”<sup>721</sup>.

Essa contradição ideológica da classe média – enquanto expressão privilegiada da divisão capitalista do trabalho, tende a ser atraída para o campo ideológico da burguesia; enquanto classe trabalhadora, tende a se solidarizar com o proletariado – pode explicar a volubilidade e instabilidade dos personagens de *Perdoa-me por me traíres*, posicionados, como a classe média brasileira, no purgatório de sua posição de classe, em um momento histórico de profundas mudanças econômicas, sem conseguir posicionar-se diante das transformações sociais vividas pelo país.

Durante o período histórico que abrange a peça, ainda se faziam sentir sobre a classe média os efeitos ideológicos da superdegradação do trabalho manual, devido à presença dominante, ao longo de quatro séculos, do trabalho escravo. Tal estigma ao trabalho manual foi legado pela economia colonial escravista ao capitalismo industrial nascente, gerando assim, desde o início, uma grande distância social e uma grande dificuldade de aproximação (não encontráveis, pelo menos no mesmo nível de intensidade, no capitalismo europeu) entre a classe média e o proletariado nascentes<sup>722</sup>. Ou por outra: os efeitos prolongados da degradação do trabalho manual (trabalho agrícola no campo, trabalho artesanal na cidade) pela escravidão contribuem para o isolamento político da classe média com relação às demais classes trabalhadoras, dificultando o surgimento de alianças entre as duas.

Decio Saes afirma que, de um lado, a camada superior da classe média – altos funcionários públicos, gerentes de bancos, profissionais liberais – será atraída para o campo ideológico da burguesia comercial, transformando-se em instrumento de preservação da hegemonia política dessa fração burguesa da classe dominante. Por outro

---

<sup>721</sup>Idem, p.537

<sup>722</sup>Ver, a esse respeito, FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. Rio de Janeiro: Globo, 2014

lado, a baixa classe média do período esperava do estado o “progresso”, encarado como o acesso do trabalhador urbano ao consumo moderno: eletricidade e eletrodomésticos, automóvel, lazer de massa. Essa expectativa se deve ao fato de que os trabalhadores urbanos da periferia capitalista “por um efeito de demonstração, cultural aspiram sempre à pauta de consumo vigente, naquele mesmo momento, para os trabalhadores dos países imperialistas; bem como ao fato de que a defasagem econômica entre a periferia e o centro capitalista impede a satisfação de tais aspirações na periferia, mantidos o ritmo e o tipo de crescimento industrial propiciados pelo desenvolvimento do capital comercial”<sup>723</sup>.

Desse modo, as aspirações dos trabalhadores urbanos da periferia capitalista eram precoces: precoces porque, naquele momento, o produtor não era transformado simultaneamente em consumidor do que produzia, pelo contrário, o consumidor se antecipava ao produtor, aspirando àquilo que era oferecido, não pela produção interna, e sim pelo mercado mundial, quaisquer que fossem as dificuldades econômicas para obtê-lo. Tais aspirações da baixa classe média, desse modo, tornavam urgente a industrialização, e se convertiam em pressão difusa por uma iniciativa política centralizadora e antecipadora, capaz de inverter a sequência clássica do crescimento industrial; isto é, aquela determinada por decisões individuais de investir, em função das oportunidades de mercado.

Estamos novamente diante do culto do estado e do Bonapartismo de viés brasileiro, agora manifestado também pela classe média baixa, a que pertencem os personagens das tragédias cariocas rodriguianas e de *Perdoa-me por me traíres*: “Essa forma de consciência social, que identifica progresso a estilos de consumo e de vida, oculta os pressupostos econômicos, sociais e morais em que se assentam no mundo desenvolvido. Forma reificada de consciência, acrescentemos, peculiar à periferia, onde é possível consumir sem produzir, gozar dos resultados materiais do capitalismo sem liquidar o passado, sentir-se moderno mesmo vivendo numa sociedade atrasada”<sup>724</sup>.

Essa forma de consciência social é expressa na extrema instabilidade e ausência de identidade dos personagens de *Perdoa-me por me traíres*:

TIO RAUL - Mas que foi isso? (abraçam-se com tremenda efusão)

GILBERTO - E mamãe? O pessoal todo?

TIO RAUL - Você está com outra cara!

GILBERTO - A cara é o menos! Outra alma e te juro: eu sou outro, profundamente outro. (com angústia) E sabe por que é que enlouquecemos? Porque não amamos!

<sup>723</sup>SAES, Decio, op. cit., p.562

<sup>724</sup>MELLO, João Manuel Cardoso e NOVAIS, Fernando, op. cit., p.580

TIO RAUL - Quer dizer que a malária resolveu?

GILBERTO - Pode falar de minha doença à vontade que eu acho até graça. Bem, a malária deu certo, sim. E, aliás, não foi só a malária: sobretudo a vontade de viver para amar.<sup>725</sup>

A cura pela malária, em seu absurdo, alegoriza a mudança extrema pelo qual passa o personagem de Gilberto, que de assassino em potencial, após passar pela casa de saúde, passa a ter preocupações como essas:

GILBERTO - Não cortando tua conversa. Na casa de saúde, depois da malária, estive pensando o seguinte: nós estamos errados em muitas coisas. Queres ver um exemplo? Não damos importância ao beijo na boca. E, no entanto, vê se eu tenho razão (com grave ternura) o verdadeiro defloramento é o primeiro beijo na boca. (...) Na casa de saúde eu pensava: nós devemos amar a tudo e a todos. Devemos ser irmãos até dos móveis, irmãos até de um simples armário! Vim de lá gostando mais de tudo! Quantas coisas deixamos de amar, quantas coisas esquecemos de amar. Mas chego aqui e vejo o quê? Que ninguém ama ninguém, que ninguém sabe amar ninguém. Então é preciso trair sempre, na esperança do amor impossível. (agarra o irmão) Tudo é falta de amor: um câncer no seio ou um simples eczema é o amor não possuído!<sup>726</sup>

O caráter volúvel é traço de todos os personagens e sem essa compreensão a construção dramaturgica pareceria absurda, próxima dos dramas surrealistas ou da matéria desarrazoada de Qorpo Santo:

TIO RAUL - Tu me amas?

GLORINHA - Te amo!

TIO RAUL - Glorinha, eu te criei para mim. Dia e noite, eu te criei para mim! Morre pensando que eu te criei para mim!

(Os dois levam o copo aos lábios, ao mesmo tempo. Tio Raul bebe de uma vez só. Glorinha ainda não bebeu. Tio Raul cai de joelhos, soluçando)

TIO RAUL - (Num apelo) Bebe! MORRE COMIGO! (num grosso gemido) (Na sua ferocidade, Glorinha atira-lhe no rosto o conteúdo do copo)

TIO RAUL - JUDITE...(Fora de si Glorinha corre ao telefone. Tio Raul ainda se arrasta)

GLORINHA - (Discando, em seu desespero) Pola Negri! Sou eu, Pola Negri! Glorinha! Bem obrigada. Olha eu vou sim, avisa à Madame e ao deputado que eu vou. Meu tio... Não se opõe...Concorda... De forma que está tudo azul. Bye Bye<sup>727</sup>.

<sup>725</sup>RODRIGUES, Nelson, op. cit., p. 808

<sup>726</sup>Idem, p. 809-812

<sup>727</sup>Idem, p. 824-825

A trajetória de Glorinha é exemplo típico dessa volubilidade extremada: a primeira imagem que temos de seu caráter é o de uma menina ingênua e facilmente manipulável. Em um segundo momento, Glorinha aceita receber dinheiro de um velho deputado em uma casa de prostituição. Promete, depois de aceitar tirar a roupa para o velho sem deixar que ele a tocasse, que nunca mais frequentará o lugar. Vê, nas cenas seguintes, a amiga morrer ao fazer um aborto, sem tentar ajudá-la e, na manhã seguinte, afirma ao Tio que sequer a conhecia. Na cena final da peça, citada cima, após afirmar amar o Tio, o envenena e depois faz uma ligação para a casa de prostituição do começo da peça, aceitando novamente trabalhar por lá.

Essa instabilidade de caráter não pode ser compreendida sob as regras tradicionais da unidade dramática: há uma metamorfose constante no caráter de Glorinha, que se move entre extremos, como Alaíde, que oscila entre a vida e a morte, a realidade e a alucinação, em *Vestido de noiva*. Além da construção dos personagens, há também volubilidade na estrutura do drama trágico rodriguiano: a sucessão das cenas é regida não pelo princípio da casualidade – que, sob esse critério, também seria lida sempre como absurda – mas pelo encadeamento da *metamorfose*:

*(Glorinha afasta-se lentamente. Como uma sonâmbula, coloca-se no plano do passado)*

TIO RAUL - Quando tu tinhas dois anos, e teus pais três de casados, ou nem isso, eu recebi um telefonema. Entre parênteses — corria um zunzum, naquela época, segundo o qual teu pai e tua mãe andavam brigando muito...

*(No plano do passado, acaba de aparecer o pai de Glorinha, Gilberto. Judite desfaz o rabo de cavalo)*

TIO RAUL - Teu pai teve um gênio muito violento. Judite era o teu retrato... A tua altura, o teu jeito, os teus olhos e, até o teu andar.

*(Pausa na narração, para que seja vivida a cena evocada. Marido e mulher adquirem vida e movimento. Gilberto agarra Judite)[grifos nossos]<sup>728</sup>*

O plano do presente metamorfoseia-se em passado sem que haja interrupção: a ausência da divisão do texto dramaturgicamente rodriguiano em cenas (só a separação entre atos) aqui fica bem clara: o recurso do flashback surge imperceptivelmente, transformando a situação presente em evocação do passado. A extrema semelhança entre Glorinha e a mãe Judite sugere a transformação de uma na outra e a metamorfose que sofre o personagem de Raul durante a peça, de tio zeloso a assassino, também se realiza de maneira repentina, sem preparação dramática, constituindo outra metamorfose

<sup>728</sup>Idem, *ibid.*, p. 800

profunda que irrompe da unidade da ação, sem qualquer justificativa.

Na sua supracitada análise sobre as “tragédias cariocas”, Decio de Almeida Prado afirma que “o enredo constrói-se sobre falsas pistas e reviravoltas surpreendentes, dentro daquela estética do espanto que Peter Brook descobriu no melodrama. Ninguém é o que aparenta ser, podendo verificar-se a qualquer momento inversões que lançam nova luz sobre o presente ou sobre partes obscuras do passado”.<sup>729</sup> Parece-nos que, mais do que indicar a relação entre *Perdoa-me por me traíres* com os enredos rocambolescos do melodrama, é tarefa crítica importante procurar apontar em que medida tal resgate de uma forma dramática mais antiga expressa o tempo histórico do dramaturgo e, principalmente, índices do processo de formação do país. Nesse sentido, se não estivermos errados, as repetidas metamorfoses das cenas dos personagens, presentes em *Perdoa-me por me traíres*, expressam a situação social da classe média do período, situada no purgatório da realidade, entre extremos alegorizados na peça pela labilidade entre a vida e a morte. A repetição sistemática da internalização da culpa, da necessidade de confissão e da proximidade amorosa da morte, além de darem à forma e ao conteúdo da peça de Nelson Rodrigues seu aspecto de drama católico brasileiro— de mônada artística capaz de expressar a ética católica como estrutura de sentimento presente na formação do capitalismo no Brasil -, também representam a situação contraditória vivida pela classe média durante o período de consolidação do desenvolvimento do capitalismo brasileiro: situada no purgatório, dilacerada entre a compulsão pelo consumo e sua condição subalterna na posição de controle das relações de produção, o modo trágico presente na peça de Nelson Rodrigues está, nessa particular oscilação de extremos, presente em sua arquitetura dramática e na construção de seus personagens.

### **Repetição, trauma coletivo e confissão em *Álbum de família* :**

Mencionamos acima a instituição familiar, retratada nas peças de Nelson Rodrigues, como possibilidade de mediação entre as categorias particulares e universais de leitura das obras e de sua relação com os contextos históricos. Essa forma de mediação pode ser novamente empregada ao empreendermos a leitura mais pormenorizada de *Álbum de família*. O recurso à reflexão sobre a família patriarcal brasileira está presente na maior parte da fortuna crítica da obra.

---

<sup>729</sup> PRADO, Decio de Almeida. “Nelson Rodrigues”, op. cit., p. 275



Adriana Facina, em *Santos e Canalhas*, explica que as relações familiares de *Álbum de família* estão de acordo com a trajetória que o patriarcalismo percorreu no Brasil no período colonial e cujos resquícios estariam ainda presentes no universo da peça. Facina, ao retomar a obra de Gilberto Freyre para abordar o teatro rodriguiano, aponta que “a diluição do patriarcado como referência simbólica para os padrões de relações familiares na sociedade brasileira é resultado de um processo histórico de modernização. Uma das conseqüências mais importantes desse processo de modernização para o modelo patriarcal é a perda de poder do chefe de família, especialmente a partir da segunda metade do século XIX.”<sup>730</sup> Para essa perspectiva crítica, *Álbum de família* pode ser compreendida se entendermos a peça como representação do declínio da família patriarcal e dos seus hábitos culturais, notadamente o do incesto.

Adriana Facina aborda a maneira como a instituição familiar brasileira, ao longo de sua formação, deparou-se com a endogamia, isto é, o matrimônio entre os membros da família em grande parte a serviço de interesses econômicos e políticos. “Gilberto Freyre relata uma série de casos de famílias que preferem a prática da endogamia, como os clássicos Wanderley, em que a sucessão de casamentos internos cria, além de uma regularidade das características fenotípicas da família, uma constância de características morais. (...) Quanto à questão da honra, este elemento não é muito ressaltado por Gilberto Freyre na descrição da família patriarcal. O pragmatismo do senhor de engenho, herança direta dos portugueses, fazia com que o equivalente à honra, ou seja, o direito de orgulho de uma pessoa reconhecido pela sociedade, estivesse mais relacionado ao poder de mando e à posse de coisas, fossem elas terras, homens ou mulheres<sup>731</sup>.”

O poder de Jonas, patriarca de *Álbum de Família*, teria aspecto quase religioso e estaria relacionado, segundo Jurandir Freire Costa, à missão evangelizadora da colonização, que atribuiu poder quase divino aos chefes familiares. Para Costa, “a partir destes princípios paternalistas, o catolicismo no Brasil evoluiu para a criação de figuras rituais e iconográficas que adaptavam continuamente a religião aos interesses do patriarcado rural. Nas pinturas e esculturas, Deus-pai é frequentemente apresentado de forma que sua imagem seja associada ao “latifundiário” paternal e bondoso, num procedimento descrito por Hoornaert como “sacralização do senhor do engenho”. O

---

<sup>730</sup>FACINA, Adriana. *Santos e canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p.116.

<sup>731</sup>Idem, p. 101-102

mesmo acontecia com S. José, também associado ao chefe de família, e que teve na famosa representação do “S. José de Botas” sua expressão mais ingênua e ilustrativa. Santa Ana e a Virgem Maria também serviam aos mesmos propósitos. Santa Maria, recompondo o clima doméstico de educação familiar e exaltando a figura da senhora de engenho, esposa do patriarca. Jesus Cristo, por sua vez, portava sinais do desejo aristocrático dos senhores. Cristo era quase sempre louro, de olhos azuis, com posturas que revelavam os ideais de pureza, raça e linhagem da família européia”<sup>732</sup>. A interpretação parece adequar-se ao conteúdo da peça, quase que de forma literal. Atentemos para essa rubrica, presente no segundo ato:

*( Apaga-se o palco. Ilumina-se uma nova cena: interior da igreja local. Altar todo enfeitado. Retrato imenso de Nosso Senhor, inteiramente desproporcionado – que vai do teto ao chão. nota importante: em vez do rosto do Senhor, o que se vê é o rosto cruel e bestial de Jonas. É evidente que o quadro, assim grande, corresponde às condições psicológicas de Glória, que vem entrando com Guilherme. Primeira providência de Glória: olhar para a falsa fisionomia de Jesus, caiu uma tempestade. Glória está ensopada Guilherme também. Glória é uma adolescente linda.<sup>733</sup>)*

A relação ideológica entre o patriarca e Jesus é reafirmada por Glória, filha de Jonas:

GLÓRIA (transportada)- Papai, não. Quando eu era menina, não gostava de estudar catecismo...Só comecei a gostar – me lembro perfeitamente – quando vi, pela primeira vez, um retrato de Nosso Senhor... Aquele que está ali, só que menor – claro! (desfigurada pela emoção) Fiquei toa impressionada com a SEMELHANÇA!  
GUILHERME- Onde é que você viu semelhança?<sup>734</sup>

Costa também parece descrever a narrativa de *Álbum de família* quando disserta sobre o fechamento em si mesma da instituição familiar do patriarcado, tornando durante muito tempo improdutivas as investidas de intervenção e controle do Estado: “a família senhorial mergulhou três séculos num curioso mundo do semelhante”<sup>735</sup>, Essa estrutura, no período colonial, tornara-se tão forte que, “mesmo os setores médios da população, representados por pequenos comerciantes, militares, profissionais liberais, etc., modelavam suas famílias de acordo com os cânones senhoriais”<sup>736</sup>.

<sup>732</sup>COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1989, p.44-45.

<sup>733</sup>RODRIGUES, Nelson, *op. cit.*, p. 545

<sup>734</sup>Idem, p.549

<sup>735</sup>COSTA, Jurandir Freire, *op. cit.*, p.45

<sup>736</sup>Idem, p.47

Sob tal vertente crítica, *Álbum de família* transforma-se em uma reprodução realista de um período extinto da história brasileira – o período em que se passa a ação da peça, 1900 a 1924 – e teríamos na peça apenas um interesse documental. Parece-nos que há nessa avaliação sobre a peça, antes de tudo, um equívoco histórico, a respeito do declínio da herança patriarcal e colonial durante a modernidade do capitalismo brasileiro. O que a análise da peça de Nelson é capaz de revelar gira, pelo contrário, em torno *da permanência dessa estrutura social entre nós*. O primeiro indício a esse respeito deposita-se, novamente, na repetição insistente de estruturas formais, agora a da confissão:

HELOÍSA (evocativa)- Uma vez, Edmundo me disse: “só poderei me realizar sexualmente com essa mulher”. Até achei interessante a maneira de dizer: “... realizar sexualmente”.

D. SENHORINHA (nostálgica)- Ele tinha uns termos assim! HELOÍSA (exaltando-se progressivamente)- Uma noite, não pôde mais: me contou o segredo, o nome da mulher, tudo!

D. SENHORINHA (exaltando-se também)- Mentira – isso ele não podia contar! (vacilante na escolha dos termos) Era SEGREDO.

HELOÍSA (rápida e cruel)- SEGREDO DE FAMÍLIA!

D. SENHORINHA (recuando com medo) - Não! Não!

HELOÍSA (exultante)- Eu não existia para ele. Edmundo só podia amar e odiar pessoas da própria família. Não sabia amar, nem odiar mais ninguém!

D. SENHORINHA (selvagem, deixando cair um pouco da máscara)- Isso eu também sabia.

HELOÍSA- E então?

D. SENHORINHA- Mas isso não quer dizer nada!

HELOÍSA (categórica)- Quer dizer tudo!

D. SENHORINHA- Paciência!

HELOÍSA - A senhora não acha que essa mulher que Edmundo amava é muito baixa, muito ordinária – ordinaríssima?

D. SENHORINHA (irônica) - Quem sabe?

HELOÍSA (mudando de tom)- Edmundo também me contou que a irmã...(INDICA O CAIXÃO DE GLÓRIA)

HELOÍSA- ... aquela ali, achava o pai igualzinho – mas igualzinho a Nosso Senhor!(VAI EM SEGUIDA, AO ESQUIFE DE EDMUNDO)

HELOÍSA- Calculo que meu marido achasse você (alongando as palavras) MUITO PARECIDA COM NOSSA SENHORA!<sup>737</sup>

A primeira repetição na cena localiza-se em torno da imagem sagrada do Pai da família, Jonas, relacionada pela filha a Jesus. Surge agora um novo dado: a insinuação do amor incestuoso de Edmundo pela mãe, considerada pelo rapaz semelhante à imagem de Nossa Senhora. A segunda repetição relaciona-se à presença da confissão, agora relacionada diretamente à instituição familiar como corroída pela mancha do pecado.

<sup>737</sup> RODRIGUES, Nelson, op. cit., p.564

Note-se, entretanto, que o segredo de família é mencionado, mas não determinado, nomeado, narrado, como vimos acontecer em *Perdoa-me por me traíres*. Na continuidade da cena, D. Senhorinha menciona:

D. SENHORINHA- Estou cansada, farta, de não falar, de esconder há tanto tempo as coisas que eu sinto, que eu penso. Podem dizer o que quiserem. Mas eu dei graças a Deus quando minha filha morreu!...  
HELOÍSA- E toda a família é assim. Esse Nonô, esse doido, anda no matão nu – como um bicho. Apanha terra, passa na cara, no nariz na boca!..<sup>738</sup>.

A confirmação de Heloísa, nora de D. Senhorinha, é importante: “e toda a família é assim”. Mesmo no final da peça, no confronto entre Dona Senhorinha e o marido, Jonas, o segredo de família, o amor incestuoso do pai pela filha e da mãe pelos três filhos é novamente mencionado aos saltos, como se o trauma não pudesse ser nomeado, inviabilizando a regra essencial da confissão: a penitência por meio do discurso que expõe, detalhadamente, *toda a verdade*:

D. SENHORINHA- Queres saber o nome do meu amante? O verdadeiro nome? (...)  
JONAS- (Depois de uma pausa, apaixonadamente) – Mas eu devia ter adivinhado, desde que Glória nasceu, que você não era meu amor!  
D. SENHORINHA (com a mesma paixão)- Pois eu ADIVINHEI o meu amor, quando nasceram Guilherme, Edmundo, Nonô!  
JONAS- Eu podia mandar buscar Glória no colégio, mas ia adiando, tinha medo. Quando se ama deve-se possuir e matar a mulher. (com sofrimento) Guilherme tinha razão: a mulher não deve sair viva do quarto; nem a mulher – nem o homem<sup>739</sup>.

A verdade traumática não é exposta e por isso giramos em torno da repetição da confissão fracassada. Esse universo da ética católica é confirmado pela última fala da peça, uma oração fúnebre em latim:

CORO- Suscipe, Domine, servum Tuum in locum Sperandae sibi salvationis a misericordia tua. Amem. Libera, domine, animam servi tui ex omnibus periculis inferni, et de laqueis poenarum, et ex tribulationibus. Amen. Libera, domine, animam servi tui, sicut liberasti henoch et eliam de communi morte mundi. Amen<sup>740</sup>

A repetição da confissão, que estrutura os diálogos entre todos os personagens da peça, ainda está presente, assim como vimos em *Perdoa-me por me traíres*. No entanto,

<sup>738</sup>Idem, p.565

<sup>739</sup>Idem, p. 569

<sup>740</sup>Idem, p. 570

*Álbum de família* revela personagens culpados não devido aos preceitos católicos, mas por algo que sequer sabem verbalizar ou se recordam. A eles repugna o sexo, mas não o incesto! Logo, a culpa não pode advir apenas da Lei católica, já que se comprazem, repetindo a tradição do patriarcado brasileiro, com a maior das proibições. No fragmento acima, o incesto é mencionado como desejo, mas, quanto ao trauma a ser confessado, ainda há um resto: esse resto, parece ser a sobra do Real, aquilo que parece ser impossível de compreender e de mencionar, um trauma de sentido mais amplo, histórico, mas que surge em seu *apagamento, que está presente na peça devido à sua ausência, tal a sua força*. Por isso *toda a verdade* não pode ser nunca nomeada pelos personagens, que não conseguem em nenhum momento realizar totalmente a confissão de sua culpa, por ser de caráter histórico.

Sugerimos acima que a fortuna crítica que considera *Álbum de família* como um testemunho do declínio das relações patriarcais familiares no Brasil comete um equívoco de ordem histórica. Para identificar tal equívoco, podemos nos orientar pela ideia de patrimonialismo, tal como definida por Raymundo Faoro em *Os donos do poder*<sup>741</sup>. O sociólogo considera o patrimonialismo como uma organização política básica, que se fecha sobre si próprio como estamento, de caráter marcadamente burocrático.

Para Faoro, o patrimonialismo brasileiro é um ciclo de muitos séculos, que teve como um dos seus estágios o primado da família patriarcal mas soube resistir ao seu declínio: “O arcaísmo da estrutura social leva, confrontado com a economia mundial em desenvolvimento, para outros rumos, a maior consolidação do escudo de ferro que constrange o país”<sup>742</sup>. No Brasil colonial, a empresa particular, pobre de recursos e de substância para acompanhar a corrida, se arrima ao Estado, que, ao tutelá-la, a regula interiormente, sob os cuidados do estado-maior de domínio, que a prove e lhe estimula os passos. O círculo vicioso se reconstitui, sob o acicate deste novo fator, acentuando as funções estabilizadoras —da camada dirigente, “pai da economia e mãe de seus próprios membros”<sup>743</sup>. A sincronia do ritmo força a queimar etapas, em saltos que deixam, atrás de si, muitos resíduos obsoletos, incapazes de mudar sua fisionomia interior. Este quadro tem muitos séculos: séculos portugueses e séculos brasileiros, todos unidos sob a mesma linha, intangível ao corte, à renovação e ao desaparecimento.

De Dom João I a Getúlio Vargas, numa viagem de seis séculos, uma estrutura

---

<sup>741</sup>FAORO, Raymundo. *Os donos do poder*. Rio de Janeiro: Globo, 2001.

<sup>742</sup>Idem, p.103.

<sup>743</sup>Idem, p.104

político-social resistiu a todas as transformações fundamentais, aos desafios mais profundos, à travessia do oceano largo: “O capitalismo politicamente orientado (...), centro da aventura, da conquista e da colonização moldou a realidade estatal, sobrevivendo, e incorporando na sobrevivência o capitalismo moderno, de índole industrial, racional na técnica e fundado na liberdade do indivíduo — liberdade de negociar, de contratar, de gerir a propriedade sob a garantia das instituições. A comunidade política conduz, comanda, supervisiona os negócios, como negócios privados seus, na origem, como negócios públicos depois, em linhas que se demarcam gradualmente. O súdito, a sociedade, se compreendem no âmbito de um aparelhamento a explorar, a manipular, a tosquiar nos casos extremos”<sup>744</sup>. Dessa realidade se projeta, em florescimento natural, a forma de poder, institucionalizada num tipo de domínio: o patrimonialismo, cuja legitimidade assenta no tradicionalismo patriarcal — assim é porque sempre foi.

A realidade histórica brasileira demonstrou — insista-se — a persistência secular da estrutura patrimonial, resistindo, inviolavelmente, à repetição, em fase progressiva, da experiência capitalista. Adotou do capitalismo a técnica, as máquinas, as empresas, “sem aceitar-lhe a alma ansiosa de transmigrar”<sup>745</sup>. O domínio tradicional se configura no patrimonialismo, quando aparece o estado-maior de comando do chefe, junto à casa real, que se estende sobre o largo território, subordinando muitas unidades políticas. Sem o quadro administrativo, a chefia dispersa assume caráter patriarcal, identificável no mando do fazendeiro, do senhor de engenho e nos coronéis. *O patrimonialismo pessoal da família patriarcal se converte em patrimonialismo estatal*, que adota o mercantilismo como a técnica de operação da economia. Ainda seguindo Faoro, enquanto o sistema feudal separa-se do capitalismo, enrijecendo-se antes de partir-se, o patrimonialismo se amolda às transições, às mudanças, em caráter flexivelmente estabilizador do modelo externo, concentrando no corpo estatal os mecanismos de intermediação, com suas manipulações financeiras, monopolistas, de concessão pública de atividade, de controle do crédito, de consumo, de produção privilegiada, numa gama que vai da gestão direta à regulamentação material da economia.

Mas o transformismo do patriarcado em patrimonialismo, a que a formação histórica do país deu lugar, não é a única estrutura de dominação que surge das confissões incompletas empreendidas pelos personagens de *Álbum de Família*. Na peça, a formação

---

<sup>744</sup>Idem, p.819

<sup>745</sup>Idem, p.823

da família patriarcal e sua persistência mesmo após sua “morte” – refeita na forma de patrimonialismo - não se expõem apenas pelo ponto de vista oligarca. Os trabalhadores rurais, traço essencial da formação do país, figuram na peça como o resultado de sua história subalterna, que conjugou homens livres miseráveis e escravos:

*(Ilumina-se a sala principal da fazenda. está saindo de um quarto uma moça, tipo de beleza selvagem. passa correndo, deixando a porta aberta. depois de um momento, maior ou menor, sai Jonas pela mesma porta, ainda apertando o cinto. entra o avô da menina que fugiu)*

AVO- Tudo bem, “seu” Jonas? Direitinho?

JONAS (taciturno) - Mais ou menos.

AVÔ- É o que serve. Pois vá por mim, “seu” Jonas: não se meta com a gente da Mariazinha Bexiga que se dá mal.

AVÔ - Querendo, disponha. Lá na Mariazinha Bexiga está dando alteração toda noite. (para, num último palpite) A minha falecida dava-se muito com o senhor seu pai...

JONAS (explodindo)- Velho safado! Desapareça, antes que eu... Bom!

AVÔ (em pânico) - Às ordens! Às ordens!<sup>746</sup>

O Avô que aparece aqui é o avô da Mulher Grávida (também chamada de Totinha), já citada anteriormente, amante de Jonas, e que passa a peça inteira gemendo durante um parto complicado, antes de morrer. Para sobreviver, o Avô vende o corpo da neta para o pai de família. Como que a enquadrar essa situação de mando, na cena anterior Tia Rute, cunhada de Jonas, tenta confessar as razões do seu ódio constante pelos homens, com exceção do patriarca:

TIA RUTE (inteiramente possessa)- Mas há uma que você não sabe. Eu menti quando lhe disse que nenhum homem me tinha tocado.

D. SENHORINHA (sardônica) - Ah, houve um que...?

TIA RUTE (dolorosa, transfigurada pela recordação grata)- Também foi só uma vez. Ele estava bêbado, mas não faz mal. NENHUM HOMEM ANTES TINHA OLHADO PARA MIM. Ninguém, nem pretos. Foi uma graça de bêbado que fizeram comigo – eu sei. Mas o fato é que FUI AMADA. Até na boca ele me beijou, como se eu fosse uma dessas mulheres desejadas. Esse homem (mudando de tom, violenta) É SEU MARIDO!<sup>747</sup>

Ao afirmar que, antes do Jonas bêbado, nenhum homem havia lhe tocado, “ninguém, nem pretos”, Tia Rute parece traçar a contraposição que estrutura a peça: a permanência do domínio dos Jonas, mesmo após sua morte, que esmaga os pretos: representados pelo Avô e pela Mulher Grávida. Esses personagens menores, da classe trabalhadora, surgem em *Álbum de Família* da perspectiva do trauma e o seu

<sup>746</sup>RODRIGUES, Nelson ,op. cit., p.532

<sup>747</sup>Idem, p.531

silenciamento na trama, sufocados pela repetição dos procedimentos já assinalados (frases de efeito, fantasma do autor, flashbacks etc) talvez expresse o trauma reprimido de seus massacres na história do país.

### **Resíduos sociais e dramáticos**

Segundo Caio Prado Junior, não havia, no Brasil colonial, muitas ocupações dignas se destinassem ao homem livre. Havia assim um vácuo imenso entre os extremos da escala social: os senhores e os escravos; a pequena minoria dos primeiros e a multidão dos últimos. Entre essas duas categorias nitidamente definidas e entrosadas na obra da colonização, comprimia-se o número imenso dos desclassificados, dos inúteis e dos inadaptados; homens livres de ocupações mais ou menos incertas e aleatórias ou sem ocupação alguma. “O número deste elemento indefinido socialmente, é avantajado; e cresce contínua e ininterruptamente porque as causas que provocam seu aparecimento são permanentes. No tempo de Couty, este o calcula, numa população total de 12 milhões, em nada menos que a metade, 6 milhões. Seria menor talvez a proporção nos três milhões de princípios do século; mas ainda assim compreenderia com certeza a grande, a imensa maioria da população livre da colônia”<sup>748</sup>. Compõe-se, sobretudo, de negros e mulatos forros ou fugidos da escravidão; índios destacados de seu *habitat* nativo, “mas ainda mal ajustados na nova sociedade em que os englobaram; mestiços de todos os matizes e categorias, que, não sendo escravos e não podendo ser senhores, se vêem repelidos de qualquer situação estável, ou pelo preconceito ou pela falta de posições disponíveis; até mesmo brancos, brancos puros”<sup>749</sup>. Todo aquele que se conservava fora do estreito círculo traçado pela grande lavoura, e são quase todos além do senhor e seu escravo, não encontrava perspectiva alguma de trabalho e remuneração fixos.

Um último fator, finalmente, traz a sua contribuição, e contribuição apreciável de “resíduos sociais inaproveitáveis”, segundo expressão de Caio Prado, e que surgem como os resíduos da estrutura dramática presente em *Álbum de família*. É a instabilidade que caracteriza a economia e a produção brasileira e não lhes permite nunca assentarem-se sólida e permanentemente em bases seguras. Em capítulo anterior já assinalamos essa evolução por arrancos, por ciclos em que se alternam, no tempo e no espaço, prosperidade e ruína, e que resume a história econômica do Brasil-colônia. “As repercussões sociais de uma tal história foram nefastas: em cada fase descendente, desfaz-se um pedaço da

---

<sup>748</sup>Idem, p.282

<sup>749</sup>Idem, *ibid.*



estrutura colonial, desagrega-se a parte da sociedade atingida pela crise. Um número mais ou menos avultado de indivíduos inutiliza-se, perde suas raízes e base vital de subsistência. Passará então a vegetar à margem da ordem social”<sup>750</sup>.

Esse ciclo repetitivo parece figurar nos personagens episódicos presentes nas tramas de Nelson Rodrigues, como o Avô e a Grávida de *Álbum de Família* ou a Madame Clessi de *Perdoa-me por me traíres*. O próprio sistema formal de repetição, que alegoriza um contexto histórico em que a imagem do ciclo perpétuo caracteriza uma formação que se dá em decomposição contínua. Desde o período colonial vamos encontrar aí um número considerável destes indivíduos desamparados, evidentemente deslocados, para quem não existe o dia de amanhã, sem ocupação normal fixa e remuneradora; ou desocupados inteiramente, alternando o recurso à caridade com o crime.

A partir da contraposição traçada por Tia Rute, e dos demais personagens que não conseguem completar suas confissões, dilacerados por um trauma de difícil nomeação e reconhecimento, talvez seja preciso confrontar-nos novamente com conjunção de capitalismo e escravidão no Brasil - sombra que também determina o destino dos homens livres e vadios, a longo de toda nossa história -, no sentido em que poderíamos sugerir que essa última modela, ao fim e ao cabo, a constituição de todo sujeito e, portanto, de todos os níveis sociais.

Se a gênese dos personagens encontrados em Nelson Rodrigues está na convivência contraditória entre liberalismo e escravismo, fundante do nosso modo de ser histórico, José de Alencar, mencionado no capítulo 1, apreendeu esse processo em seu momento originário. Seria possível continuarmos e nos perguntarmos se, no percurso de formação trágica do país, a prepotência dos senhores e seu afã de transformar trabalhadores em dependentes sobrevivem à substituição de escravos por imigrantes. O contraponto entre proprietários e colonos no final do século XIX não guardaria certas semelhanças com aquele entre senhores e escravos, ainda que expresse também novas relações de trabalho? O que de mais importante se manteria da grande exploração escravista seria uma certa maneira de se tratar o trabalhador, identificado como praticamente o equivalente a um instrumento de trabalho. Dessa forma, o assalariado, que veio substituir o escravo com a abolição, teria encontrado o mesmo ritmo produtivo e estrutura econômica que existiam na época anterior.

---

<sup>750</sup> Idem, p.283

Pode-se dizer, assim, que haveria na história brasileira **uma perpetuação do “módulo escravista”**, o que faria com que a formação histórica brasileira - mediada esteticamente pelas configurações locais do drama e do teatro épico até aqui analisadas -, repusesse em outros contextos o seu dilema de origem. A singularidade dos personagens de *Álbum de família*, em seus movimentos de repetição na busca contínua por confissão e absolvição, expressa, além desse movimento histórico de longo curso, a condição específica da formação do indivíduo no Brasil. Segundo Pasta Jr., se por um lado o Brasil pertencente ao capitalismo internacional estimula nos sujeitos livres (e proprietários) a reflexão, o girar sobre si mesmo do indivíduo isolado, de outro lado a escravidão – ao transformar homens e mulheres em instrumento e mercadoria - interrompe essa reflexão por não considerar o *Outro*, categoria necessária para definição do *mesmo*.

Com a reflexão suspensa e incompleta, a individualidade permanece no limite entre o *mesmo* e o *outro*, e a manifestação do sujeito singular no Brasil não é o transbordamento do movimento reflexivo – traço definidor dos personagens do drama -, mas sim a indistinção do *mesmo* e do *outro*. Essa indistinção aparece, em *Álbum de família*, na relação violenta da família proprietária com a Mulher Grávida ou na indistinção – tanto no comportamento quanto na aparência física - entre o pai, Jonas, e seus filhos, e entre a mãe, Dona Senhorinha, e suas filhas.<sup>751</sup>

A constituição dos personagens do drama burguês, pelo contrário, pode ser compreendida à luz do trajeto de formação da consciência traçado por Hegel, processo que sintetiza a estrutura conflituosa entre os personagens dramáticos resolvida, no desenlace da trama, por meio de uma reconciliação entre o Eu e o Outro.

Para Hegel, nesse processo de auto-reflexão, a consciência de si torna-se a consciência da consciência e se ambas possuem a mesma estrutura, pode-se dizer então que o processo reflexivo efetuado pela primeira é tanto sobre si mesma como sobre um outro. Para Hegel, portanto: “A consciência-de-si é a reflexão, a partir do ser do mundo sensível e percebido; é essencialmente o retorno a partir do ser-Outro. (...) Para a consciência-de-si, portanto, o ser-Outro é como um ser, ou como momento diferente; mas para ela é também unidade de si mesma com essa diferença, como segundo momento diferente.”<sup>752</sup>.

---

<sup>751</sup> Quanto à indistinção entre os personagens, veja-se, por exemplo, a apresentação dos mesmos no texto da peça: “PERSONAGENS: JONAS ( 45 anos, semelhança com Jesus); GLÓRIA (15 anos, espantosamente parecida com D. Senhorinha)”. In: RODRIGUES, Nelson. “Álbum de família”, *op. cit.*, p. 520.

<sup>752</sup> HEGEL, G.WF. *Fenomenologia do espírito*. Rio de Janeiro: Vozes, 1992, p.120

Temos, então, que, mesmo em sua origem, a interação social (no sentido mais claro de contato com o mundo sensível) se apresenta à consciência como essencial para a sua constituição. É por meio da experiência que a consciência-de-si consegue pôr-se diante de si mesma; mais importante, e apreendido desde a percepção, seu objeto só possui validade de sentido enquanto categoria relacional, como um para-um-outro. É a internalização dessas diferenças que tornará a consciência-de-si em-si e para-si mesma. Nessa trajetória de formação ficará clara a necessidade de um outro para a satisfação do desejo da consciência burguesa por reconhecimento. Duas condições colocarão a consciência numa espécie de confronto para que ela cumpra o seu objetivo de se constituir essencialmente enquanto consciência-de-si: primeiramente, é necessário que ela tenha a diferença como sua essência; secundariamente, e em razão desse primado e do postulado acima, seu objeto de desejo é um ser vivo. Hegel deduz, então, que o objeto de desejo imediato da consciência é um ser-outro, um ser-refletido-sobre-si, para que ela, então, seja reconhecida.

Observamos, então, que a mera apreensão dos objetos do mundo fenomênico não é suficiente para o reconhecimento da consciência-de-si enquanto tal. Diante de tais colocações, Hegel, então, afirma: “A consciência-de-si é em si e para si quando e porque é em si e para si para uma Outra; quer dizer, só é como algo reconhecido”<sup>753</sup>. Esse processo é exemplarmente descrito no desfecho de *O filho natural*, drama burguês de Diderot. O processo de formação de seu herói, Dorval, só está completo quando:

DORVAL – Ah, agora eu reconheço Rosali. É você, porém, mais bela, mais tocante do que nunca a meus olhos! Agora você é novamente digna da amizade de Constance, do amor de Clairville e de toda a minha estima; *sim, porque agora eu ousa nomear a mim mesmo*. [o grifo é nosso]<sup>754</sup>

Já vimos no capítulo 2, o quanto esse processo de reconciliação de conflitos apresenta limites: esconde, no ideograma do drama, as contradições principais daquele momento histórico – o antagonismo entre capital e trabalho - em nome da propagação dos valores burgueses.<sup>755</sup> Mas consideremos os personagens do drama burguês: mesmo

---

<sup>753</sup> Idem, p.126

<sup>754</sup> DIDEROT, Denis. *O filho natural*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.90

<sup>755</sup> A crítica de Marx a Hegel é reveladora sobre como mesmo um pensamento dialético e baseado na contradição, o que ocorre também na estrutura do drama, pode suprimir a realidade, afogando-a nas abstrações: “Tudo isso (...) recebe a significação de uma determinação da Ideia, de um resultado, um produto da Ideia. (...) A condição torna-se o condicionado, o determinante torna-se o determinado, o produtor é posto como o produto de seu produto. (...) A Ideia é feita sujeito, as distinções e suas realidades

sabendo de sua distância em relação aos mais profundos abismos da realidade, estes sujeitos podem nos ensinar muito sobre a estrutura de sentimento da civilização burguesa europeia nascente. Mais do que isso, se soubermos situar “ de volta sobre seus pés ” a deformação sofrida por essa “consciência reflexiva do drama europeu” nas peças de Nelson Rodrigues, será possível assinalar em que medida outra estrutura de sentimento, brasileira, a da indiferenciação entre o *eu* e o *mesmo*, expressa conflitos materiais e históricos. Lancemos novo olhar sobre a relação entre a Mulher Grávida, Totinha, e Jonas:

(JONAS, NUMA DECISÃO SÚBITA, ENCAMINHA-SE PARA O QUARTO)

JONAS (simulando bom humor) - Que é que há, Totinha?

TOTINHA (com dispnéia)- Eu acho que desta vez, “seu” Jonas – VOU...

JONAS (tentando sempre o bom humor) - Que o quê, Totinha! Vai, não!

TOTINHA (num rancor de agonizante)- Eu não tinha precisão de estar aqui... (para, sufocada)... sofrendo..... mas o culpado é o senhor!

JONAS- Assim, você piora!

TOTINHA (num esforço supremo para articular uma frase completa)- Seu Jonas, escreva DEUS HÁ DE LHE CASTIGAR!<sup>756</sup>

Na cena acima, Jonas demonstra preocupação – súbita e injustificada – com a mulher grávida, e procura acalmá-la, mesmo sujeito às maldições de Totinha. Em uma cena subsequente, a reação de Jonas é outra:

MULHER GRÁVIDA- Vou te rogar tanta praga!

D. SENHORINHA (para Jonas)- Que foi?

JONAS- Variando!

MULHER GRÁVIDA- Tu e tua família!...

JONAS (com rancor)- Disse que eu tinha uma filha; que minha filha havia de pegar barriga... (mudando de atitude, selvagem) Então, eu dei na boca, assim... (indica as costas da mão)(PASSA TIA RUTE, HIRTA, A CAMINHO DO QUARTO. ENTRA)

JONAS (saturado)- Que morra!

TIA RUTE (aparecendo, excitada)- Está toda torta, torcida, com ataque!

D. SENHORINHA (lacônica) - Eclâmpsia!

---

são postas como seu desenvolvimento, como seu resultado, enquanto, pelo contrário, a Ideia deve ser desenvolvida a partir das distinções reais. Mas aqui se fala da Ideia como de um sujeito, da ideia que se desenvolve em *suas* distinções.(...) Os sujeitos reais (...) convertem-se em seus simples *nomes*, de modo que há apenas a aparência de um conhecimento real, pois esses sujeitos reais permanecem incompreendidos, visto que não são determinações apreendidas em sua essência específica. (...) Ele não desenvolve seu pensamento a partir do objeto, mas desenvolve o objeto segundo um pensamento previamente concebido na esfera abstrata da lógica”(MARX, Karl. *Crítica da filosofia do direito de Hegel*. São Paulo: Boitempo, 2005, p.30-35). No mecanismo produtor de abstrações do drama burguês, a lógica previamente concebida, que Marx soube apontar em Hegel, é a própria ideologia burguesa, que não permite – em geral - que os dramaturgos desenvolvam seu pensamento crítico a partir dos objetos e para além de sua posição de classe.

<sup>756</sup>RODRIGUES, Nelson. “Álbum de família”, op. cit., p.553

JONAS (sintético) - Liquidada!<sup>757</sup>

Ora Totinha é *reconhecida* (é motivo das atenções sexuais do patrão, que a engravida, é depois assistida no parto e Jonas chega até a se preocupar com ela); ora a Mulher Grávida é *desconhecida*, agredida, ameaçada e abandonada; ora sua *condição de “escrava”* não a constitui como Outro, podendo ser livremente manipulada como uma extensão menos favorecida do Eu; ora é tratada com a dignidade de uma esposa do proprietário. O mais importante: tal oscilação não apresenta critérios, o escravo nunca sabe quando será reconhecido e quando será violentado sob os caprichos do senhor.

Essa indiferenciação entre o Eu e o Outro parece relacionada a outra estrutura de sentimento, esta mais ampla e de maior espectro histórico: estaríamos diante de uma indiferenciação que nos coloca diante da ética católica, por meio de um de seus dogmas fundamentais, o da Santíssima Trindade. Um diálogo entre Edmundo e sua mãe nos colocou no rastro desta pista:

EDMUNDO (mudando de tom, apaixonadamente)- Mãe, às vezes eu sinto como se o mundo estivesse vazio e ninguém mais existisse, a não ser nós, quer dizer, você, papai, eu e meus irmãos. Como se a nossa família fosse a única e primeira (numa espécie de histeria) Então, o amor e o ódio teriam de nascer entre nós. (caindo em si) Mas não, não! (mudando de tom) – Eu acho que o homem não devia sair nunca do útero materno. Devia ficar lá, toda a vida, encolhidinho, de cabeça para baixo, ou para cima, de nádega, não sei. (*AJOELHA-SE AOS PÉS DE D. SENHORINHA*)

D. SENHORINHA (com medo)- Não, Edmundo, não!

EDMUNDO- O céu, não depois da morte; o céu, antes do nascimento – foi teu útero...

(*SEMPRE DE JOELHOS, EDMUNDO ENCOSTA O ROSTO – DE PERFIL PARA A PLATÉIA – NA ALTURA DO ÚTERO MATERNO. EDMUNDO LEVANTA-SE. A APORTA DO QUARTO ABRE-SE E VEM SAINDO JONAS, AO MESMO TEMPO QUE SE OUVI A VOZ DA MULHER GRÁVIDA, EM MALDIÇÕES. DETALHE IMPORTANTE: JONAS VEM APERTANDO O CINTO E SÓ TERMINA ESTA OPERAÇÃO QUANDO CHEGA JUNTO DA ESPOSA*)

A imagem do Pai, do Filho e do Espírito Santo surge em um único relâmpago: primeiro, o retorno ao útero da mãe é comparado pelo Filho ao Céu do santo Espírito. Imediatamente surge o Pai, “apertando o cinto”, como que para retomar o domínio sobre o Filho. Parece-nos que a estrutura de sentimento da Trindade católica expressa, no plano religioso, essa indiferenciação do Outro e do Mesmo. Em *Álbum de família*, há uma reprodução mimética generalizada: cada personagem quer ser o outro, quer devorar o

<sup>757</sup> Idem, p. 557

outro para conquistá-lo, dominá-lo, explorá-lo. Nesse movimento de metamorfose e indistinção, a destruição confunde-se com a auto-destruição.

GLÓRIA- Eu nunca disse a ninguém, sempre escondi, mas agora vou dizer: não gosto de mamãe. Não está em mim – ela é má, sinto que ela é capaz de matar uma pessoa. Sempre tive medo de ficar sozinha com ela! Medo que ela me matasse!

GUILHERME- Papai é pior!

GLÓRIA (transportada)- Papai, não. Quando eu era menina, não gostava de estudar catecismo... Só comecei a gostar – me lembro perfeitamente – quando vi, pela primeira vez, um retrato de Nosso Senhor... Aquele que está ali, só que menor – claro! (desfigurada pela emoção) Fiquei toa impressionada com a SEMELHANÇA!

GUILHERME- Onde é que você viu semelhança?

GLÓRIA (fechada no seu êxtase)- Colecionava estampas... O dia mais feliz da minha vida foi quando fiz a primeira comunhão – até tirei retrato!<sup>758</sup>

Na cena acima, o desejo de destruir os pais que move os dois irmãos é pontuado pela alegada semelhança entre Jonas e Cristo, o Pai é o Filho. Em uma cena posterior, a mãe também é comparada a Nossa Senhora, em um momento em que a ferocidade surge novamente misturada à indiferenciação, esta última movida agora por comparações e semelhanças religiosas:

HELOÍSA (mudando de tom)- Edmundo também me contou que a irmã... (*INDICA O CAIXÃO DE GLÓRIA*)

HELOÍSA- ... aquela ali, achava o pai igualzinho – mas igualzinho a Nosso Senhor!

(*VAI EM SEGUIDA, AO ESQUIFE DE EDMUNDO*)

HELOÍSA- Calculo que meu marido achasse você (alongando as palavras) MUITO PARECIDA COM NOSSA SENHORA!

(*D. SENHORINHA PARECE ASSUSTADA DIANTE DA FEROCIDADE DE HELOÍSA*)<sup>759</sup>

Tais comparações revelam que a estrutura de repetição ganha agora a face da indistinção, que pode ser compreendida pela lógica abstrata da Santíssima Trindade: “Com efeito, deduz-se das Escrituras o que devemos crer piedosamente e a mente se deslumbra pela percepção clara de que existe o Pai, o Filho e o Espírito Santo, e de que o Filho não é o mesmo que o Pai nem o Espírito Santo é o mesmo que o Pai e o Filho”<sup>760</sup>. Para Santo Agostinho, a “inteligência humana deficiente” teria procurado palavras para

<sup>758</sup>RODRIGUES, Nelson. “Álbum de família”, op. cit , p. 549

<sup>759</sup>Idem, p. 564

<sup>760</sup>AGOSTINHO, Santo. *A trindade*. São Paulo: Paulus, 1994, p.250

designar essas três realidades, sem negar que cada uma subsiste separadamente. “Expressaram-se dizendo que eram substâncias ou pessoas. Por esses termos quiseram dar a entender a ausência de diferença, mas não tiveram a intenção de sugerir ausência de individualidade”<sup>761</sup>. Assim, de um lado, a ideia de unidade seria sugerida pela expressão “uma essência”; de outro lado, a ideia de trindade, pela expressão: “três substâncias”.

É possível perceber em Santo Agostinho, portanto, um movimento dialético nessa estrutura de sentimento de indiferenciação que começamos a caracterizar acima. Há um movimento entre unidade e diferença, a indistinção é, na verdade, movimento constante entre as três individualidades e sua consubstancialidade una e divina: “Na forma de Deus, criou todas as coisas (Jo 1,3); na condição de servo, nasceu de uma mulher, sob a Lei (Gl 4,4). Na forma de Deus, ele e o Pai são um ( Jo 10,30); na condição de servo, não veio para fazer sua vontade, mas a vontade daquele que o enviou (Jo 6,38)”<sup>762</sup>.

Esse movimento entre servo e Deus, presente nesse dogma do catolicismo, reflete a estrutura que identificamos nos personagens de *Álbum de Família*, em que o movimento incessante entre o *Eu* e o *mesmo* acaba por retratar personagens que não se constituem a partir do modelo ideológico do indivíduo autônomo do drama burguês. Dona Senhorinha é e não é Nossa Senhora, Jonas é e não é o retrato autêntico de Cristo; ambos ora são semelhantes ao filho, ora procuram distinguir-se, por meio da violência ou da confissão. A destruição que marca as relações familiares marca esse movimento entre reconhecer e desconhecer o outro, afirmando-o para destruí-lo.

Aprofundando-nos ainda mais na análise de *Álbum de família*, há uma imagem aparentemente misteriosa, que irrompe em meio à narrativa, que talvez seja capaz de concretizar materialmente essa estrutura de sentimento vacilante, cuja imagem refletida seria a face da Santíssima Trindade, mas que ainda precisamos localizar em solo histórico.

*(D. Senhorinha recupera a sua serenidade clássica. Pouco depois, entram quatro homens. Cai a luz; os homens trazem tochas. Vão levar o esquife de Edmundo. São pretos, de grande pés, e nus da cintura para cima. Calças arregaçadas até o meio das pernas. Funde-se a calma de D. Senhorinha. Ela parece dominada pelo medo e pela impaciência. Comanda os pretos)*<sup>763</sup>

A entrada alegórica dos negros, tanto por seu trabalho quanto por suas vestes, explode a narrativa, sua temporalidade e espaço, em uma procissão que invade a cena,

<sup>761</sup>Idem, *ibid.*

<sup>762</sup>Idem, p. 53

<sup>763</sup>RODRIGUES, Nelson. “Álbum de família”, *op. cit.*, p.565

como se a própria escravidão invadissem nossa leitura da peça, iluminando as situações expostas até agora, fornecendo-nos uma nova chave de leitura. Parece-nos que a alegoria dos negros revela que a base histórica e material da formação dessa estrutura balançante de indistinção está na persistência dos restos do sistema escravista, sistema marcado pelo movimento em que ora o escravo era reconhecido como sujeito, para participar da vida cotidiana da família, por exemplo, ora era desconhecido e tratado na sua condição de mercadoria e instrumento de trabalho.

Dale W. Tomich, quando descreve o modelo escravista das Antilhas francesas, identifica que uma das regras de tal sistema foi “importada” do Brasil: “a prática de conceder aos escravos algumas horas e um dia livre por semana para plantar seus próprios mantimentos foi trazida pelos refugiados holandeses vindos de Pernambuco, que introduziram o cultivo da cana-de-açúcar nas Antilhas francesas na primeira metade do século XVII”<sup>764</sup>. Desde o começo da escravidão nas colônias francesas, os escravos recebiam pequenas hortas para suplementar suas rações, mas, com a introdução da cana-de-açúcar, os senhores tendiam a negligenciar os plantios de subsistência para seus escravos em favor do plantio de cana-de-açúcar. “Com a adoção do “modo do Brasil”, os senhores deixaram de distribuir rações aos seus escravos. Em vez disso, esperava-se que estes últimos obtivessem seus alimentos, moradia e roupa de trabalho de seu dia livre”<sup>765</sup>.

Tomich menciona também que os críticos do costume dos sábados livres alegavam que ele dava aos escravos muita liberdade e estimulava o roubo e a desordem: para esses críticos, muitos escravos descuravam de suas hortas e preferiam empregar-se fora da propriedade a cultivar gêneros de subsistência durante seu tempo livre. O autor aponta também a persistência da escravidão nas relações sociais mesmo após a abolição: “No Brasil, hoje a expressão dia de branco é utilizada para referir-se aos dias úteis, particularmente as segundas-feiras. (...) dividem a semana em duas partes distintas e contrastantes, marcadas por diferentes tipos de atividade econômica que se caracterizam por identificações e avaliações raciais antitéticas”<sup>766</sup>. A força dessas oposições sugere tanto a complexidade quanto a contradição da construção, percepção e avaliação sociais do tempo nas relações de escravidão. A oscilação do trabalho entre “dia de negro” e “dia de branco” fornece concretude histórica a esse movimento pendular de indiferença entre o mesmo e o outro, que presenciamos na relação entre Jonas e a Mulher Grávida;

---

<sup>764</sup>TOMICH, Dale W. *Pelo prisma da escravidão*. São Paulo: EDUSP, 2011, p. 178

<sup>765</sup>Idem, *ibid.*

<sup>766</sup>Idem, p. 173



movimento em que o escravo é tratado ora como negro, ora como branco, ora como escravo, ora como homem livre.

### **Neurose de repetição e tragédia da confissão**

Segundo Francisco de Oliveira, a industrialização brasileira, em sendo tardia, se dá num momento em que a acumulação é potencializada pelo fato de dispor, no nível do sistema mundial como um todo, de uma imensa reserva de trabalho morto que, sob a forma de tecnologia, é transferida aos países que iniciaram o processo de industrialização recentemente: “assim, na verdade, o processo de reprodução do capital “queima” várias etapas, entre as quais a mais importante é não precisar esperar que o preço da força de trabalho se torne suficientemente alto para induzir as transformações tecnológicas que economizam trabalho”.<sup>767</sup>

Este avanço do capitalismo à brasileira, em que as contradições de uma formação social de “especificidades particulares” gera um desenvolvimento das relações de produção “queimando etapas”, gera uma formação econômica que Carlos Nelson Coutinho, a partir de Lênin, chamou de “via prussiana”: “Diverso é o caso da via prussiana: aqui, a velha propriedade rural, conservando sua grande dimensão, vai se tornando progressivamente empresa agrária capitalista, mas no quadro da manutenção de formas de trabalho fundadas na coerção extra-econômica, em vínculos de dependência ou subordinação que se situam fora das relações impessoais do mercado. (...) Característica da via não clássica ou prussiana é precisamente essa complexa articulação de progresso (a adaptação ao capitalismo) e conservação (a permanência de importantes elementos da antiga ordem)”.<sup>768</sup>

Já mencionamos acima que o salto dialético, proposto por Francisco de Oliveira, é a demonstração de que estas contradições, que se inauguram com a convivência entre ideário liberal, forma-mercadoria e escravidão, não se baseiam em vestígios do passado, mas são sim partes funcionais do desenvolvimento moderno do país, uma vez que contribuem para o baixo custo da mão-de-obra em que se apóia a nossa geração de riqueza. A precariedade das formas sociais do atraso não seria apenas uma herança arcaica que arrastaríamos como fardo, mas seria, isso sim, essencial à acumulação

<sup>767</sup> OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista. O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003, p.67

<sup>768</sup> COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil*. Rio de Janeiro: Oficina de Livros, 1990, p. 118

econômica que caracteriza nossas feições sociais. Nosso processo histórico seria assim formado por uma simbiose e uma organicidade, uma unidade de contrários, em que o chamado “moderno” cresceria e se alimentaria da existência do “atrasado”.

Se pensarmos sobre o chamado “subdesenvolvimento” nos países periféricos da América Latina, é possível afirmar que a falência do projeto nacional-desenvolvimentista brasileiro não frustrara a industrialização capitalista da periferia, apenas esse desenvolvimento pode ser visto como dependente. Para Paulo Eduardo Arantes, o golpe militar de 64 veio solidificar uma nova dependência, “que associava os grupos empresariais locais às multinacionais, redefinindo as relações entre interno e externo, seguindo padrões especificamente brasileiros de relações capitalistas de classe. Por esse prisma arquivava-se o vocabulário das dicotomias (arcaico versus moderno, rico versus famélico etc) e o subdesenvolvimento passava a ser visto como expressão do movimento internacional do capital – em suma, a herança do passado não era entrave à expansão do moderno, mas parte integrante do seu processo de reprodução”<sup>769</sup>. Antigo e moderno – que afinal são de todo sistemas históricos, e portanto capitalistas em particular – realinhavam-se assim segundo uma outra lógica. Para os países colonizados e depois subdesenvolvidos, essa configuração é central, pois foram incorporados ao mundo moderno, leia-se ao mercado mundial, na qualidade de econômica e socialmente atrasados (fornecedores de matéria-prima e trabalho barato).

A ligação destes países com o novo se faz por meio do atraso, que assim se torna estrutural, e em lugar de se extinguir, se reproduz, como atesta a industrialização recente dos países africanos. Revistas as coisas deste ângulo, o tradicional torna-se pura e simplesmente uma das figuras do moderno: “Isso posto, não está anulada a impressão de dualidade e contradição que o país não cessa de renovar. O antigo e o novo continuam em presença um do outro – é o que parece mostrar a experiência social de todos os dias, sobretudo quando filtrada pela forma estética – muda apenas o plano de sua relação. Somos de fato produto do movimento internacional do capital, mas embora este se desenrole em escala mundial, vai compondo elementos que são diferentes e assimétricos; distinguimo-nos assim do padrão geral na medida em que a primitiva exploração colonial está na base da articulação entre sociedades dependentes e dominantes. Mas a que se resume a singularidade do país senão a essa coexistência, sistemática, descompartimentada, de herança colonial e presente capitalista? Acrescida do fato de que

---

<sup>769</sup> ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento da Dialética*. São Paulo: Paz e Terra, 1992, p.36

a referida herança também era um legado de formas pretéritas da expansão capitalista”.<sup>770</sup>

O **sistema de repetições** presente em toda obra de Nelson Rodrigues – e exposto em *Álbum de família* por personagens que dialogam apenas por meio da tentativa de confissão - seria o testemunho de um processo histórico traumático, ele mesmo repetição contínua, *em que o avanço se dá por meio da reposição do atraso*. Tais repetições testemunham um ciclo perpétuo de eterno retorno do mesmo, testemunha de que a Formação – a integração social e cultural modelada à européia, mas com lógica e dinamismo próprios – tal qual idealizada pelos ciclos de modernização ruiu, e ao mesmo tempo elabora o que se poderia chamar de uma *formação negativa*, que se serve das ruínas daquela. Porém, como verdadeiros irmãos inimigos, a coincidência de propósitos é também uma luta de morte.

A criação de uma visão da sociedade brasileira que incorpora precariedade, exclusão e violência é testemunho da total falência daquela outra Formação, que ela mimetiza para seus propósitos, da promessa de integração social, da universalização dos direitos, da igualdade perante a lei, da democratização da cultura etc. “Noutras palavras, a falência do desenvolvimentismo, o qual havia revolvido a sociedade de alto a baixo, abre um período específico, essencialmente moderno, cuja dinâmica é a desagregação. Se for assim, o que está na ordem do dia não é o *abandono* das ilusões nacionais, mas sim a sua *crítica especificada*, o acompanhamento de sua desintegração, *a qual é um dos conteúdos reais e momentosos de nosso tempo*.”<sup>771</sup> Essa desagregação está presente nas peças de Nelson Rodrigues por meio da repetição dos mecanismos de produção de trauma, de culpa e de confissão, expostos como verdadeiras experiências sociais, mas que não podem ser nomeadas ou compreendidas, daí sua *presença como ausência, como inconsciente histórico sobrevivente*.

A crítica da obra do dramaturgo já classificou esta estrutura repetitiva presente no comportamento dos seus personagens como “neurótica”. Para Sábato Magaldi, esses personagens só poderiam ser compreendidos por meio de conceitos psicanalíticos: “O móvel do conflito de *Vestido de noiva* é o amor de duas irmãs pelo mesmo homem. O tema reaparece em outras obras e será tratado realisticamente em *A serpente*, a última peça deixada pelo dramaturgo. Haverá explicações psicanalíticas para o fenômeno e o interesse obsessivo que lhe votou o autor”<sup>772</sup>. Ilka Marinho Zanotto não menciona a

<sup>770</sup> Idem, *ibid.* p. 38

<sup>771</sup> SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das letras, 1999, p. 160

<sup>772</sup> MAGALDI, Sábato. “Prefácio”, *op. cit.*, p.21

psicanálise, mas fala em “impulsos profundos de paixões inexplicáveis e repentinas”<sup>773</sup>, movidas por um mecanismo de repetição : “há o contínuo remoer da situação básica e uma recorrência das alucinações e desejos que rodopiam sobre si mesmos e escavam o túnel difícil da compreensão. Essa reiteração do mesmo não significa empobrecimento, mas, antes, uma necessária exposição do tema”<sup>774</sup>.

Esse tema parece bastante próximo, segundo a leitura dos dois críticos, daquilo que Freud chamou de “cerimoniais neuróticos da neurose obsessiva”, no seu ensaio *Atos obsessivos e práticas religiosas*: “Os cerimoniais neuróticos consistem em pequenas alterações em certos atos cotidianos, em pequenos acréscimos, restrições ou arranjos que devem ser sempre realizados numa mesma ordem, ou com variações regulares. Essas atividades, meras formalidades na aparência, afiguram-se destituídas de qualquer sentido. O próprio paciente não as julga diversamente, mas é incapaz de renunciar a elas, pois a qualquer afastamento do cerimonial manifesta-se uma intolerável ansiedade, que o obriga a retificar sua omissão”<sup>775</sup>. Tão triviais quanto os próprios atos cerimoniais são, para Freud, as ocasiões e as atividades ornamentadas, complicadas e sempre prolongadas pelo cerimonial - por exemplo, vestir e despir-se, o ato de deitar-se ou de satisfazer as necessidades fisiológicas, atendendo sempre a uma dinâmica repetida: “Toda atividade pode converter-se em um ato obsessivo, no sentido mais amplo do termo, se for complicada por pequenos acréscimos ou se adquirir um caráter rítmico através de pausas e repetições. Não esperemos encontrar uma distinção nítida entre cerimoniais e atos obsessivos. Em geral os atos obsessivos derivam-se de cerimoniais”<sup>776</sup>.

No decurso da investigação psicanalítica, dilui-se completamente o aspecto aleatório de que se revestem os atos obsessivos, sendo explicada a razão dessa aparência. Descobre-se que todos os detalhes dos atos obsessivos possuem um sentido, que servem a importantes interesses da personalidade, e que expressam experiências ainda atuantes e pensamentos investidos de afeto. Fazem isso de duas formas: por representação direta ou simbólica, podendo, conseqüentemente, ser interpretados histórica ou simbolicamente: “Podemos dizer que aquele que sofre de compulsões e proibições comporta-se como se estivesse dominado por um sentimento de culpa, do qual, entretanto, nada sabe, de modo

---

<sup>773</sup>ZANOTTO, Ilka Marinho. “A serpente: a volta ao primeiro pecado carnal”. In: RODRIGUES, Nelson, *op. cit.*, p. 237

<sup>774</sup>Idem, p.236

<sup>775</sup>FREUD, Sigmund. “Atos obsessivos e práticas religiosas”. In: *Obras completas*, vol. 8. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p.301-302

<sup>776</sup>Idem, p.303

que podemos denominá-lo de sentimento inconsciente de culpa, apesar da aparente contradição dos termos. Esse sentimento de culpa origina-se de certos eventos mentais primitivos, mas é constantemente revivido pelas repetidas tentações que resultavam de cada nova provocação<sup>777</sup>. Além disso, tal sentimento de culpa acarretaria “um furtivo sentimento de ansiedade expectante, uma expectativa de infortúnio ligada, através da idéia de punição, à percepção interna da tentação”<sup>778</sup>.

Em outro estudo, *Além do princípio do prazer*, Freud explicita esse impulso de repetição: “é como um ritmo hesitante na vida dos organismos; um grupo de instintos precipita-se para a frente; a fim de alcançar a meta final da vida o mais rapidamente possível, o outro corre para trás, a fim de retomá-lo de certo ponto e assim prolongar a vida”<sup>779</sup>. A isto se junta que “àqueles que podemos atribuir o caráter conservador, ou melhor regressivo, do instinto, correspondem a uma compulsão de repetição”<sup>780</sup>. Segundo a hipótese de Freud, “os instintos do Eu procedem da animação da matéria inanimada e querem restaurar a condição inanimada”<sup>781</sup>. A compulsão de repetição ganha aqui a forma de uma oposição entre os instintos do Eu (de morte) e instintos sexuais (de vida), e realiza-se quando a repressão dos instintos sexuais é vencedora: “e há outra coisa que não podemos ignorar: que inadvertidamente adentramos o porto da filosofia de Schopenhauer, para quem a morte é o autêntico resultado e, portanto, o objetivo da vida, enquanto o instinto sexual é a encarnação de vontade de vida”<sup>782</sup>.

---

<sup>777</sup> Idem, p.308

<sup>778</sup> Idem, *ibid.*

<sup>779</sup> FREUD, Sigmund. *Obras completas – história de uma neurose infantil, além do princípio de prazer e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 208.

<sup>780</sup> Idem. *ibid.*

<sup>781</sup> Idem, *ibid.*

<sup>782</sup> Idem. p.220. Vale a pena assinalar que Schopenhauer, um dos inspiradores da teoria das pulsões de Freud, compara, no seu *Parerga e Paralipomena*, a vida desperta ao sonho, para desenvolver essa ideia de que a morte é o objetivo da vida: “aquilo que sustenta o fenômeno do mundo é a *vontade*, que também vive e se afana em cada indivíduo; se, ao mesmo tempo, recordamos a semelhança da vida com o sonho, então, sintetizando tudo o que foi dito até aqui, podemos imaginar como possível que, de forma análoga a que cada um é o secreto diretor teatral de seus sonhos, em último termo também aquele destino que governa nossa vida real procede daquela vontade (...) que tem que lutar com a maior violência contra nosso gênio condutor, contra nosso espírito que mora fora de nós e que tem assento nas estrelas superiores”. O diretor teatral, alegoria de nossa consciência oculta, que rege nossos sonhos e nossos destinos *desde dentro*, é o impulso que o filósofo chama de *vontade*, e que está sempre a nos aproximar da destruição da vida: “dado que temos conhecido que o fim último da existência temporal é apartar-se da vontade de viver, temos de reconhecer (...) que a felicidade e o prazer se opõem em realidade a esse fim”. Para Schopenhauer, a partir dessa oposição entre vontade e prazer, muito semelhante à traçada por Freud, “vemos que a desdita e o sofrimento estão inevitavelmente entretidos naquela vida, se bem que em muito desigual medida, que só raras vezes é realizada, como nos desenlaces trágicos; nestes parece como se a vontade fosse impulsionada com violência a apartar-se da vida e, por assim dizer, houvera alcançado o renascimento por meio disso”. Assim, aquele governo invisível que só se manifesta em um duvidoso vislumbre nos guiaria até a morte, esse “verdadeiro resultado e, enquanto tal, fim da vida”. A isso se deveria “o caráter elevadamente sério,

A explicação da psicanálise para que na psique tantos processos ocorram independentemente do princípio de prazer, estaria assim na característica dos instintos de morte, de querer sempre restaurar um estado anterior, de visar o retorno a um certo estágio do curso do desenvolvimento subjetivo. Freud insistirá que o instinto é, fundamentalmente, caracterizado por ser inadequado a toda determinação objetiva empírica. Isto é, o que é determinante no instinto é o fato de ele não ter objeto naturalmente dado. Um instinto pensado nessa chave expressa-se no interior das obras de arte como negação das identidades fixas submetidas a uma organização funcional, como *incidência do negativo* na obra. “Em alguns casos, tal negação aparece como tendência o informe, como seria no caso de Berg”<sup>783</sup>. Essa incidência do negativo, em *Álbum de família*, em vez de tendência ao informe, dá lugar a uma estrutura formal de repetição, que, nas suas mais diversas manifestações, alegoriza a presença repetida da morte.

Freud amplia e historiciza sua análise sobre os cerimoniais obsessivos e sobre a repetição dos instintos de morte quando os aproxima de uma verdadeira patologia social, representada pela religião: “O sentimento de culpa dos neuróticos obsessivos corresponde à convicção dos indivíduos religiosos de serem, no íntimo, apenas miseráveis pecadores; e as práticas devotas (tais como orações, invocações, etc.) com que tais indivíduos precedem cada ato cotidiano, especialmente os empreendimentos não habituais, parecem ter o valor de medidas protetoras ou de defesa”<sup>784</sup>.

O processo de repressão que acarreta a neurose obsessiva e o impulso de morte pode ser comparado com os sucessivos atos de confissão incompletos dos personagens de *Álbum de família*, porque é considerado como um processo que só obtém êxito parcial, estando constantemente sob a ameaça de um fracasso. Podemos, pois, compará-los – a neurose e a confissão – a um conflito interminável; reiterados esforços psíquicos são necessários para contrabalançar a pressão constante do trauma. “Também na esfera da vida religiosa encontraremos alguns aspectos desse estado de coisas. A formação de uma religião parece basear-se igualmente na supressão, na renúncia, de certos impulsos instintuais”<sup>785</sup>. Segundo Freud, o sentimento de culpa resultante de uma tentação contínua e a ansiedade expectante sob a forma de temor da punição divina nos são familiares há

---

grave, solene e terrível da hora da morte. É uma crise no sentido mais forte do termo – um juízo final”. (SCHOPENHAUER, Arthur. *Parerga e paralipomena*. Madrid: Trotta, 2009, p.242-247)

<sup>783</sup>SAFATLE, Vladimir. “Fetichismo e mimesis na filosofia da música adorniana”. In: *Discurso*. São Paulo: N.37, 2007, p. 388

<sup>784</sup>Ibid, p.309

<sup>785</sup>Ibid, p.310

mais tempo no campo da religião do que no da neurose. Talvez devido à intromissão de componentes sexuais, talvez pelas características gerais dos instintos, também na vida religiosa a repressão revela-se um processo inadequado e interminável, dando origem a uma nova forma de atividade religiosa: os atos de penitência, que teriam seu correlato na neurose obsessiva.

Para Freud, “diante desses paralelos e analogias podemos atrever-nos a considerar a neurose obsessiva como o correlato patológico da formação de uma religião, descrevendo a neurose como uma religiosidade individual e a religião como uma neurose obsessiva universal”<sup>786</sup>. É possível traçar, no caso da obra de Nelson Rodrigues, outra analogia: o comportamento repetitivo dos personagens seria o correlato, ou por outra, *expressaria* uma estrutura de sentimento católica, baseada na culpa, nas tentativas de expiação e de confissão<sup>787</sup>. Tal estrutura de sentimento funciona, segundo a análise que conduzimos até agora, como mediação entre a experiência social cotidiana dos personagens e uma formação histórica marcada pela repetição insistente de um processo de modernização conservadora, em que as formas mais arcaicas de exploração do trabalho – tributárias do sistema escravista - servem ao avanço do sistema capitalista de viés modernizante.

Paulo Prado, no seu importante ensaio de interpretação da formação do Brasil, *Retrato do Brasil*, apesar de afirmativas eivadas do pré-conceito de raça, corrente na época, deixou-nos importantes pistas para a definição desse processo histórico marcado pela ausência de superação do modelo escravista e colonial: “Esse característico da formação da nacionalidade é quase único na história dos povos. Os agrupamentos étnicos da Colônia – os mais variados, de norte a sul – não tiveram outro incentivo idealista senão esse de procurar tesouros nos socavões das montanhas, e nos cascalhos dos córregos e rios do interior.(..) As próprias lendas – observa Martius – que na Europa fornecem à poesia popular todo um mundo de fadas, cavalheiros, duendes e espectros, no Brasil consistiam em histórias fantásticas de riquezas escondidas, minas de pedrarias e tesouros

---

<sup>786</sup>Idem, p.312

<sup>787</sup>Assim como Freud, Schopenhauer também assinalou essa relação entre sentimento de culpa, instinto de morte e religiosidade católica: “a adequada medida para ajuizar cada um dos homens está em que é realidade um ser que não deveria existir senão que expia sua existência com múltiplas formas de sofrimento e com a morte: - que se pode esperar de alguém assim? Não somos todos pecadores condenados a morte? Expiamos nosso nascimento primeiro com a vida e logo com a morte – Isto é o que alegoriza também o pecado original. (...) Ao julgar um indivíduo humano deveríamos ater-nos sempre ao ponto de vista de que seu fundamento é algo que não deveria ser, algo pecaminoso, pervertido, aquilo que se concebeu como pecado original, aquilo pelo qual está à mercê da morte”.(SCHOPENHAUER, Arthur. *Parerga e paralipomena*. Madrid: Trotta, 2009, p.318-320)

enterrados nos sertões longínquos.(...) O resto era miragem, ânsia de riqueza, ambição insatisfeita”.<sup>788</sup>

Para o autor, a presença da forma mercadoria colonizando todas as relações e estratos sociais – aqui simbolizada pelo ouro - desde o início de nossa história, teria gerado uma espécie de compulsão coletiva pela repetição do valor de troca, chamada aqui de *ideia fixa*, a estruturar toda a arquitetura social: “ Viviam num contínuo sonho de esperança, vítimas de uma espécie de loucura, forma aguda e crônica de uma doença (...). Na obsessão da ideia fixa, tudo convergia para a sua realização; tudo lhes indicava, *razoável ou fantasticamente*, a proximidade do tesouro encoberto, o simples aspecto e tamanho de um morro, a qualidade da erva que o cobria.(...) O que se passou entre nós foi a confirmação desse milagre possível que é a vida do minerador”<sup>789</sup>. Esse “milagre possível”, no entanto, deixou, para Prado, marcas profundas, que se repetem, na formação do país : “a melancolia dos que vivem na ideia fixa do enriquecimento – no absorto sem finalidade dessas paixões insaciáveis são vincos fundos de nossa psique”<sup>790</sup>. Diríamos que não se trata de vincos fundos “em nossa psique”, mas de um processo histórico, material e real, que se desenvolveu pelos séculos seguintes reproduzindo *não a ideia fixa, mas a realidade fixa* da escravidão colonial: “aqui, a escravidão não era metáfora: o escravo descia arreventado pelo cais do Valongo, tinha em geral duas pernas e dois braços, ia parar sabe-se onde etc.(...) Aqui, “senhor e escravo” não é exatamente uma figura da *Fenomenologia do Espírito*”.<sup>791</sup>

Por tudo isso, parece ser possível reafirmar que a estrutura de sentimento católica, identificada nas peças de Nelson Rodrigues, contribui para uma formação social que internaliza a culpa coletiva de seus traumas históricos. Há nas peças analisadas uma estrutura de apagamento dessas experiências coletivas traumáticas: tal *sistema de repetições*, em sua aparência desmotivada, revela relações profundas de dominação e estratégias de esquecimento; a confissão é a principal de tais estratégias, e tem seus núcleos de verdade naquilo que os personagens não conseguem ou não podem expressar por meio do discurso articulado.

Aqui a reflexão do luterano Kierkegaard é capaz de revelar a diferença entre a tragédia rodriguiana e o drama moderno, esse último invadido pela angústia cristã: “Aqui

---

<sup>788</sup> PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 2014, p. 80

<sup>789</sup> Idem, p. 81

<sup>790</sup> Idem, p. 97

<sup>791</sup> PASTA Jr., José Antônio. “Volubilidade e ideia fixa (o outro no romance brasileiro)”. op. cit., p.8



disponho de uma determinação do trágico moderno. A angústia é precisamente uma reflexão e por isso mesmo é essencialmente distinta da culpa das tragédias gregas]. A angústia é um órgão mediante o que o indivíduo se apropria da culpa e a assimila”<sup>792</sup>. A angústia seria a força motriz mediante a qual a culpa se introduz, perfurando, no coração de alguém: “Mas o movimento não é tão rápido como o de uma seta, é sucessivo, não se dá de uma vez por todas, senão que continuamente começa a ser. Como uma apaixonada mirada erótica deseja seu objeto, assim também a angústia contempla a culpa para desejá-la. Assim como uma mirada de amor incorruptível se dedica ao objeto amado, a angústia é um ocupar-se de si mesmo na culpa. Mas a angústia contém ainda outro elemento que faz que retenha, todavia com mais força seu objeto, pois tanto o quer como o teme”<sup>793</sup>. A angústia tem uma dupla função: é parte de um movimento que consiste em pulsar a culpa sem cessar e que em virtude desse tatear a descobre e revela à reflexão, pois circunda a culpa: “A angústia é, neste sentido, uma autêntica determinação trágica”<sup>794</sup>.

Esse aspecto reflexivo, que envolve a essência da angústia, é realizado pelo olhar do angustiado, capaz de mirar tanto o passado quanto o futuro: “O pecado avança na sua consequência, o arrependimento o segue passo a passo, porém sempre um instante atrasado. Ele se obriga a contemplar o terrível, porém ele é como aquele enlouquecido rei Lear, que perdeu as rédeas do governo e apenas mantém a força de se afligir. A angústia se encontra aqui no ponto máximo. O arrependimento perdeu a razão e a angústia ficou potenciada em arrependimento”<sup>795</sup>. Após caracterizar a visada da angústia rumo ao passado, o filósofo dinamarquês descreve sua virada reflexiva até o futuro: “A consequência do pecado avança, arrasta atrás de si o indivíduo como a uma mulher que o carrasco vai arrastando pelos cabelos enquanto ela grita no desespero. A angústia vai à frente, ela descobre a consequência antes que ela chegue, como se pode pressentir em si mesmo que uma tempestade está a se formar; ela se aproxima, e o indivíduo treme como um cavalo que estanca, fremente, no lugar onde uma vez se assustou. O pecado triunfa”<sup>796</sup>.

O indivíduo trágico moderno, descrito por Kierkegaard, é capaz de angústia porque pode, por meio do ato reflexivo, contemplar o passado e sondar o futuro,

---

<sup>792</sup>KIERKEGAARD, Soren. “El reflejo de lo trágico antiguo en lo trágico moderno”. In: *Escritos 2/1*. Madrid: Trotta, 2006, p. 169

<sup>793</sup>Idem, *ibid.*

<sup>794</sup>Idem, p.170.

<sup>795</sup>KIERKEGAARD, Soren. *O conceito de angústia*. Petrópolis: Vozes, 2010, p.123

<sup>796</sup>Idem, *ibid.*

internalizando, aprofundando e compreendendo a culpa. O drama moderno de Ibsen é, nesse sentido modelar:

BORKMAN – (...) E, mesmo que *tivessem feito* o que eu fiz, não teriam o mesmo objetivo que eu diante dos olhos e, portanto, os seus atos teriam tido um significado muito diferente. Em resumo: pronunciei minha própria absolvição<sup>797</sup>.

A capacidade de refletir sobre o tempo passado e futuro torna Borkman capaz de saltar sobre o círculo estreito da angústia, projetando e pronunciando sua própria absolvição: “ainda que nenhum homem seja capaz de absolver-se a si mesmo, há uma coisa de que é capaz: de acusar a si mesmo de um modo tão terrível, que não pode absolver-se a si mesmo, senão que aprende a contemplar o futuro da misericórdia”<sup>798</sup>. Para acusar-se de modo terrível, o sujeito capaz de angústia necessita avaliar seu passado rigorosamente, inserindo-o no contexto da história, para que seja possível lançar um novo olhar sobre a misericórdia futura:

BORKMAN – (...) Nada de novo acontece. Mas aquilo que já aconteceu também não se repete. É o olhar que transforma as ações. Um novo olhar transforma os atos antigos<sup>799</sup>.

Os personagens do “drama moderno” negativo de *Álbum de família*, pelo contrário, são incapazes de reflexão e, por conseguinte, de angústia. São incapazes de compreender a própria culpa, identificando suas origens e possibilidades de redenção. Estão condenados ao movimento repetido da culpa e da confissão, sem que consigam situar seus pecados no tempo e na história; vivem sem compreender o passado e sem projetar o futuro.

TIA RUTE (num crescendo) - Ninguém gostou de mim, nunca!... Uma vez em Belo Horizonte, eu saí com você...(GUILHERME, RÁPIDO, TORCE O PULSO DE TIA RUTE, QUE ASSIM FICA DE COSTAS PARA ELE)

GUILHERME- Cale essa boca!

TIA RUTE (apesar da dor) - ... uma porção de sujeitos sopravam coisas no seu ouvido – às vezes cada imoralidade! Mas a mim nunca houve um preto, no meio da rua, que me dissesse ISSO ASSIM!... Você está me quebrando o braço, ahn!(GUILHERME SOLTA A VELHA)

TIA RUTE (possessa)- Quer dizer, toda mulher tem um homem que a deseja, nem que seja um crioulo, um crioulo suado, MENOS EU!<sup>800</sup>

<sup>797</sup>IBSEN, Henrik. “John Gabriel Borkman”. In: *Peças escolhidas 1*. Lisboa: Cotovia, 2006, p.132

<sup>798</sup>KIERKEGAARD, Soren. “Cuatro discursos edificantes”. In: *Escritos 5*. Madrid: Trotta, 2008, p.330

<sup>799</sup>Idem, p.133

<sup>800</sup>RODRIGUES, Nelson. “Álbum de família”, op. cit., p. 541

Tia Rute, a velha solteira e abandonada, espécie de observador melancólico que tem a função dramática de estimular os conflitos entre os demais personagens, obrigando-os a confessarem seus pecados, aqui surge contemplando obsessivamente seu passado e seus próprios traumas, sem conseguir compreender as razões de “nem mesmo um crioulo suado” a ter desejado um dia. A culpa pela rivalidade e ódio que alimenta desde sempre em relação à irmã é confessada, assim como seus desejos mais íntimos por “homens pretos”, colocados como seres inferiores na escala social, mas propícios à satisfação dos desejos de uma senhora branca e oligarca. Estamos diante, novamente, da associação entre escravismo e impulso sexual, diante de pulsões que são invadidas e colonizadas pelo espectro violento da escravidão.

As confissões, realizadas pelos personagens de *Álbum de família*, sucedem-se sem que haja perdão porque não se sabe quais foram seus pecados, já que a mancha essencial situa-se na esfera coletiva da história. Mais do que isso: a estrutura do capitalismo brasileiro, que avança repondo seus atrasos, que organiza a extração de trabalho sobre a miséria da escravidão, deixa marcada em nossa formação trágica os traumas históricos do escravismo e da colonização, que emolduram o desenvolvimento social e econômico posterior, e que os repetem, em uma espécie de “retorno do reprimido” do movimento histórico. A estrutura formal do drama de confissão de Nelson Rodrigues – fincada na repetição sistemática - alegoriza esse processo histórico fantasmático e repetitivo.



## CAPÍTULO 6 – UTOPIA E FANTASMAGORIA NO ÚLTIMO CÍRCULO INFERNAL

*“No sonho em que, diante dos olhos de cada época, aparece em imagens aquela que a seguirá, esta última aparece intimamente ligada a elementos da proto-história, ou seja, a elementos de uma sociedade sem classes. Tais experiências, depositadas no inconsciente da coletividade, interpenetram-se no novo, gerando utopia que deixou seu rastro em mil configurações da vida, desde as construções duradouras até às modas fugazes”*

Walter Benjamin, *Passagens*

*“Toda imagem de ser humano é ideologia, exceto a negativa”.*

Theodor Adorno, *Sobre a relação entre sociologia e psicologia*

### **Pausa para retomar o ar. No Círculo da rememoração**

Vimos nos capítulos anteriores que, no plano da forma, as peças analisadas escapam da identificação com as formas hegemônicas dos modelos europeus, mas essa diferenciação se dá apenas em parte, por meio do deslocamento, da ruína, da negação e da corrosão que, se não podem inaugurar uma nova forma - daí a melancolia presente no tecido das obras, marcado por alegorias, por traumas e pelo fracasso da reprodução do material original – conseguem, do ponto de vista dos escombros, apontar aspectos da realidade do país que permanecem cifrados, mas que podem ser compreendidos.

No entanto, há mais negativas nesse percurso. O contrário dos traumas históricos, que pudemos constatar como presença melancólica nas peças, pode ser definido como diversos procedimentos de alegorização da utopia, em uma espécie de *negativo do negativo*, em uma nova contradição que emerge em todas as peças para tornar seus tecidos trágicos ainda mais dilacerados, promovendo novos deslocamentos em relação ao modelo europeu.

Deixamos para o encerramento da tese a análise dos traçados utópicos presentes em cada peça porque procuramos seguir o método apresentado por Marx, no posfácio da segunda edição de *O Capital*: “a pesquisa deve apropriar-se da matéria no detalhe, analisar suas diferentes formas de desenvolvimento e descobrir seus nexos causais. Somente depois de realizado esse trabalho é que o movimento real pode ser apresentado adequadamente. Se isso for alcançado, de modo que a vida do material seja refletida agora de maneira ideal, então pode parecer que se está diante de uma construção *a*

*priori*”<sup>801</sup>.

Pareceu-nos possível, após esse estudo do detalhe, afirmar que, de maneira geral, a imagem da esperança surge em cada texto como um estilhaço advindo da explosão dos modelos do drama, do drama moderno e do teatro épico, capazes de conferir uma negação determinada aos percursos de formação trágica do país traçados até agora, configurando totalidades dialéticas paralisadas em extrema tensão. O estilhaço utópico volta-se contra a própria explosão empreendida pelos dramaturgos, que revelara sempre um panorama desolado, em imagens dialéticas que negam a identificação melancólica com o dominador, mesmo que apenas durante o breve instante do relâmpago, e que não se configuram como permanência na estrutura das obras.

Outro procedimento crítico que tomamos, inspirados ainda por Marx, advém de seu ponto de vista sobre o romantismo, em uma passagem dos *Grundrisse*: “é absurdo conceber tal *conexão* puramente *coisificada* como a conexão natural e espontânea, inseparável da natureza da individualidade e a ela imanente. A conexão é um produto dos indivíduos. É um produto histórico. Faz parte de uma determinada fase de seu desenvolvimento”<sup>802</sup>. Essa conexão coisificada a que se refere Marx nada mais é do que o capitalismo, por vezes considerado como horizonte imutável e espécie de segunda natureza humana. A contraposição a esse estado de reificação não poderia ser dada por qualquer nostalgia de retorno a uma natureza intocada, a uma “plenitude do passado pré-capitalista”, princípio presente em muitas das correntes românticas anticapitalistas: “Em estágios anteriores de desenvolvimento, o indivíduo singular aparece mais completo precisamente porque não elaborou ainda a plenitude de suas relações e não as pôs diante de si como poderes e relações sociais independentes dele. É tão ridículo ter nostalgia daquela plenitude original: da mesma forma é ridícula a crença de que é preciso permanecer naquele completo esvaziamento. O ponto de vista burguês jamais foi além da oposição a tal visão romântica e, por isso, como *legítima antítese*, a visão romântica o acompanhará até seu bem-aventurado fim”<sup>803</sup>. Marx descarta aqui tanto a ilusão, de certa corrente romântica, de volta ao passado quanto a apologia burguesa do presente. Considera a crítica romântica do mundo burguês como legítima e como uma espécie de contraponto negativo desse mundo, que o acompanhará até o fim, isto é, enquanto houver sociedade burguesa.

---

<sup>801</sup>MARX, Karl. *O capital. Livro I*. São Paulo: Boitempo, 2013, p.90

<sup>802</sup>MARX, Karl. *Grundrisse*. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 109-110

<sup>803</sup>Idem., *ibid.*, p. 110 . Grifos nossos.

No retorno às peças analisadas nos capítulos anteriores, que promoveremos a seguir, consideraremos os fios utópicos presentes em cada texto – a serem desenrolados, à maneira do Odradek<sup>804</sup>, de Kafka – por mais abstratos que surjam, em um primeiro momento, como “legítimos” contrapontos à destruição dos modelos europeus promovida pelos dramaturgos brasileiros, como esforço construtivo e de imaginação do porvir que acompanha toda a nossa formação negativa, e que é expressão do contraditório processo histórico brasileiro, ele mesmo conjugação de avanço e de retrocesso, ou de modernização por meio da conservação.

Ainda quanto à possibilidade da configuração de conteúdos utópicos na obra de arte, a partir dessa ideia de retorno a uma totalidade harmônica e reconciliada de que nos fala Marx, vale lembrar o que diz Adorno na *Dialética negativa*: “Não se pode excluir da dialética do subsistente o que a consciência experimenta como estranho enquanto coisificado, pois o que é estranho enquanto coisificado é conservado”<sup>805</sup>. O coisificado deve então ser conservado nas obras de arte, já que haveria nos artistas que procuram descrever realidades reconciliadas uma ilusão regressiva: “este para quem o coisificado é o mal radical tende à hostilidade em relação ao outro, ao estranho, cujo nome não ressoa por acaso na alienação.”<sup>806</sup>,

Para Adorno, a negação abstrata do mundo coisificado produziria o “bloqueio do desvelamento da não-identidade”, apresentando um mundo falso, baseado na identidade entre sujeito e objeto. Dessa forma, a verdadeira crítica, presente nas obras fiéis ao seu teor de verdade, não deveriam tentar dissolver a fixação fetichista com a suposição utópica de um horizonte de leitura marcado pelos “tempos carregados de sentido que o jovem Lukács desejava o retorno”. O verdadeiro desafio da obra de arte crítica seria o de encontrar a não-identidade pela confrontação com materiais fetichizados, o que nada tem a ver com um retorno do mundo arcaico ou originário, tantas vezes sonhado pelas utopias românticas. “a arte é obrigada [a confrontar-se com o fetiche] devido à realidade social.

---

<sup>804</sup> Personagem do conto de Kafka, “A tribulação de um pai de família”: “ninguém se ocuparia de tais estudos se não existisse um ser chamado odradek. À primeira vista, parece um carretel de linha, achatado e estreliforme; e aparenta, de fato, estar enrolado em fio; é bem verdade que os fios não serão mais do que fiapos, restos emendados ou simplesmente embaraçados de fio gasto, da mais diversa cor e espécie” (KAFKA, Franz. *Um médico rural*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999)

<sup>805</sup> ADORNO, Theodor. *Obras completas, VI. Dialética negativa – La jerga de autencidad*. Madrid: Akal, 2005, p. 192

<sup>806</sup> Idem., *ibid*, p. 191

Ao mesmo tempo em que ela se opõe à sociedade, ela não é, no entanto, capaz de adotar um ponto de vista que seja exterior à sociedade.”<sup>807</sup>

Para Adorno, “as obras de arte modernas abandonam-se mimeticamente à reificação, a seu princípio de morte”<sup>808</sup>. Assim, na filosofia estética de Adorno, a positividade da arte não estaria em uma mimesis baseada no imperativo de uma reconciliação com a imagem positiva da natureza, mas em uma língua que saiba “falar através das Coisas”<sup>809</sup>, por meio de uma identificação com a realidade social alienada e mutilada: “A arte só consegue opor-se pela identificação com aquilo contra o qual ela se insurge”<sup>810</sup>. A arte deveria absorver seu inimigo mortífero, a forma-mercadoria, e, por meio dessa concretude, apresentar a totalidade das relações abstratas, resistindo, assim, a essa mesma totalidade coisificada.

Encontramos, no percurso teatral analisado, obras em que essa identificação com o princípio de morte, efeito de uma totalidade mutilada, surge como primeira camada de teor de verdade e procuramos revelar esses sentidos nos capítulos anteriores. Continuando a escavar os significados históricos sedimentados nos textos, entretanto, vislumbramos – em uma possibilidade imprevista por Adorno – constelações alegóricas articuladas sobre aquele eixo de uma sociedade harmonizada, emergindo indissolúvelmente ligadas ao panorama arruinado de um mundo em que “falam as Coisas”. Haveria na dramaturgia estudada, uma língua em que fala também, em uma espécie de murmúrio ou balbúcio utópico, o negativo da estrutura reificada dominante nas obras, fraturando essas estruturas ainda mais.

Para compreender esse processo, retomaremos também o conceito de alegoria inspirado na obra de Walter Benjamin e que foi bem resumido por Theodor Adorno da seguinte maneira: “na alegoria, a *facies hippocratica* da história revela-se ao observador como paisagem primeva petrificada”<sup>811</sup>. Essa paisagem petrificada, testemunhada pelas alegorias, estaria relacionada, para ambos os autores, a um processo histórico em que, à medida que o valor de uso morre nas coisas, as coisas alienadas são esvaziadas, atraindo para si significados múltiplos, como cifras. A subjetividade do alegorista se apossa das coisas à medida que as investe de intenções de desejo e temor. Pelo fato de as coisas mortas responderem, enquanto imagens, pelas intenções subjetivas, estas ganham

<sup>807</sup> ADORNO, Theodor. *Obras completas, VII. Teoria estética*. Akal, 2005, p. 201

<sup>808</sup> Idem., *ibid.*

<sup>809</sup> Idem., *ibid.*, p. 179

<sup>810</sup> Idem., *ibid.*, p. 201

<sup>811</sup> ADORNO, Theodor. *Kierkegaard*. São Paulo: Unesp, 2014, p. 60



aparência de segredo, de material cifrado. Alegorias “são constelações entre coisas alienadas e o significado incipiente, detendo-se no instante de indiferença entre a morte e o significado. Enquanto na aparência as coisas são despertadas para o que é mais novo, a morte transforma os significados no que é o mais antigo”<sup>812</sup>.

Com respeito a essas considerações, primeiro deve-se ter em conta que, no século XIX brasileiro – período pelo qual iniciamos a análise dos momentos decisivos de nossa dramaturgia – o número das coisas “esvaziadas” aumentara em uma medida e um ritmo antes desconhecidos, uma vez que o progresso capitalista fez avançar a sobreposição do valor de troca sobre o valor de uso nas mercadorias. No Brasil, essa aceleração capitalista surge movida por formas atrasadas de sociabilidade, o que colabora para uma experiência cotidiana fraturada por contradições aberrantes. Em segundo lugar, o aspecto alegórico presente nas peças teatrais analisadas, é capaz de dar forma a essas oposições presentes em nossa realidade histórica, o que corresponde, no plano dos textos, às oposições entre morte e vida dos significados, entre sentidos novos e formas antigas, entre passado e futuro, congelando essas tensões em uma paisagem petrificada, gerando obras arruinadas por essas polaridades.

Já mencionamos que o tempo do inferno, alegoria que percorre toda a nossa tese, foi escolhido por Benjamin como tentativa de formalizar oposições como as que estão presentes na realidade histórica brasileira: “os castigos do inferno são sempre o que há de mais novo neste domínio. Não se trata do fato que acontece sempre o mesmo (aqui não se trata de um caso do eterno retorno) e, sim, do fato de que o rosto do mundo, a imensa cabeça, nunca muda naquilo que é o mais novo, que este mais “novo” permanece sempre o mesmo em todas as suas partes.”<sup>813</sup> A alegoria do inferno conjuga aqui dois polos opostos, a emergência do novo e a repetição do mesmo: essa contradição dá luz a uma realidade em que a novidade se transforma em manifestação repetida. Benjamin utiliza essa alegoria para caracterizar a modernidade. No nosso caso, a alegoria do inferno e de seus castigos sempre renovados e repetidos configura outra espécie de oposição e polaridade.

Vimos anteriormente que o seu caráter de ruína não provém da má realização das obras, mas de seu acúmulo de alegorias. A forma alegórica, ao dar sentidos múltiplos a coisas esvaziadas, consegue ainda expressar mais uma dualidade, que colabora com o caráter trágico das peças: a contradição entre rememoração de traumas coletivos do

---

<sup>812</sup>BENJAMIN, Walter. *Passagens*, op. cit., p. 508 [N 5,2]

<sup>813</sup>Idem. *ibid.*, p. 921

passado e de imaginação de formas utópicas para o futuro. Além de presente no conteúdo dos textos, essa tensão, que permanece congelada no inferno, sem perspectiva de superação, como as demais estruturas dialéticas que identificamos, configura as constelações de procedimentos formais presentes em toda dramaturgia analisada.

### **Utopia negativa: definição e primeiros passos**

Ernst Bloch define o conceito de ideologia como o conjunto de práticas, sentimentos e ideias “pertencentes à classe dominante”, e que, em um segundo momento, estendem-se a todo o tecido social, já que “justificam a condição social existente, negando a sua raiz econômica, ocultando a exploração”<sup>814</sup>. Nas sociedades de classe, a infra-estrutura econômica seria coberta pela névoa de uma má consciência interesseira, “perfumando a podridão da base de sustentação, rebatizando de modo fosforescente a noite como dia e o dia como noite.”<sup>815</sup> Como nenhuma forma de exploração deve se deixar surpreender nua, ideologia seria, para Bloch, a soma das representações em que cada sociedade se justificou e se transfigurou com esse auxílio da “má consciência”. Porém, sempre que a cultura é pensada, surgiria também *o negativo da ideologia*, “trata-se justamente de um lado que não coincide *em toda a sua dimensão* com a mera má consciência e com a apologética de uma mera sociedade de classes descartada historicamente”<sup>816</sup>. Esse negativo da ideologia, seria a utopia, espécie de *excedente cultural* presente nas obras de arte.

Tentando responder a pergunta levantada por Marx sobre como é possível que obras da superestrutura se reproduzam progressivamente na consciência cultural também após o descarte do seu fundamento social, Bloch identifica nesses “materiais espirituais” que perduram um *excedente cultural*: “esse fenômeno, como sendo o da arte, da ciência e da filosofia desenvolvidos em sua forma e indicativas do futuro, vem ao nosso encontro”<sup>817</sup>. Essas obras manteriam seu significado como uma espécie de “tarefa que aponta para a frente” e uma solução “que vem do futuro”, não do passado, já que elas próprias “ainda falam, interpelam, seguem chamando”, repletas de futuro: “as florescências da arte, da ciência e da filosofia sempre designam mais do que a má consciência que uma sociedade tinha a seu respeito em cada caso e utilizava localmente

---

<sup>814</sup>BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*, vol. I. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 205, p. 152

<sup>815</sup>Idem, *ibid.*, p. 153

<sup>816</sup>Idem, *ibid.*

<sup>817</sup>Idem, *ibid.*, p. 154

para o seu embelezamento. Ao contrário, essas florescências certamente podem ser retiradas do seu primeiro solo social, porque elas mesmas, segundo sua essência, não estão amarradas a ele”<sup>818</sup>.

Assim, esse excedente seria produzido pela *atuação da função utópica* contida nas obras: “o próprio ainda-não-consciente deve se tornar consciente quanto ao seu ato, *consciente* de que é uma emergência, e *ciente* quanto ao conteúdo, ciente de que está emergindo. Chega-se assim ao ponto em que a esperança, esse autêntico afeto expectante no sonho para a frente, não surge mais como uma mera emoção autônoma, mas de modo *consciente-ciente* como *função utópica*”<sup>819</sup>. Os conteúdos dessas funções utópicas, presentes nas obras de arte, são oferecidos, para Bloch, primeiramente em representações, essencialmente nas da fantasia, que compõem não somente o que já existe, de modo aleatório, “mas também o que dá continuidade, de modo antecipatório, ao que existe nas possibilidades futuras de seu ser-diferente, de seu ser-melhor. O que distingue a fantasia da função utópica da mera fantasia quimérica é o fato de apenas a primeira ter a seu favor um ainda-não-ser do tipo que pode ser esperado, isto é, que não gira nem se perde em torno de uma possibilidade vazia, mas antecipa psiquicamente um possível real”<sup>820</sup>.

Com isso, aqui teria lugar o conceito de *utópico-concreto*, apenas aparentemente paradoxal, já que caracterizaria uma função antecipatória que não se confunde com o sonhar utópico-abstrato: “o consciente-ciente da intenção expectante tem de ser comprovado como inteligência da esperança – em meio à luz ascendente na imanência, que supera o existente em sua dialética material. Assim, a função utópica (...) é uma função transcendente sem transcendência. Seu esteio correlato é o processo que ainda não resultou no seu conteúdo mais imanente, o qual está sempre a caminho de se realizar (...), a partir do qual o sujeito se reserva *a liberdade de um contragolpe contraditório no existente ruim*”<sup>821</sup>. Esse contragolpe, direcionada à próprio existente ruim”, visando ao seu total solapamento, à sua derrocada. O *contragolpe* não seria, portanto, apenas negativo – como vimos até agora nas peças teatrais estudadas - mas igualmente “contém em si a afluência de um êxito antecipável e representa essa afluência na função utópica”<sup>822</sup>.

Em sua brevidade e nova precisão, a utopia ganha na obra de Bloch a definição de

---

<sup>818</sup> Idem., *ibid.*

<sup>819</sup> Idem., *ibid.*, p. 144

<sup>820</sup> Idem., *ibid.*

<sup>821</sup> Idem., *ibid.*, p. 146-147

<sup>822</sup> Idem., *ibid.*, p. 148

“um órgão metódico para o novo, estudo objetivo de agregação do ascendente”<sup>823</sup>. Todas as grandes obras da cultura teriam, assim, ainda que nem sempre explícito, um pano de fundo utópico compreendido dessa maneira: “a função utópica arranca os assuntos da cultura humana do leito pútrido da mera contemplação e desse modo descortina sobre cumes de fato galgados o panorama ideologicamente desimpedido do conteúdo da esperança humana”<sup>824</sup>.

Procuramos nas peças aquilo que Benjamin chamou de *profecias*: “é a tarefa importante da história da arte decifrar, nas grandes obras do passado, as profecias em vigência na época de sua concepção”<sup>825</sup>. Essa capacidade de imaginação de um futuro possível, presente na *função utópica* das obras artísticas foi bastante importante para o marxismo da chamada teoria crítica, durante todo o século XX. Georg Lukács, no seu ensaio *Trata-se de realismo!*, limitou essa capacidade profética da literatura às expressões do realismo: “tais figuras proféticas encontramos-as exclusivamente nos realistas significativos”<sup>826</sup>. Para Lukács, a literatura realista compreenderia o porvir de maneira concreta, “contemplando todas as mediações objetivas”<sup>827</sup>, desde que conseguisse configurar uma série de tipos sociais<sup>828</sup>, que só no futuro desvendariam por completo a sua verdadeira essência: “Balzac não foi apenas o historiador da sociedade de seu tempo, mas também o criador de *figuras proféticas* que, sob Louis Philippe, se encontravam ainda em estado embrionário e só após a sua morte, com Napoleão III, se desenvolveram plenamente”. A arte seria realista apenas quando pudesse dar “forma às tendências vivas, mas à primeira vista ocultas, da realidade objetiva, de um modo tão profundo e tão verdadeiro que as suas criações são confirmadas pelo desenvolvimento posterior da realidade. (...) Só o próprio desenvolvimento [da história] pode atestar se um escritor (...) reconheceu corretamente e deu forma duradoura a qualidades importantes, a tendências

---

<sup>823</sup>Idem., *ibid.*, p. 157

<sup>824</sup>Idem., *ibid.*

<sup>825</sup>BENJAMIN, Walter. “Paralipomena e varia à terceira versão”. In: *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2013, p. 131-132.

<sup>826</sup>LUKÁCS, Georg. “Trata-se de realismo!” In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão(org). *Debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Unesp, 1996, p. 217

<sup>827</sup>Idem, *ibid.*, p. 208

<sup>828</sup>O conceito de tipo social está presente em toda reflexão estética de Lukács. Só para citarmos uma de suas definições: “por tipo entendemos o compêndio concentrado daquelas qualidades que – por uma necessidade objetiva – derivam de uma posição concreta determinada na sociedade, sobretudo no processo de produção. (...) Dado que a arte sempre figura homens concretos em situações concretas, objetos concretos que os mediatizam, sentimentos concretos que os expressam, ela deve conseguir representar o significado do típico em homens e situações, deve fornecer uma síntese cujo objeto seria o tipo puro e simples”.(LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1970, p. 243-244)

do desenvolvimento, a funções sociais de tipos humanos”<sup>829</sup>.

O ensaio de Lukács, escrito em 1938, testemunha o contexto estético de debate sobre a herança das vanguardas artísticas europeias, notadamente sobre o expressionismo. O ensaio “Trata-se de realismo!” polemiza com Ernst Bloch, que apresentara outra concepção sobre o realismo na literatura, principalmente no que se refere à imaginação utópica e à capacidade antecipadora das obras. Anos depois, em *O princípio esperança*, Bloch escreve um capítulo, com o título de “Trata-se do realismo: todo real tem um horizonte”, em que volta a criticar a concepção lukacsiana que restringe a presença utópica às figuras proféticas do realismo típico:

Procuramos identificar nas obras analisadas, junto com seus aspectos críticos, estreitamente relacionados ao contexto histórico de seu tempo, essas “funções utópicas”, esse excedente que visa o futuro e que, por isso, vai além das prisões do leito do tempo e escapa à mortalha dos modelos teatrais. Se consideramos, como Adorno, que “toda imagem de ser humano é ideologia, exceto a negativa”<sup>830</sup>, é porque partimos do princípio de que o que pode verdadeiramente prenunciar, nas obras teatrais, um estado utopicamente elevado, de acordo com as condições brasileiras, é a contradição e não o mais harmônico. Veremos que nas peças analisadas a sobreposição de forma danificada, panorama histórico arruinado e imaginação do futuro nos apresentam imagens saturadas de tensão e de significados sobre o processo histórico nacional.

### **Utopia e romantismo em *Mãe*:**

Lucien Goldmann chamou de *visão de mundo* “uma visão psicologicamente coerente do mundo, que pode se expressar no plano religioso, filosófico, literário ou artístico”<sup>831</sup>. Ao contrário da ideologia, com seu caráter deformante, as visões de mundo estariam baseadas em *totalidades*, em um “ideal concernente ao conjunto da comunidade humana”, em um “ideal de homem e de organização social”<sup>832</sup>. A partir dessa definição de Goldmann, Michael Lowy e Robert Sayre, em seu livro *Revolta e melancolia*, tomaram o romantismo como uma estrutura mental coletiva, não se limitando à literatura e à arte, ou ao período histórico em que se desenvolveram os movimentos ditos românticos. Para os autores, a visão de mundo romântica “representa uma crítica da modernidade, isto é, da civilização capitalista, em nome de valores e ideais do passado

<sup>829</sup> LUKÁCS, Georg. “Trata-se de realismo!”. *op. cit.* p. 218-219

<sup>830</sup> ADORNO, Theodor. *Ensaio sobre psicologia social e psicanálise*. São Paulo: UNESP, 2015, p. 107

<sup>831</sup> GOLDMANN, Lucien. *Ciências humanas e filosofia*. Rio de Janeiro/São Paulo: Difel, 1976, p. 107

<sup>832</sup> Idem., *ibid.*

(pré-capitalista, pré-moderno). Pode-se se dizer que desde a sua origem o romantismo é iluminado pela dupla luz da estrela da *revolta* e do sol negro da *melancolia* (Nerval)<sup>833</sup>. Essa visão se apresentaria como um conjunto de elementos articulados segundo uma lógica, como uma “estrutura significativa – não necessariamente consciente (em geral, até não consciente) – subjacente a uma diversidade muito grande de conteúdos e formas de expressão. Por estrutura significativa (...) entendemos uma totalidade coerente organizada em torno de um eixo, de uma viga”<sup>834</sup>. Para os autores, essa viga, capaz de articular a totalidade de que estamos falando, seria: “O romantismo como visão de mundo constitui-se enquanto forma específica de crítica da modernidade”<sup>835</sup>.

Mencionamos, durante o primeiro capítulo, que era possível perceber em *Mãe*, de José de Alencar, uma oposição à realidade capitalista brasileira, por meio de uma forma dramática, que mimetiza o trajeto da mercadoria, e por personagens contaminados pela reificação, pela desumanização advinda do modo de produção escravista, marca da inserção do país no sistema do capitalismo global. Sob esse prisma, seria possível identificar na peça uma visão de mundo *romântica* e anticapitalista. Até mesmo o amor “romântico” entre o casal da peça, que leva o herói a vender sua própria mãe/escrava para pagar as dívidas do futuro sogro, poderia ser lido como Max Weber dizia: “essa entrega sem limite é tão radical quanto possível em sua oposição a toda funcionalidade, racionalidade e generalidade”<sup>836</sup>.

No entanto, o quadro histórico brasileiro do período era distinto: o país vivia as contradições da herança colonial e do sistema escravista, e a “modernidade”- definida como a civilização engendrada pela Revolução Industrial e pela generalização da economia liberal e de mercado – era aguardada por aqui, como uma panaceia capaz de resolver todas as nossas formas de atraso. O próprio Alencar, de convicções políticas conservadoras, chegou a se posicionar *contra* a abolição dos escravos, sob a alegação de que

Nós queremos a redenção de nossos irmãos, como a queria o Cristo. Não basta para vós dizer à criatura, tolhida de sua inteligência, abatida na sua consciência: ‘Tu és livre; vai; percorre os campos com uma besta fera...’(...) Não Senhores, é preciso esclarecer a inteligência embotada, elevar a consciência humilhada, para que um dia, no momento de conceder-lhe a liberdade, possamos dizer: ‘Vós sois homens, sois

<sup>833</sup> LOWY, Michael e SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia*. São Paulo: Boitempo, 2015, p. 38-39

<sup>834</sup> Idem, *ibid.*, p. 39

<sup>835</sup> Idem, *ibid.*

<sup>836</sup> WEBER, Max. “Rejeições religiosas no mundo e suas direções”. In: *Ensaio de sociologia*. São Paulo: LTC, 2010, p. 397

cidadãos. Nós vos redimimos não só do cativo, como da ignorância, do vício, da miséria, da animalidade em que jazíeis!’ Eis o que queremos. É a redenção do corpo e da alma; é a reabilitação da criatura racional; é a liberdade como símbolo da civilização, e não como um facho de extermínio. Queremos fazer homens livres, membros úteis da Sociedade, cidadãos inteligentes, e não hordas de selvagens atiradas de repente no seio de um povo culto”<sup>837</sup>.

Para Alencar, nesse discurso proferido em 1871, sem que a sociedade brasileira se modernizasse, seria impossível abolir a escravidão. A escravidão teria, naquele momento, que cumprir sua missão histórica: produzir o *amalgama* das raças, civilizando o negro a partir do trabalho e do seu contato com uma “raça culta”. Só então poderia o negro assumir uma posição de liberdade no interior de um mercado de trabalho já formado e de uma sociedade que oferecesse oportunidades iguais para todos, conquistando assim os seus direitos de cidadão já “habilitado como criatura racional”. Não muito diferente do que ocorreu com o índio, que teve de escolher o extermínio para transformar-se em herói, o negro haveria de se sacrificar para adquirir o direito à emancipação. Aos olhos de hoje, tais ideias soam como violentas – na defesa do cativo - e reacionárias, à luz de um processo de modernização que não ocorreu. Seria possível então falar em *visão de mundo romântica* na peça de Alencar nesse contexto de *espera pela modernidade* e não de crítica, mesmo considerando os conteúdos inconscientes, implícitos e mediatizados que o conceito de Goldmann abrange ?

Em uma primeira leitura, parece-nos que estamos, depois de analisar a peça de Alencar, diante de uma obra que configura aquilo que, a partir de um termo empregado por Engels acerca de Balzac, Lukács convencionou chamar de *triunfo do realismo*: “Esta [a realidade histórica] pode ser retratada com “falsa consciência”, isto é, de um modo em que o autor condena o presente em que vive e que descreve, afirmando conscientemente ou uma sociedade passada e que está perecendo, ou uma utopia presente apenas na sua imaginação, mas, não obstante, ainda *reconhecendo, indicando e figurando em seu retrato as forças motrizes em sua interconexão*, o que Engels considerava “um dos grandes triunfos do Realismo” (carta sobre Balzac; ver também Lênin sobre Tolstói, em que as limitações de um retrato do ponto de vista dessa “falsa consciência” são expostas de modo magistral.)”<sup>838</sup>.

O que caracteriza a arte aqui denominada realista não é a perspectiva professada

<sup>837</sup> ALENCAR, José. *Discursos parlamentares de José de Alencar*. Brasília: Câmara dos Deputados, p. 228- 229.

<sup>838</sup> LUKÁCS, Gyorg. *Escritos de Moscú. Estudios sobre la política y literatura*. Gorla, 2011, p. 53

pelo autor, que pode dirigir-se a um passado idealizado, como nos casos de Balzac e Tolstoi, ou a um futuro utopicamente concebido. O que a caracteriza é o reconhecimento e figuração, *na criação literária*, das forças motrizes da realidade, algo que o autor revela na construção artística de maneira mais ou menos independente da sua própria consciência ou ideário. Quer dizer, o processo total pode ser retratado na obra literária mesmo com *falsa consciência*: a superação do fetichismo deve levar-se a efeito *na criação literária*, ainda que isso contradiga a opinião professada pelo escritor. No entanto, em vez de triunfo do realismo (não podemos chamar a peça de Alencar de realista), a análise da figuração utópica na peça de Alencar pode revelar novos aspectos sobre o processo de formação histórica do Brasil. Podemos encontrar as pistas para esse percurso não nos discursos do escritor, mas na sua própria criação literária: nas alegorias empregadas em três de seus romances.

Em *As minas de prata*, no final do livro, encontramos a alegoria do país utópico e reconciliado, entre o arvoredado, na modesta,

mas graciosa habitação de Estácio situada à margem de um rio, (...), formando uma quase ilha, do feitio de coração. Se o amor reside no grande músculo humano, sem dúvida aquela mansão deveria ser essa mesma forma<sup>839</sup>.

Já em *O tronco do ipê*, a cabana de pai Benedito é sustentada na encosta de um penhasco:

No fim da planície corria uma cadeia de penhascos, que descia verticalmente das altas colinas e submergia-se no leito do rio. O mais saliente desses penhascos sustentava na encosta uma cabana de sapé. De longe e visto de perfil, o rochedo parecia um tropeiro, derreado sobre o pescoço da mula e carregando às costas sua maca de viagem. (...)A abóbada da caverna, onde as águas se precipitavam, era naturalmente o cimo do penhasco onde estava a cabana, porque só nesse ponto se escutava bem o surdo fragor da catadupa. À margem do lago muitas vezes nada se ouvia, e outras distinguia-se apenas um ligeiro sussurro, como o da brisa ramalhando entre as folhas dos pinheiros<sup>840</sup>.

Por fim, em *O guarani*, a casa de Dom Antonio de Mariz também se localiza à beira de um abismo :

via-se à margem direita do rio uma casa larga e espaçosa, construída sobre uma eminência e protegida de todos os lados por uma muralha de rocha cortada a pique. A esplanada, sobre que estava assentado o edifício, formava um semicírculo irregular que teria quando muito cinquenta braças quadradas; do lado do norte havia uma espécie de escada de lajedo, feita metade pela natureza, metade pela arte. Descendo

<sup>839</sup> ALENCAR, José. *Obras completas, vol II*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1964, p. 880

<sup>840</sup> ALENCAR, José. *Obras completas, vol II*, op. cit., p. 540; 545



dois ou três dos largos degraus de pedra da escada, encontrava-se uma ponte de madeira solidamente construída sobre uma fenda larga e profunda que se abria na rocha. (...) Aí, a indústria do homem tinha aproveitado habilmente a natureza para criar meios de segurança e defesa”<sup>841</sup>.

A alegoria da casa emerge dos romances em duplo aspecto: ora como abrigo e identificação com a natureza do arvoredo e do coração, ora como ilha ou fortaleza, suspensa sobre o abismo do mundo. Esses dois aspectos também surgem na casa de Jorge, espaço da ação principal de *Mãe*:

GOMES - Não tenho consentimento a dar... Faço um voto pela felicidade de ambos.

DR. LIMA - Isto é mais claro. Marquemos o dia.

GOMES - O Sr. Jorge dirá.

ELISA - Já!... Que pressa!

JORGE - Elisa é quem deve marcar.

ELISA - Eu não!

DR. LIMA - Pois marco eu. E aposto que vão todos ficar satisfeitos. Que dia é hoje? (...) Em três dias faz-se um vestido... Sábado!

GOMES - Muito bem.

JORGE - Concordo. (...)

DR. LIMA - Quanto à casa, esta tem as acomodações necessárias.

JORGE - Ainda não a viu, Sr. Gomes? Venha. Quero mostrar-lhe o gabinete que lhe destino.

GOMES - A mim!...

JORGE - Desejo que Elisa tenha seu pai junto de si. Entremos. Casa de estudante... Não repare”<sup>842</sup>.

Por meio do confronto com os romances, foi possível identificar no espaço privado da ação dramática da peça a casa burguesa como alegoria de um país reconciliado em um novo mundo: o final da narrativa, edifica por sobre o cadáver da escrava Joana a fundação de um país livre, de comunhão entre todas as raças, identificado pela força solidária do amor romântico, em que “a alma é mais vasta que os destinos que a vida pode oferecer”<sup>843</sup>. O fato de o casamento de Jorge superar os “destinos da vida”, a desaprovação do sogro, baseada na origem de Jorge, filho de uma escrava, configura a casa como o lar burguês do progresso, em uma utopia romântica do país novo e desenvolvido.

Para Walter Benjamin, o sentimento de privação do lar e isolamento tornou-se a experiência fundamental dos românticos do início do século XIX. O filósofo, também ele

<sup>841</sup> Idem, *ibid.*, p.27-28

<sup>842</sup> ALENCAR, José. “Mãe”, *op. cit.*, p. 340

<sup>843</sup> LUKÁCS, Gyorg. *A teoria do romance*. São Paulo: Ed. 34, 2000, p. 117

fortemente impregnado da visão de mundo romântica, vê no apelo dos românticos alemães à vida onírica um aviso de emergência, uma indicação dos obstáculos que a vida real ergue no “caminho que a alma deve tomar para retornar ao lar”<sup>844</sup>. Haveria assim, no romantismo, um desejo ardente de reencontrar o lar, retornar à pátria, no sentido espiritual, em uma nostalgia que estabelece no passado o período em que as alienações modernas ainda não existiam: “a nostalgia de um paraíso perdido acompanha-se no mais das vezes de uma busca do que foi perdido”<sup>845</sup>.

A diferença da utopia romântica de Alencar é que o seu lar burguês está deslocado para o futuro: o casamento entre Jorge e Elisa *será* realizado, a peça termina antes de sua concretização. O filho de escrava e o sogro, burguês empobrecido pelas dívidas, *irão* morar na mesma casa, em um mesmo lar burguês. O final da peça, ao contrário do que apregoa a estrutura do drama, aponta para o futuro: apenas em um futuro reconciliado, livre da escravidão e em uma sociedade que os seus trabalhadores livres empobrecidos pudessem encontrar ocupação o casamento entre Jorge e Elisa seria possível. Ao contrário do drama burguês, a peça de Alencar não está construída para veicular os valores da burguesia do presente: em olhar para o passado, Alencar recorre aos ideais da burguesia europeia, revolucionária e romântica do século XVIII para alegorizar, contemplando um futuro utópico, um lar nascido sobre os penhascos e a partir dos valores do sentimento purificado –“loucura em comum deixa de ser loucura e se torna magia”<sup>846</sup>-, em que o país seria “romantizado por uma potenciação” da realidade banal e habitual, “romantizar nada é senão uma potenciação qualitativa. Na medida em que dou ao comum um sentido elevado, ao costumeiro um aspecto misterioso, ao conhecido a dignidade do desconhecido, ao finito um brilho infinito, eu o romantizo”<sup>847</sup>.

Essa romantização do mundo, configurada pelo olhar utópico desse drama que pisando cadáveres sonha com o porvir, não deve ser avaliada sem mediações, a saber, se a alegoria final do sonho em *Mãe* era “correta”; a questão que nos interessa é voltar-se, muito antes, para a constelação histórica da qual brota a referida imagem utópica de Alencar. O drama de Alencar aponta que, por meio da morte absoluta da realidade existente, poderia emergir uma nova constelação histórica. Nesse modo de produção de cadáveres e de destruição, que a peça toda alegoriza, a própria forma dramática seria

<sup>844</sup>BENJAMIN, Walter. *O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 169

<sup>845</sup>LOWY, Michael e SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia*, op. cit., p. 45

<sup>846</sup>*A teoria do romance*. São Paulo: Ed. 34, 2000, p. 143

<sup>847</sup>NOVALIS. *Pólen*. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 142

capaz de autodestruir-se e, em uma virada negativa surpreendente, voltar-se para o futuro.

**Utopia e des-razão em *Hoje sou um; e amanhã outro*:**

Na peça que analisamos de Qorpo Santo, a alegoria utópica surge também no final da narrativa, e concretizada no presente. Ao contrário do vislumbre onírico e distante presente no final de *Mãe*, em *Hoje sou um; e amanhã outro*, terminada a guerra, o Rei e a Rainha descrevem o mundo novo em pleno processo de realização. Vimos que a utopia delirante do Rei e da Rainha, que acreditam poder apagar o rastro sangrento da guerra escrevendo uma carta, relacionam-se ao episódio histórico do Quilombo do Gran Chaco, que abrigava desertores que acreditavam poder paralisar a guerra fugindo dela: ambos constituem pontos cegos que revelam o seu negativo; recolher a experiência histórica da Guerra contra o Paraguai ao Paraíso, fazer sua *apocatástase*, é reconhecê-la fazendo do sonho encobrimento do trauma.

Constatamos uma espécie de inversão de sinal da utopia, que transformou a resistência em sutura: a forma delirante do drama de Qorpo Santo surgiu-nos como capaz de revelar não só o trauma histórico coletivo da Guerra contra o Paraguai, mas, principalmente, seus mecanismos ideológicos de apagamento. Mencionamos a proximidade do final da peça, em que o Rei e a Rainha apregoam uma reconciliação, com o conceito de apocatástase, mencionado em um dos escritos de Walter Benjamin. No entanto, a restauração de todas as almas apareceria na peça em via negativa, como falsa redenção, apagamento dos rastros da violência, que relacionamos com a sutura ideológica por meio da qual a crise da Guerra foi esquecida e reescrita durante os tempos posteriores.

No entanto, talvez seja possível uma nova virada dialética na leitura dessa alegoria final, se nos detivermos um instante sobre o teólogo Orígenes, definidor do conceito cristão de apocatástase. Inicialmente, o conceito parece se aproximar da ideia de eterno retorno, que discutimos acima: “Sabendo, então, que tal é o final, quando todos os inimigos serão submetidos a Cristo, quando a morte, o último inimigo, será destruída, e quando o reino seja entregue por Cristo (...) contemplaremos, digo, desde o final o começo de todas as coisas. Porque o final é sempre como o princípio, e, por isso, assim como o fim é um para todas as coisas, assim deve entender-se que o princípio de tudo é um.”<sup>848</sup> No entanto, apesar de afirmar que o início e o final dos tempos seriam *unos*,

---

<sup>848</sup>ORÍGENES. *Tratado dos Princípios*. São Paulo: Paulus, 2012. Livro I, 6, 2, p. 109

Orígenes não acreditava em uma temporalidade cíclica, à maneira do mito do eterno retorno: “Quanto aos que afirmam que se produzem todas às vezes mundos semelhantes e iguais em tudo, não sei em que prova se apóiam (...) Mas não creio que exista razão nenhuma para afirmar isto se as almas são conduzidas pela liberdade de seu arbítrio e tanto seus progressos como suas caídas dependem do poder de sua vontade”<sup>849</sup>. Isso porque, para Orígenes, as almas não seriam conduzidas ao cabo de muitos séculos aos mesmos círculos “em virtude de uma revolução determinada, de sorte que tenham que fazer ou desejar isto ou aquilo, senão que dirigem o curso de seus feitos ali onde usa a liberdade de sua própria natureza”<sup>850</sup>. Do mesmo modo, parece impossível que possa “dar-se tal mundo em que tudo sucede na mesma ordem, e cujos moradores nasçam, morram e atuem da mesma maneira que em outro. Mas creio que possam existir diversos mundos com mudanças consideráveis, de sorte que por causas manifestas o estado de tal mundo seja superior, ou inferior, ou intermediário respeito aos outros. Enquanto ao número ou medida destes mundos, confesso que os ignoro”<sup>851</sup>.

A restauração final de todas as almas, aconteceria após o apocalipse, e em tal apocatástase o livre-arbítrio estaria relacionado à transformação, em etapas distintas, de Deus em todas as coisas: “Deve-se pensar que toda a nossa substância corporal que está aqui será conduzida a esse estado, quando todas as coisas forem restauradas para serem um, e que Deus será tudo em todas as coisas”<sup>852</sup>. Não se julgue que tudo isso se realizaria de repente: “será pouco a pouco e por partes, numa sucessão de séculos intermináveis e imensos, quando gradualmente a reforma e a correção se cumprirem em cada um; alguns virão à frente e se dirigirão às alturas numa corrida mais rápida, e outros os seguirão a curta distância e, finalmente, outros estarão muito mais longe; desse modo, através da quantidade de degraus inumeráveis, constituídos por aqueles que progredem e se reconciliam com Deus, eles que antes eram inimigos, se chega ao último inimigo chamado morte e à sua destruição, para que não seja mais inimigo”<sup>853</sup>. Quando todas as “almas racionais” tiverem sido restabelecidas nesse estado, “então a natureza desse nosso corpo também será conduzida à glória do corpo espiritual”<sup>854</sup>.

A figuração de uma comunidade ideal, restaurada após a guerra de que trata a

---

<sup>849</sup>ORÍGENES. *Tratado dos Princípios*. São Paulo: Paulus, 2012. Livro II, 3,4.p. 138

<sup>850</sup>Idem, *ibid.*

<sup>851</sup>Idem, *ibid.*, p. 138

<sup>852</sup>Idem, *ibid.*, p. 279

<sup>853</sup>Idem, *ibid.*

<sup>854</sup>Idem, *ibid.*

peça de Qorpo Santo, pela atitude benemerita do Príncipe, alegoriza também, além de uma *apocatástase do esquecimento*, a transformação do “Deus Príncipe”, o Rei, em todas as coisas: mencionamos, durante a análise da peça, que o personagem, anti-dramático por excelência, apresentava a característica de colonizar as subjetividades que o cercavam, convertendo-as em objetos. Esse processo de coisificação pode ser visto também nessa cena final, em que a conversão das almas ao paraíso significa uma reunião dos súditos ao seu Rei, em uma identificação absoluta, que extingiria os corpos particulares e restauraria todos ao estado primitivo antes do Gênesis, em que “No princípio Deus criou o Céu e a Terra”.

Parece-nos que a fagulha utópica da peça encontra-se, novamente, na destruição da forma hegemônica do drama. Ao criar um personagem capaz de realizar - após um processo violento de manipulação de todos os interlocutores que encontrara durante a narrativa -, uma anulação de si mesmo, Qorpo Santo chama nossa atenção para o processo de anulação da própria forma dramática, que o seu drama em des-razão realiza. A força utópica do conceito de apocatástase está na sua restauração por meio da negação e da dissolução universal de toda criação. Estamos novamente diante de um processo de negação absoluta, mas que avança no seu delineamento utópico, se considerarmos a peça anterior, de José de Alencar: a anulação é vista como Paraíso imediato, concreto, como se a própria forma dramática, em vez de apenas destruir e contemplar o futuro, do alto do lar sobre o abismo, expusesse também um mecanismo de substituição – capaz de restaurar o que foi negado: a lógica da des-razão.

Essa anti-lógica em Qorpo Santo, além de revelar o processo de encobrimento do trauma, por meio de uma apocatástase negativa, apresenta-se, ela própria, como possibilidade de redenção, como um modelo de desmonte das coisas e dos objetos e de restauração de sua forma original e purificada, por meio do delírio, que alegoriza na peça a oposição à lógica racionalizadora e administrada do drama. A des-razão que emerge dessa outra face da apocatástase presente na peça, não é apenas sinônimo de loucura, de sem-razão, mas é também práxis dramatúrgica em negativo, como se fora o negativo da lógica perversa do drama e de sua infra-estrutura, o mercado e os imperativos excludentes da Razão Administrada.

A Razão administrada é uma categoria social elaborada, já no século XX, por Theodor Adorno e Max Horkheimer em várias de suas obras, principalmente na *Dialética do Esclarecimento*. Tal categoria dá conta dos processos de racionalização empreendidos pelo capitalismo em sua fase tardia, visando produzir valor e maximizar lucros e

estimular o consumo. Esse processo de racionalização, no entanto, já havia sido identificado por Max Weber durante a ascensão inicial do capitalismo, como já mencionamos nessa conclusão. A dissolução total do mundo -presente no conteúdo da peça – tem seu correlato na forma dramática em des-razão e ambos expressam, conteúdo e forma, a negação de um processo histórico maior, que a obra soube configurar, de maneira devastadora e utópica, simultaneamente.

### **Utopia e matriarcado do Mangue:**

Durante a análise de *O Santeiro do Mangue*, de Oswald de Andrade, identificamos na comunidade arruinada das prostitutas, coro e foco narrativo da peça, uma alegoria da utopia de uma sociedade matriarcal, vislumbrada pelo autor em alguns dos seus escritos, mas corroída, durante a narrativa da peça, pela miséria do Mangue. Se nos detivermos um pouco mais sobre a ideia de matriarcado presente na reflexão que promove Oswald, a partir de outros autores, talvez seja possível compreender outra face desse *sonho coletivo*: “um novo Matriarcado se anuncia com suas formas de expressão e realidade social que são: o filho de direito materno, a propriedade comum do solo e o Estado sem classes, ou a ausência de Estado”<sup>855</sup>.

Para Oswald, “o mundo se divide na sua longa história em: Matriarcado e Patriarcado”<sup>856</sup> e a formação do Brasil teria se dado com o massacre patriarcal de sociedades indígenas de caráter matriarcal: “seria Matriarcado o fabuloso poderio atribuído às Amazonas, no Brasil Colombiano”<sup>857</sup>. A própria “prática da alteridade”, que, segundo Oswald, seria uma constante do “caráter nacional”, seria remanescente desse período anterior: “pode-se chamar de alteridade ao sentimento do outro, isto é, de ver-se o outro em si, de constatar-se em si o desastre, a mortificação ou a alegria do outro. A alteridade é no Brasil um dos sinais remanescentes da cultura matriarcal.”<sup>858</sup>

Desenvolvendo esse enclave primordial e matriarcal, e analisando *Raízes do Brasil*, de Sergio Buarque de Holanda, Oswald relaciona o “homem cordial” a uma capacidade de identificar-se com o outro<sup>859</sup>, marca das sociedades indígenas: “no homem

<sup>855</sup> ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011, p. 204

<sup>856</sup> Idem, *ibid.*

<sup>857</sup> Idem, *ibid.*, p. 299

<sup>858</sup> Idem, *ibid.*, p. 216

<sup>859</sup> Oswald baseou-se aqui nos relatos de Fernão Cardim, que menciona o fato do recém-chegado a uma taba indígena ser recebido com lágrimas e lástimas: “Entrando-lhe algum hóspede pela casa, a honra e agasalho que lhe fazem é chorarem-no: entrando pois logo o hóspede na casa o assentão na rede, e depois de assentado, sem lhe falarem, a mulher e filhas e mais amigas se assentão ao redor, com os cabelos baixos,

cordial a vida em sociedade é de certo modo uma verdadeira libertação do pavor que ele sente em viver consigo mesmo, em apoiar-se em si próprio em todas as circunstâncias da existência. Sua maneira de expansão (...) é, antes, um *viver nos outros*.<sup>860</sup> No entanto, esse pavor de viver consigo próprio, transforma-se, no homem cordial, em uma espécie de oposição dilacerante, que ele traz dentro de si: “Ele sabe ser cordial como sabe ser feroz”<sup>861</sup>. Para Oswald, a cultura matriarcal produziria esse duplo aspecto: “No contraponto agressividade-cordialidade se define o primitivo.”<sup>862</sup> Estaríamos diante de uma verdadeira utopia antropofágica, já que a cultura matriarcal “compreende a vida como devoração e a simboliza no rito antropofágico, que é comunhão. De outro lado a devoração traz em si a iminência do perigo. E produz a solidariedade social que se define em alteridade.”<sup>863</sup>

Oswald buscou localizar historicamente essa contradição entre alteridade e ferocidade, presente no “homem cordial brasileiro”, como herança e permanência das sociedades matriarcais indígenas. Independente do que há de utopia e deformação nessa leitura histórica da formação do país, interessa-nos apontar que o autor brasileiro conferiu interpretação própria aos estudos de Johan Jakob Bachofen sobre a sociedade matriarcal (Oswald conhecia e mencionou em diversos textos o *Matriarcado*, de Bachofen). Segundo Bachofen, a ordem familiar estabelecida da Antiguidade até nossos dias, caracterizada pelo domínio do *pater familias*, terá sido precedida por uma outra em que toda autoridade familiar era confiada à mãe. Esta ordem distinguia-se profundamente da ordem patriarcal do ponto de vista jurídico e do ponto de vista sexual. Todo o parentesco e, portanto, toda a sucessão era estabelecida pela mãe, que acolhia como hóspede o marido, ou mesmo, no início dessa era, vários maridos.<sup>864</sup>

---

tocando com a mão na mesma pessoa, e começam a chorar todas em altas vozes, com grande abundância de lágrimas, e ali contam em prosas trovadas quantas coisas têm acontecido desde que se não viram até aquela hora e outras muitas que imaginarão, e trabalhos que o hóspede padeceu pelo caminho, e tudo, o mais que pode provocar lástima e choro. O hospede nesse tempo não fala palavra, mas depois de chorarem por bom espaço de tempo limpão as lágrimas e ficam tão quietas, modestas, serenas e alegres que parece nunca chorarão, e logo se saudão (...) e depois destas cerimônias contão ao hóspede o que vêm”. (CARDIM, Fernão. *Tratados da terra e gente do Brasil*. Rio de Janeiro: Editores J. Leite e Cia., 1925, p. 171-172)

<sup>860</sup> ANDRADE, Oswald, op. cit., p. 217

<sup>861</sup> Idem., *ibid.*, p. 219

<sup>862</sup> Idem., *ibid.*

<sup>863</sup> Idem., *ibid.*

<sup>864</sup> Em um dos capítulos mais conhecidos do seu livro sobre o matriarcado, Bachofen explica o choque entre o mundo patriarcal e o matriarcal por meio de uma análise da Oréstia de Ésquilo. Reproduzimos a síntese feita por Engels dessa passagem por conter uma visão crítica da obra de Bachofen: “Todo o litígio está resumido da discussão de Orestes com as Erínias(...) A missão delas era punir o homicídio entre consanguíneos, e o pior e mais imperdoável dos crimes segundo o direito materno: o matricídio(...) Não foi a evolução das condições reais da vida que, segundo Bachofen, produziu as mudanças históricas nas

Bachofen denomina esse estado matriarcal inicial de *hetairismo*: “O mesmo que ao período matriarcal lhe segue o predomínio da paternidade, a aquele lhe precede uma época de hetairismo desordenado”<sup>865</sup>. Para o autor, haveria, após o período primitivo do hetairismo, poligâmico, o matriarcado, que se organizaria então em uma ginococracia, que precedeu o patriarcado<sup>866</sup>: “A ginococracia demetríaca ocupa assim um lugar intermédio no que se representa como ponto de trânsito da Humanidade desde o nível mais profundo da existência até o mais alto. Com o primeiro, ela compartilha o ponto de vista materno-material, e com o segundo, a exclusividade do matrimônio: o que diferencia a ambos é a regulação demetríaca da maternidade, mediante a qual se eleva por cima da lei do hetairismo, e aqui a preferência concedida ao ventre reprodutor, na que ela, como forma profunda de vida, se manifesta contra o sistema patriarcal”<sup>867</sup>. O hetairismo teria sido assim uma época em que imperava, em cada tribo, “o comércio sexual promíscuo, de modo que cada mulher pertencia igualmente a todos os homens e cada homem a todas as mulheres.”<sup>868</sup>

Engels define esse estado como baseado em um matrimônio por grupos, e também o descreve como uma transição à monogamia<sup>869</sup>: “Bachofen tem evidente razão quando afirma que a passagem do que ele chama de "hetairismo" ou "*Sumpfzeugung*" à

---

relações sociais do homem e da mulher, mas sim o seu reflexo religioso no cérebro desses mesmos indivíduos. De acordo com essa teoria, Bachofen apresenta a *Oresteia* de Ésquilo como descrição dramática da luta entre o matriarcado em decadência e o patriarcado ascendente e finalmente vencedor. Esta explicação, nova mas no fundo adequada, é uma das mais belas passagens do livro, e das mais conseguidas. O que não a impede de provar, ao mesmo tempo, que Bachofen acreditava pelo menos tanto em Apolo, em Atena e nas Erínias, como, no seu tempo, o próprio Ésquilo; acreditava que foram estes que realizaram, no tempo dos heróis, o milagre de substituir o matriarcado pelo patriarcado. Parece-nos que tal teoria, que vê na religião a alavanca fulcral da história universal, não pode deixar de levar ao mais puro misticismo”. (ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984, p. 8-9)

<sup>865</sup> BACHOFEN, J. J. *El matriarcado*. Madrid: Akal, 2008, p. 48-49

<sup>866</sup> Ernst Bloch assim resume essa periodização do matriarcado, efetuada por Bachofen: Primeiro aparece um “estado primitivo hetáirico” (horda), com o pântano como o lugar da promiscuidade sexual, um estado sem propriedade e com igualdade; em continuação aparece um “estado médio demetríaco” (ginococracia), com terra de cultivo e aldeia, com propriedade, matrimônio, família, sedentariedade, paz, divindades da terra e um matriarcado bondoso e sábio; surge depois um “estado final apolíneo”, com a pólis como lugar de residência, deuses da luz olímpico-urânicos, patriarcado e justiça racional”. (BLOCH, Ernst. *Derecho natural e dignidad humana*. Madrid: Dykinson, 2011, p. 196)

<sup>867</sup> Idem, *ibid.*

<sup>868</sup> Idem, *ibid.*, p. 47

<sup>869</sup> Engels critica também, em Bachofen, a denominação desse período como “hetairismo”: “Bachofen prova quão pouco compreendeu o que descobrira, ou antes, adivinhara, ao designar tal estado primitivo com o nome de “hetairismo”. Quando os gregos introduziram essa palavra em seu idioma, o hetairismo significava para eles contato carnal de homens solteiros ou monogâmicos com mulheres não casadas, o hetairismo supunha sempre, portanto, uma forma definida de matrimônio, fora da qual esse comércio sexual se realiza, e admite a prostituição, pelo menos como possibilidade. Jamais a palavra foi empregada com sentido diverso” (ENGELS, F. op. cit., p. 32)



monogamia realizou-se essencialmente graças às mulheres. Quanto mais as antigas relações sexuais perdiam seu caráter inocente primitivo e selvático, por forçado desenvolvimento das condições econômicas e, paralelamente, por força da decomposição do antigo comunismo, e da densidade cada vez maior da população, tanto mais envilecedoras e opressivas devem ter parecido essas *relações sexuais sem entraves* para as mulheres, que com maior força deviam ansiar pelo direito à castidade, como libertação, pelo direito ao matrimônio, temporário ou definitivo, com um só homem”[grifo nosso]<sup>870</sup>. Engels se pergunta: “o que seria uma época de relações sexuais sem entraves?”<sup>871</sup>. A resposta é dada por ele próprio: “significa que não existiam os limites proibitivos vigentes hoje ou em épocas anteriores para essas relações”<sup>872</sup>.

O aspecto utópico presente na alegoria da sociedade matriarcal, elaborada por Oswald em *O Santeiro do mangue*, está localizado na figuração de uma “comunidade hetairista”, em que predominam as relações sexuais sem entraves, regida e organizada pelas prostitutas do Mangue, mas que não dispõem – ao contrário daquelas mulheres antigas – de controle algum sobre seus destinos. Por isso, essa utopia não tem qualquer feição harmônica: inspirado pelo desvelamento da ideologia da cordialidade brasileira, Oswald apresenta, na esteira de Sergio Buarque, o seu “teatro do mundo” nacional como o negativo da “afetividade da mulher brasileira”, outro de nossos lugares-comuns patriarcais. Mesmo tornadas mercadorias – e aqui as prostitutas são alegoria de qualquer trabalhador, obrigado a vender sua força de trabalho, seu corpo e sua alma, nos diversos “mangues” do mercado – o coro de prostitutas do Mangue não abandona sua ferocidade contra o mundo que o cerca e o determina. O seu lema, constantemente repetido, o “vam fudê, vam”, ganha aqui, além de seu caráter de emudecimento, como já mencionamos no capítulo 3, outra face: a da revolta.

Vem cá benzinho!  
Vem cá beleza Vem cá mocinho  
Ó gonorréia! Ó gonorréia! Vem cá!<sup>873</sup>

O clamor pela contaminação por meio da gonorreia é também forma de defesa e de ataque. O “mocinho” com dinheiro, chamado pelas prostitutas, é também nova vítima a ser devorada e contaminada pela doença, única arma de que dispõem as prostitutas para devastar o inimigo, tirando-lhe o dinheiro e a saúde. A própria forma da peça torna-se

<sup>870</sup>ENGELS, F. op. cit., p.

<sup>871</sup>Idem, ibid., p. 36

<sup>872</sup>Idem., ibid.

<sup>873</sup>ANDRADE. Oswald. “O santeiro do mangue”, op. cit., p. 38

assim o foco narrativo das prostitutas e da contaminação: a contaminação e devoração das formas, essência do *Santeiro*, surge como testemunho da desorientação dos dominados, traumatizados pela urbanização violenta, mas que *também podem resistir e dissolver o mundo existente, por meio da agressão e da corrosão*. Agressão aqui se dá, no plano do conteúdo, aos clientes endinheirados e, no plano da forma, à teoria dos gêneros, que separa de maneira unilateral o drama, o lírico e o épico.

A contaminação violenta das formas – que coexistem justapostas, devorando-se mutuamente, sem harmonia; o drama a interromper o lírico, o lírico a corroer a narrativa, a narrativa a inverter os sentidos do drama, em um painel de caos alegórico - emerge do mangue como possibilidade utópica de uma sociedade de prostitutas que transforma a liberação dos entraves sexuais, promovida pelos ditames da forma mercadoria, em ato coletivo de contra-violência. Se quisermos mencionar novamente a visão de mundo romântica, podemos citar o fragmento de Novalis que define perfeitamente essa utopia feroz das prostitutas no Mangue de Oswald: “Porco-espinho – um ideal”<sup>874</sup>.

#### **Utopia e formação em *Os Azeredo mais os Benevides*:**

Mencionamos, no capítulo 4, sobre *Os Azeredo mais os Benevides*, que o momento de crise política e econômica que antecedeu o golpe civil-militar de 1964 emerge da peça por meio de uma aliança impossível entre classes. A realização desse pacto – que alegoriza o programa do PCB naquele momento – representaria, no mundo rural brasileiro, um triunfo de uma espécie de utopia negativa, com a permanência das relações de favor e do modo de produção colonial em uma aliança improvável com a modernização industrial dos meios de produção capitalistas, encravados nas grandes cidades. No entanto, a peça apresenta em seu final, uma linha de fuga, a revolta dos camponeses, trágica e derrotada, liderada pelo filho do trabalhador pactário, Espiridião, identificado na peça como O Filho:

(ENTRA FILHO ARMADO, BRIGADOR 1 E BRIGADOR 2. AO LADO DELE, SACOS DE COMIDA NA MÃO. EMPURRA SARGENTO QUE CAI NO CHÃO) (...)

BRIGADOR 2 – Saia da mesa, dona.

FILHO – Minha mãe. Sente aqui, minha mãe. Aqui, meu pai. Vem, mãe. Estou dizendo prá vir. É prá vocês comer... Coma pai. Isso é comida nossa que ele compra arroz por cinquenta réis e vende a três mil réis em Tabatinga...

<sup>874</sup>NOVALIS. *Pólen*, op. cit., p. 158

GUIMAS – Olhe, meu amigo, eu...

FILHO – Cala a boca que meu pai vai comer. Coma, meu pai. (...) Isso é chocolate, mãe. Feito do cacau que a gente plantou. Chocolate, mãe. (...)

ALVIMAR – É bom chocolate, filho. Quem diria. Nunca comi assim, não, filho, nunca...<sup>875</sup>

O estilhaço utópico que emerge da estrutura dialética e estagnada da peça de Vianinha está relacionado à trajetória do Filho: é uma trajetória de formação. O Filho é educado com a família do patrão, na cidade, para depois retornar – totalmente transformado – ao lar rural, sem conseguir integrar-se ao trabalho liderado pelo pai, Alvimar. Quando a construção da barragem é cancelada, o Filho lidera a revolta dos lavradores, invadindo a casa do capataz da fazenda. No final da peça, a revolta é reprimida e o Filho é assassinado. Há um processo de formação figurado na peça, como uma trajetória paralela à do pacto entre Espiridião e Alvimar, mas estamos diante de um processo de formação negativo, que termina de maneira trágica, com a perpetuação das relações de favor. Antes de prosseguir, notemos que a cena apresenta o resultado desse aprendizado quando o Filho, já a caminho da morte, transmite o conhecimento apreendido por meio de uma espécie *de representação teatral*, um jantar fingido, em que todos saboreiam o resultado de seu trabalho.

Tal caráter negativo surge com mais clareza se o compararmos com o processo de formação clássico do indivíduo burguês, descrito em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe: “ *Wilhelm Meister* havia nascido de um obscuro pressentimento dessa grande verdade: que quando o homem intenta empresas para as quais a Natureza tem lhe negado condições e que nunca poderá realizar, um íntimo sentimento o aconselha então que desista, mas não acerta se não vê claro em si mesmo e persevera em seguir um falso caminho até fins falsos, sem que ele próprio saiba o que fazer. (...) Muitos são os que nesse erro consomem a melhor parte de sua vida, vindo a cair, finalmente, em uma rara confusão. Mas, sem dúvida, pode suceder que todos esses passos em falso conduzam à conquista de um bem inestimável: pressentimento que cada vez aclara-se em *Meister* e confirma-se nas últimas palavras do livro; ‘Parece-me como Saul, filho de Cis, que saiu em busca dos burros de seu pai e encontrou um reino’”<sup>876</sup>.

A conquista desse reino – o aprendizado do herói – surge dessa estrutura

<sup>875</sup>VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Os Azeredo mais os Benevides*, op. cit., p. 96

<sup>876</sup>GOETHE, J.W. “Anais”. In: *Obras completas*, vol. VI. Madrid: 2003, p. 487. O trecho bíblico mencionado pelo personagem Friedrich, ao amigo Wilhelm, no final do livro VIII dos *Anos de aprendizado* está em Reis I, 9-10.

mencionada por Goethe, que utiliza o modelo do *Quixote*: o romance se desenvolve em torno da desproporção entre a ilusão do protagonista e a realidade circundante, o que constitui o caminho de seu desencantamento. Esse processo de reencontro com a verdadeira “Natureza”, apresenta o sujeito como um indivíduo único, capaz de desenvolver-se no tempo, de formar-se, de realizar-se. Isto não só supõe a aquisição de aptidões, mas também uma formação integral que implica, entre outras coisas, disciplinar a própria individualidade, a obrigação de aperfeiçoamento, já que a formação individual leva à formação e ao aperfeiçoamento universal da humanidade. A formação tem aqui um componente utópico, pois sua meta é o desenvolvimento do gênero humano.

Esse conceito utópico de Goethe, da formação como capacidade de avanço da subjetividade até a harmonia entre o sujeito e o mundo, é também uma resposta a uma experiência social de alienação, de fragmentação do indivíduo e do mundo, contextualizada historicamente pela Revolução Francesa e suas consequências. Para Lukács, a obra “está ideologicamente na fronteira entre duas épocas: dá forma à crise trágica dos ideais humanistas burgueses, e ao início de sua superação – provisoriamente utópica – do marco da sociedade burguesa”<sup>877</sup>. O caminho que seguirá Wilhelm é o da integração em um modelo social, e descobrimos durante a narrativa que seus passos, quer dizer, seus erros, estavam controlados à distância pela Sociedade da Torre, uma sociedade secreta de clara inspiração maçônica cujos membros configuram uma comunidade onde Wilhelm encontrará a felicidade amorosa e um lugar para exercer sua profissão. Significativamente, abandonará suas ilusões a respeito do teatro e optará por uma profissão prática, a de cirurgião, totalmente distante de seus sonhos artísticos. Há nesse ideal pedagógico da Sociedade da Torre forte influência do *Emílio* de Rousseau, a partir da meta de “educação pelo erro”, em que o indivíduo é deixado livre para desviar-se de seu “caminho natural”, até reconciliar-se com sua Natureza, por meio da desilusão e do aprendizado : “Não é obrigação do educador de homens preservá-los do erro, mas sim orientar o errado; e mais, a sabedoria dos mestres está em deixar que o errado sorva de taças repletas seu erro. Quem só saboreia parcamente seu erro, nele se mantém por muito tempo, alegra-se dele como de uma felicidade rara; mas quem o esgota por completo, deve reconhecê-lo como erro, conquanto não seja demente”<sup>878</sup>.

O percurso de formação vivido pelo Filho, na peça de Vianinha, não se baseia em

---

<sup>877</sup> LUKÁCS, Gyorg. *Goethe e su época*. Madrid: Grijalbo, 1972, p.127

<sup>878</sup> GOETHE, J. W. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 470-471.

erros porque, na verdade, a trajetória do Filho não é formada por escolhas: em nenhum momento o personagem controla seu destino, o tempo todo seu caminho – ao contrário do que vemos na pedagogia da Sociedade da Torre – é controlado pelas decisões tomadas por Alvimar e Espiridião. Seu único momento de escolha – a decisão de invadir a casa do capataz e de apresentar o chocolate aos pais redundará no desfecho trágico de sua morte. Esse percurso de formação configura-se, assim, como o *negativo* do processo de desenvolvimento da utopia burguesa de Goethe, baseada no livre perambular do indivíduo capaz de fazer escolhas, mesmo que contrárias à sua própria “Natureza”. Onde se localiza, então, o aspecto utópico da formação vivida pelo Filho?

No plano do conteúdo, a invasão liderada pelo Filho, que se preocupa em fazer com que seu pai e sua mãe conheçam o chocolate que produziram, aponta para o traço utópico ligado novamente ao conceito de formação. Diante da impossibilidade do processo revolucionário – contexto histórico que a aliança de classes como pacto demoníaco alegoriza – estaria no plano pedagógico da construção coletiva do conhecimento o terreno possível da batalha política, alegorizado pela atitude do Filho que, diante do capataz e do sargento de polícia não recorre à violência, mas invade a casa para revelar ao pai e à mãe, e também aos demais invasores, as conexões da cadeia produtiva em que estão inseridos. Estaríamos diante de um processo que foi representado por Marx, de outra forma, no chamado “Fragmento sobre as máquinas”, trecho dos *Grundrisse*: “A troca de trabalho vivo por trabalho objetivado, quer dizer, a manifestação do trabalho social sob a forma antagônica de capital e de salário, é o último desenvolvimento da relação de valor e da produção baseada sobre o valor”<sup>879</sup>.

A premissa dessa relação é que o “conjunto de tempo de trabalho imediato”, a quantidade de trabalho utilizada, representa o fator decisivo da produção de riquezas: “Sem dúvida, na medida em que a grande indústria se desenvolve, a criação de riquezas depende cada vez menos do tempo de trabalho e da quantidade de trabalho utilizado e cada vez mais do poder dos agentes mecânicos que se põem em movimento durante o trabalho”<sup>880</sup>. A enorme eficiência desses agentes não tem, por outro lado, nenhuma relação com o tempo de trabalho que custa sua produção: “Depende mais do nível geral da ciência e do progresso da tecnologia ou da aplicação desta ciência à produção (*general intellect*). (...) O homem se comporta como um supervisor ou regulador da produção. (...)”

---

<sup>879</sup>MARX, Karl. *Los fundamentos de la critica de la economia politica, tomo 2*. Madrid: Alberto Corazon, 1977, p. 202- 203.; MARX, Karl. *Grundrisse*. São Paulo: Boitempo, 2011, p. 588

<sup>880</sup>Idem, *ibid*.

Em uma palavra, o desenvolvimento do indivíduo social representa o fundamento essencial da produção e da riqueza”<sup>881</sup>.

A partir do momento em que o trabalho, sob sua forma imediata, tem deixado de ser a fonte principal da riqueza, “o tempo de trabalho deixa e deve deixar de ser sua medida, e o valor de troca deixa, pois, também de ser a medida do valor de uso”<sup>882</sup>. Produz-se então “o livre desenvolvimento das individualidades”<sup>883</sup>. Trata-se de reduzir “a um mínimo o trabalho necessário da sociedade. Esta redução implica que os indivíduos recebam formação artística, científica etc, graças ao tempo liberado e aos meios criados em benefício de todos. O próprio capital é a contradição em processo, pelo fato que procura reduzir o tempo de trabalho a um mínimo, ao mesmo tempo que, por outro lado, põe o tempo de trabalho como única fonte de riqueza”<sup>884</sup>.

Esse processo contraditório descrito por Marx criaria as condições para a emergência de uma nova individualidade, ao mesmo tempo plenamente socializada e voltada para o desenvolvimento de suas múltiplas aptidões. Seria esse indivíduo social, que se autodesenvolve de maneira ilimitada, o produto do que Marx chama de *General Intellect*: a inteligência socializada aplicada à produção libertaria a coletividade do trabalho para que pudesse recuperar seu tempo de vida fruindo da totalidade da riqueza social. A negação em trabalhar ao lado do pai, bem como a invasão coletiva que não visa outro fato a não ser a produção de conhecimento sobre o modo de ser histórico das mercadorias, apresentaria a *recusa do trabalho* como perspectiva utópica - possibilitada pela redução da quantidade de trabalho socialmente necessária (graças ao avanço da ciência) .

Esse novo sujeito social alegorizado pelo Filho – que tem o seu destino como tragédia por causa da sua impossibilidade histórica já quando a peça foi escrita – apresenta como futuro, em uma espécie de representação teatral que finge uma refeição para revelar aos pais o gosto do chocolate, uma nova forma de organização que, não mais sustentada no valor de troca e na representação, abrir-se-ia para a perspectiva da autovalorização expansiva e coletiva. Diante de um novo modo de produção, a perspectiva de disputa pelo controle do aparelho de Estado, por meio de instrumentos representativos como partidos e sindicatos, estaria derrotada, como a amizade de

---

<sup>881</sup> Idem, *ibid.*, p.589

<sup>882</sup> Idem., *ibid.*

<sup>883</sup> Idem., *ibid.*

<sup>884</sup> Idem., *ibid.*

Espiridião e Alvimar, pois esse processo de mudança, a ser iniciado pelo aprendizado coletivo, tenderia à auto-organização comunal.

O processo de formação que o trajeto do Filho alegoriza não é apenas o do personagem, o do indivíduo, mas é o do coro de trabalhadores, quase anônimos, – que também invadem a casa – e o do próprio espectador, a quem a peça visa formar. Por meio dessa breve representação da ação pedagógica do teatro, o espectador e os personagens encontram-se no mesmo processo de compreensão conjunta do mundo. Esse processo permanece inacabado, assim como a peça de Vianinha, que termina com o seu prólogo.

### **Utopia e tempo messiânico em *Álbum de família*:**

Por fim, no capítulo 5, dedicado à análise de algumas das peças de Nelson Rodrigues, mencionamos o personagem Nonô, que funciona em *Álbum de família* como a alegoria da *bestialidade*, de uma espécie de subjetividade selvagem, anti-civilizatória, “possessa”, como caracteriza o autor em sua rubrica inicial de apresentação dos personagens:

TIA RUTE (na janela, olhando para fora) - É Nonô, outra vez!

(COM ANGÚSTIA, D. SENHORINHA VAI, TAMBÉM ESPIAR, ENQUANTO TIA RUTE, COM CRUELDADE BEM PERCEPTÍVEL, CONTINUA FALANDO)

TIA RUTE- Eu conheço o grito dele. Aliás não é grito, uma coisa, não sei. Parece uivo, sei lá. Se eu fosse você, tinha vergonha! D.

SENHORINHA (com sofrimento)- Vergonha de quê?

TIA RUTE - De ter um filho assim – você acha pouco?

D. SENHORINHA (com sofrimento)- Uma infelicidade, ora, como outra qualquer!

TIA RUTE (castigando a irmã)- Imagine que enlouquece e a primeira coisa que faz é tirar toda a roupa e viver no mato assim. como um bicho! Você não viu, outro dia, da janela, ele lambendo o chão? Deve ter ferido a língua!

D. SENHORINHA (dolorosa)- Às vezes, eu penso que o louco não sente dor!

TIA RUTE- Hoje, está rodando, em torno da casa, como um cavalo doido!

D. SENHORINHA- Nonô é muito mais feliz do que eu – sem comparação. (sempre dolorosa) Às vezes, eu gostaria de estar no lugar do meu filho...<sup>885</sup>

Assim como na peça de Vianinha, o teor utópico de *Album de família* parece estar concentrado no destino de um personagem - no caso da peça de Nelson em Nonô -, já

<sup>885</sup> RODRIGUES, Nelson. “Álbum de família”, op. cit., p.540

que, em meio ao final trágico da peça, ficamos sabendo na última rubrica que “*D. Senhorinha parte para se encontrar com Nonô e se incorporar a uma vida nova. Jonas morre*”<sup>886</sup>. O mesmo personagem apontado como o “possesso”, em quem identificamos a destruição da ideia libertária de sujeito dramático – autônomo e livre para exercer suas escolhas - , surge também como possibilidade de felicidade e de vida nova. Precisamos recorrer novamente à estrutura de sentimento católica para buscar compreender a face utópica dessa contradição.

Em um sermão sobre *As chagas de S. Francisco*, padre António Vieira menciona o evangelho de Mateus (Mt 16,24) para afirmar o propósito cristão de negar-se a si mesmo: “Se alguém quiser alistar-se debaixo de minhas bandeiras, há de negar-se a si próprio, tomar sua Cruz às costas, e seguir-me”. Para Vieira, seria essa a mais notável sentença que Cristo disse: “Que quer dizer que nos neguemos a nós mesmos? Quer dizer que nos hajamos conosco como se não fôramos nós. Eu que me haja comigo, como se não fora eu; vós que vos hajais convosco, como se não fôreis vós. (...) O verdadeiro cristão é um não eu: porque se há de haver nas coisas próprias, como se foram alheias. (...) Negar-se a si mesmo dizem que é a maior fineza, (...) só se sabe querer bem quem se sabe livrar de si”<sup>887</sup>.

Nonô, a besta que negou o humano, é, na peça de Nelson Rodrigues, esse *Não-eu* e daí o horizonte utópico e o fascínio de sua condição: representa a possibilidade de negação da sociedade, em sua habitação sob a chuva e o sol, no ar livre da mata, e de recusa da subjetividade do indivíduo burguês, obrigado a todo instante a escolher ou ser escolhido pelo próprio destino. Estaríamos diante, então, de uma espécie de bom selvagem, traçado anacronicamente no Brasil da segunda metade do século XX? A chave alegórica que nos afasta dessa leitura é a negação contida na pregação de Vieira: ao contrário de uma integração à Natureza, Nonô representa o eu dilacerado: “Que diferentemente entendeu esta Filosofia aquele Serafim humano, aquele vivo crucificado, aquele Cruz, e Crucifixo de si mesmo, o glorioso Patriarca São Francisco! Negou-se a si, tomou a sua Cruz às costas, e seguiu tão perto a Cristo, que de muito chegado, e unido, apareceu hoje como uma viva estampa Sua, com as cinco Chagas abertas”<sup>888</sup>. As chagas e a cruz de Nonô estão presentes nos seus gritos e lamentos constantes, durante toda a peça: como pode então representar, esse processo dolorido de um crucificado, algum ideal

<sup>886</sup> Idem, *ibid.*, p.

<sup>887</sup> VIEIRA, António. *Obras completas. Sermões hagiográficos I*. São Paulo: Loyola, 2015, p. 422

<sup>888</sup> Idem, *ibid.*, p. 424



utópico? “E que quer dizer negue-se a si mesmo? Quer dizer que cada um há de deixar de ser o que é. Nem eu hei de ser eu, nem vós haveis de ser vós. E assim o fez São Francisco. Negou-se de tal maneira a si mesmo, que deixou totalmente de ser o que dantes era. Pois se Francisco não era Francisco, que era? Era Cristo. (...) ‘Eu sou Cristo por transformação’”<sup>889</sup>.

Durante a peça, a imagem de Nonô, apresentado inicialmente como “possesso”, ao viver essa experiência de negação de si, transforma-se, por meio de tantas chagas, em Crucifixo de si mesmo, em alegoria de uma espécie de “messias da família burguesa”. Se para Vieira, interpretando Paulo, quem nega a si próprio e carrega sua pesada cruz, aproxima-se de Cristo, o processo negativo de Nonô envolve uma recusa de si, dos outros e da própria dimensão do tempo linear do drama. Assim seria possível compreender o tempo paralisado de *Álbum de família*, em que os personagens jazem quase imóveis dentro da casa grande e da capela da fazenda enquanto apenas Nonô se movimenta. Nonô está ao ar livre, mas ronda a casa durante toda a peça. Os demais personagens estão presos na casa, como se o aguardassem, prestes a invadir e promover a destruição daquele mundo sufocado. O tempo do eterno retorno, em que tudo parece imóvel porque parece repetir-se (os gritos da grávida, os lamentos de Nonô, as relações entre os personagens) advém de uma representação do tempo instaurada e controlada por Nonô, a quem todos aguardam: estamos diante do tempo messiânico: do tempo da espera pela libertação. A espera de D. Senhorinha, que diz durante toda a narrativa que não pode sair da casa por causa de Nonô, revela-se, na rubrica final (“*D. Senhorinha parte para se encontrar com Nonô e se incorporar a uma vida nova*”) como imagem da consumação do instante messiânico, cuja alegoria é aqui o encontro de Cristo com Nossa Senhora: “as Chagas do Corpo de Cristo se imprimiram na Alma da Senhora (...) Quer dizer que fugindo os apóstolos a Senhora se pôs em pé diante do Filho, retratando-se tão vivamente Nele, que ambos estavam crucificados(...) Foi tão aguda a espada da Paixão, que traspassou Corpo, e Alma; mas o Corpo estava em uma parte, e a Alma noutra; porque o Corpo era de Cristo, e a Alma da Mãe”<sup>890</sup>. Essa estrutura dual, que alegoriza a cisão entre corpo e alma, está presente em toda a peça: D. Senhorinha dentro da casa, Nonô fora; a mãe contempla, o filho vigia; a mãe aguarda, o filho age; a mãe fala, o filho sofre. A recusa final, em que D. Senhorinha abandona a casa e a família para se “*incorporar a uma nova vida*”, representa essa possibilidade utópica de reunião de corpo e alma, e de negação do mundo.

<sup>889</sup>Idem, *ibid.*, p. 429

<sup>890</sup>Idem, *ibid.*, p. 433

Se tomarmos a estrutura dramática da peça como reprodução dessa temporalidade messiânica (em que não a ação efetiva, mas apenas espera; em que o passado é discutido e repetido, mas sem transformar-se em futuro – até o encontro de Nonô com sua Mãe) é possível constatar que o foco narrativo está organizado também sob esse regime dual: ora acompanhamos o ponto de vista de Nonô, como quem acompanha as cenas de fora da casa, observando pelas janelas e frestas o que se passa *dentro e nas profundezas*; ora acompanhamos o ponto de vista do Speaker, que nos narra o que acontece dentro da casa, - a história da família, portanto – no plano da superfície fotográfica do presente absoluto, como se folheássemos sempre a mesma revista ilustrada por fotos repetidas. Em qualquer dos casos, acompanhamos personagens à espera, sem saber o que pode fazer Nonô, acostumados a ter, como trilha sonora de seus pensamentos, os gritos bestiais do homem que jaz, nem vivo e nem morto, no mato que cerca a casa. De qualquer modo, Nonô controla a ação que se passa na casa, dominando os personagens ao acompanhar – ou, por vezes, determinar - suas expectativas, angústias e anseios.

O Speaker torna-se assim o foco narrativo que expressa o tempo cotidiano - em contraposição ao tempo messiânico de Nonô, que está dentro dessa temporalidade linear, negando-a por dentro -, por meio da leitura das fotografias do álbum da família:

*COMEÇA O TERCEIRO ATO COM MAIS UMA PÁGINA DO ÁLBUM, JUSTAMENTE A QUINTA. NONÔ É UM MENINO TACITURNO, EXCEPCIONALMENTE DESENVOLVIDO. D. SENHORINHA, FORMOSA E DECORATIVA COMO SEMPRE. PIRUETAS DO FOTÓGRAFO EM TORNO DE NONÔ, QUE DEMONSTRA HOSTILIDADE PARA COM O CONCEITUADO PROFISSIONAL DISCRETO PÂNICO DO FOTÓGRAFO.)*

**SPEAKER-** Quinta fotografia do álbum. Nonô tinha apenas 13 anos na ocasião, mas aparentava muito mais. Tão desenvolvido para a idade! Por uma dolorosa coincidência, este retrato foi tirado na véspera do dia em que o rapaz enlouqueceu. Um ladrão entrou no quarto de Senhorinha, de madrugada e, devido ao natural abalo, Nonô ficou com o juízo obliterado. Que diferença entre um filho assim e os nossos rapazes de praia que só sabem jogar voleibol de areia. Pobre Nonô! Hoje a ciência evolui muito e quem sabe se ele seria caso para umas aplicações de cardiazol, choques elétricos e outros que tais?<sup>891</sup>.

Em um ensaio sobre *A fotografia*, Kracauer afirma que sob as fotografias dos álbuns de família estão enterradas a história dos indivíduos “como sob um manto de neve”. Para que a história emerga e seja representada, “deve-se destruir a conexão

---

<sup>891</sup> RODRIGUES, Nelson. “Álbum de família”, op. cit., p. 551

meramente superficial oferecida pela fotografia”<sup>892</sup>. Para Kracauer, o teor de verdade dos acontecimentos se retém na história, já a fotografia “retém o resíduo do qual a história se despediu”<sup>893</sup>. A fotografia só seria capaz de evocar “uma unidade que se desintegrou. Esta realidade fantasmal é irredimível. É constituída de partes no espaço, cuja composição é muito pouco necessária, as quais poderiam ser imaginadas em qualquer outra disposição”<sup>894</sup>. Na cena acima, a tentativa do fotógrafo, em pânico, de compor a imagem, enfrentando a resistência de Nonô, alegoriza, ao mesmo tempo, essa unidade desintegrada e essa composição fragmentada e aleatória, que caracterizaria, para Kracauer, a fotografia. A realidade fantasmal da fotografia está presente em todas as falas do Speaker que, diante da impossibilidade de narrar por meio das fotografias – que retêm apenas resíduos dos quais a história se despediu – descreve a vida dos personagens retratados sempre de maneira errada e distorcida.

Essa impossibilidade de transmitir conhecimentos e experiências históricas, que basearia a realidade fantasmal da fotografia, é descrita por Kracauer a partir de sua análise sobre as revistas ilustradas: “ a intenção das revistas ilustradas é reproduzir completamente o mundo acessível ao aparelho fotográfico (...). Mas esta torrente de fotografias varre todos os seus diques. O assalto de coleções de imagens é de tal modo violento que talvez ameace destruir os traços decisivos à consciência”<sup>895</sup>. O mesmo destino afetaria também as obras de arte por meio de sua reprodução técnica: em lugar de aparecer refletida em suas reproduções, a obra “tende a desaparecer na sua multiplicidade e a continuar sua vida enquanto fotografia artística”<sup>896</sup>.

Nas revistas ilustradas, o tempo histórico transforma-se em espaço: “o contínuo espacial segundo a perspectiva da câmera fotográfica recobre o fenômeno espacial do objeto conhecido, e sua semelhança desfigura os contornos de sua história”<sup>897</sup>. As revistas ilustradas por fotografias seriam “um dos mais poderosos instrumentos de greve contra o conhecimento. Para o sucesso de uma tal greve, se usa em primeiro lugar o arranjo pitoresco das imagens. A sua *justaposição* exclui sistematicamente a conexão que se oferece à consciência. A ideia-imagem cancela a ideia, a nevasca de fotografias trai a

---

<sup>892</sup>KRACAUER, Sigfried. “A fotografia”. In: *O Ornamento da massa*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 68-69

<sup>893</sup>Idem, *ibid.*, p. 72

<sup>894</sup>Idem, *ibid.*, p. 73

<sup>895</sup>Idem, *ibid.*, p. 75

<sup>896</sup>Idem, *ibid.*

<sup>897</sup>Idem, *ibid.*

indiferença em relação ao que as coisas querem dizer”. As ações de *Álbum de família*, quando vistas sob o foco narrativo do Speaker, teriam esse aspecto de nevasca de imagens, e daí a sua face repetitiva : o eterno retorno do mesmo, na peça de Nelson, expressaria a reprodução técnica infinita das imagens, um dos aspectos da sociedade reificada: “o próprio mundo adquiriu um rosto fotográfico, pode ser fotografado, pois este se funde no contínuo espacial que se forma com os instantâneos” .

O foco narrativo do Speaker não desenvolve, assim, a memória da família e sua história, mas expressa a sua própria dissolução: “que ela [a câmera fotográfica] devore o mundo é um sinal do *medo da morte*. A recordação da morte, que está presente em pensamento em toda imagem da memória, as fotografias gostariam de banir pela sua própria acumulação. Nas revistas ilustradas, o mundo torna o presente fotografável e o presente fotografado torna-se inteiramente eternizado”<sup>898</sup>. O Speaker pode assim ser caracterizado como esse narrador preso ao presente e à greve do conhecimento: incapaz de conhecer a história, descreve-nos as fotografias e o fluxo do tempo reificado, por meio de uma *atitude contemplativa*. Essa atitude reflete o processo histórico geral de reificação capitalista: “a atitude contemplativa diante de um processo mecanicamente conforme às leis e que se desenrola independentemente da consciência e sem a influência possível de uma atividade humana, ou seja, que se manifesta como um sistema acabado e fechado, transforma também as categorias fundamentais da atividade imediata dos homens em relação ao mundo: reduz o espaço e o tempo a um mesmo denominador e o tempo ao nível do espaço”<sup>899</sup>.

Esse tempo da sucessão fotográfica das ações é um tempo que perdeu seu caráter qualitativo, mutável e fluido: ele se espacializa porque se fixa num contínuo delimitado com precisão, quantitativamente mensurável, pleno de coisas: “nesse ambiente em que o tempo é abstrato, minuciosamente mensurável e transformado em espaço físico, um ambiente que constitui, ao mesmo tempo, a condição e a consequência da produção especializada e fragmentada, no âmbito científico e mecânico, do objeto de trabalho, os sujeitos do trabalho devem ser igualmente fragmentados de modo racional”<sup>900</sup>. A própria personalidade dos sujeitos torna-se impotente espectador de tudo o que ocorre em sua própria existência, parte isolada e integrada a um sistema estranho. Esse sistema estranho emerge da narrativa de *Álbum de família*, e a incapacidade de agir e de fazer escolhas, o

---

<sup>898</sup> Idem, *ibid.*, p. 76

<sup>899</sup> LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe*. São Paulo: Martins fontes, 2003, p. 204

<sup>900</sup> Idem, *ibid.*, p. 205

caráter contemplativo dos personagens, além da relação com aspectos históricos da sociedade brasileira – que mencionamos no capítulo 5 desta tese – apontaria para a relação da experiência cotidiana e social local com o processo de reificação mundializado.

No entanto, a temporalidade espacializada e fotográfica do Speaker engendra, na peça de Nelson Rodrigues, um outro tempo, este baseado no outro foco narrativo de *Álbum de família*, conduzido por Nonô. Estão inseridas nesse ponto de vista todas as ações e confissões íntimas dos personagens, que só poderiam ter sido testemunhadas por Nonô. Teríamos, assim, mais uma duplicidade, marcada por duas temporalidades justapostas, uma dentro da outra: a da linha de ação geral do drama, que ocorre no presente, reificada e repetida; e a da linha de fuga dramática, marcada pelo que ocorreu no passado, que é confessada pelos personagens em busca de absolvição, como *se confessassem para Nonô*, clamando pela redenção messiânica.

Giorgio Agamben, em um ensaio sobre as cartas de Paulo, propõe a seguinte definição para o *tempo messiânico*: “é o tempo que o tempo nos dá para acabar – ou mais exatamente o tempo que empregamos para realizar a conclusão, para completar nossa representação do tempo -. Este tempo não é uma linha do tempo cronológico, nem o instante do fim (...); é o tempo operativo que urge no tempo cronológico, que o elabora desde o interior, tempo de que temos necessidade para concluir o tempo...e, nesse sentido, *é o tempo que resta*”<sup>901</sup>. O *tempo que resta* não é um tempo suplementar, que se acrescenta ao tempo cronológico para diferir indefinidamente o fim. O tempo messiânico, sem coincidir jamais com o tempo cronológico e sem somar-se a ele, o apreende e o leva a seu cumprimento desde o interior: “a decomposição paulina da presença messiânica se assemelha à contida em uma extraordinária alegoria kafkiana, segundo a qual o messias não chega no dia de sua vinda, senão apenas um dia depois, não no último dia, senão no ultimíssimo. O messias tem chegado já; o evento messiânico já tem se cumprido, mas sua presença contém em seu interior outro tempo, que estende a presença do messias, mas não para diferi-la, pelo contrário, para fazê-la apreensível”<sup>902</sup>. A alegoria de Kafka reúne dois fragmentos, ambos escritos em dezembro de 1917: “O Messias chegará quando seja possível o mais desenfreado individualismo na fé, e ninguém destrua essa possibilidade, e ninguém para sofrer sua destruição, quer dizer, quando se abram as tumbas. O Messias

---

<sup>901</sup> AGAMBEN, Giorgio. *El tiempo que resta. Comentario a la carta a los romanos*. Madrid: Trotta, 2006, p. 72

<sup>902</sup> Idem, *ibid.*, p. 75

não virá até que já não seja necessário, e mais, chegará depois de sua própria vinda, não virá no último dia, senão no dia posterior ao último, no ultimíssimo dia”<sup>903</sup>.

A parábola de Kafka é obscura até que a interpretemos a partir da ideia de tempo messiânico. Se o Messias virá apenas quando não houver “ninguém” para destruir essa possibilidade ou para sofrer a destruição dela, isso significa que o Messias não virá enquanto houver alguém, apenas quando não houver ninguém, e isso também significa que o Messias não será alguém, não será um indivíduo. Seguindo o livro de Mateus, a parábola afirma que “as covas se abrirão” e assim, novamente, somos levados a crer que elas não serão abertas por nenhuma obra humana. Além disso, parece que o Messias virá precisamente quando não houver ninguém mais para sofrer a destruição do mundo e quando não houver ninguém que possa destruir sua vinda. O Messias não virá como um indivíduo e, certamente, não dentro de nenhuma sequência temporal que nós utilizamos para organizar nosso tempo. Se ele vier no último dos últimos dias, mas não no último, ele virá em um “dia” que está além de qualquer calendário, e além da própria cronologia. A parábola postula uma temporalidade messiânica em que ninguém sobreviverá. Ela não se dá em um momento no tempo, mas no interior do tempo, quando for possível apreender que a sequência de todos os momentos foi cumprida. Segundo Agamben, por isso “qualquer instante pode ser, nas palavras de Benjamin, ‘a portazinha pela qual entra o Messias’. O messias faz sempre seu tempo, quer dizer, faz seu o tempo e por sua vez o cumpre”<sup>904</sup>.

Assim, o tempo messiânico implica uma transformação da experiência do tempo, capaz de interromper, desde dentro, o aqui e agora do tempo profano. Trata-se de uma constelação temporal, de uma unidade entre os dois tempos – messiânico e cronológico – que pressupõe a ideia de que o passado está contido no presente: por meio da realização do tempo messiânico os eventos do passado adquirem seu verdadeiro significado e se transformam em fatos que serão salvos. O tempo que o tempo emprega para acabar é esse tempo dentro do tempo, que se realiza enquanto aguarda a hora de seu cumprimento, instante que conjugará passado, presente e futuro, por meio do julgamento sumário do passado, salvando no presente o que permanecerá no futuro.

Ernest Bloch, mencionando o tempo da utopia e da análise história, afirmou que “o progresso mesmo não se desenvolve, pois, em nenhuma linha temporal homogênea, se

<sup>903</sup>KAFKA, Franz. *Obras completas III*. Galaxia Gutenberg, 2003, p. 621-623

<sup>904</sup>AGAMBEN, Giorgio, op. cit., p. 75

desdobra, além disso, em diversos níveis temporais subjacentes e sobrepostos”<sup>905</sup>. Essa concepção de progresso procura historicizar a definição paulina de tempo messiânico como uma unidade e pluralidade abertas de tempos heterogêneos, criando, na consciência do presente, um espaço para potências não realizadas do passado. “Na medida em que o passado é aproveitado novamente no presente – isto é, não é aquilo que o progresso deixou às suas costas, mas o que pode ser objeto de progresso por meio da recordação – Bloch coloca à disposição um procedimento que interrompe o tempo cronometrado e produz, assim, contextos ou relações de sentido”<sup>906</sup>.

Esse tempo restante – tempo dentro do tempo, determina, do lado de fora da casa, o do tempo da família – é aquele tempo da espera pelo Messias, que Paulo conclama (1 Cor 7,29-31) que saibamos agir *como se não* (mencionamos, no capítulo 5, a análise de Vieira sobre esse trecho): “Isto, porém, vos digo, irmãos, que o tempo se contrai; o que resta é que também os que têm mulheres sejam como se não as tivessem; e os que choram, como se não chorassem; e os que folgam, como se não folgassem; e os que compram, como se não possuíssem; E os que usam deste mundo, como se dele não abusassem, porque a aparência deste mundo passa”. Nonô age como se não fosse homem, como se não comesse, como se não pensasse, como se não falasse, cerca a casa como se não a cercasse, ameaça os familiares como se não os ameaçasse ; instaura assim o tempo messiânico da espera: torna inoperante o tempo. Modifica o tempo, precisamente por meio de sua debilidade: “A potência se cumpre na debilidade” (2 Cor 12,9). Para Agamben, essa debilidade estabelece, no tempo messiânico, uma inversão da relação tradicional potência/ato: “Como a potência messiânica se realiza e opera na forma da debilidade, assim esta potência exerce seu efeito na esfera da lei e das suas obras não simplesmente negando-as ou aniquilando-as, senão desativando-as, fazendo-as inoperantes. (...) O tempo messiânico faz inoperantes essas obras, as restitui ao estado de potência na forma da inoperabilidade e da ineficácia”<sup>907</sup>. O tempo messiânico não é assim o da destruição, mas sim o da desativação: Nonô desativa o tempo do drama, tornando-o inoperante. O eterno retorno do sempre igual, presente na linha de ação de *Álbum de família*, advém dessa inoperabilidade do tempo da espera. As fotografias, imagens congeladas da família que aparecem antes de cada ato, alegorizam esse tempo

<sup>905</sup> BLOCH, Ernst. *O princípio esperança, vol. 1*. Rio de Janeiro: UERJ/Contraponto, 2005, p. 108.

<sup>906</sup> ZIMMER, Jorg. “Progresso e recordação em Ernst Bloch e Walter Benjamin”. In: MACHADO, Carlos E.J.(org). *Walter Benjamin: experiência histórica e imagem dialética*. São Paulo: Unesp, 2015, p. 123

<sup>907</sup> AGAMBEN, Giorgio, op. cit., p. 99

desativado, inoperante, à espera da porta que se abrirá para a entrada do Messias, um Messias monstruoso, reunião de animal e de homem.

No plano da forma dramatúrgica, a dualidade entre o tempo messiânico no interior do tempo cronológico e dos focos narrativos divididos entre interior e exterior da casa geram um drama inoperante. O *como se não*, da instrução paulina, passa ao drama de Nelson, que se torna um drama inoperante: *como se não fosse drama, como se não tivesse ação, como se não houvesse sujeitos*. Tudo está presente como no drama moderno europeu, mas em estado de *como se não*. A alegoria invade o drama e o faz importante porque está presente para figurar outra realidade, ausente: a da redenção, a da realização do tempo messiânico, que trará a vida nova aguardada por D. Senhorinha. Esse instante se realiza, cumprindo o tempo da promessa, quando o patriarca morre e D. Senhorinha está livre para viver no interior do tempo de *Nonô*, alegoria da liberdade e da negação de todo o horror apresentado na peça.

O tempo messiânico representado por *Nonô* é o tempo da esperança. “Florença, Batistério. No portal, a ‘*Spes*’ (Esperança) de Andrea Pisano. Está sentada e ergue, desesperada, os braços para um fruto que não alcança. E no entanto é alada. Nada de mais verdadeiro”<sup>908</sup>. Há, na alegoria da escultura descrita por Benjamin, uma contradição entre espera, desespero e esperança. Bloch também descreve a mesma escultura “embora seja alada, ela está assentada esperando e, apesar das asas, levanta os braços, como Tântalo, na direção de uma fruta fora do seu alcance. Portanto, a esperança, sendo bem menos aquinhoadada do que a memória, pode parecer um mal se tomada pelo lado da incerteza, e a esperança ilusória, infundada, certamente o é. (...) Tanto mais distante do mal está a esperança bem fundada, isto é, mediada pelo possível real, tão distante até do fogo-fátuo; ela representa justamente a porta no mínimo entreaberta que parece levar a objetos agradáveis, num mundo que não se tornou uma prisão”<sup>909</sup>.

O gesto de frustração contido na alegoria é, para Benjamin, ao contrário de Bloch, sua verdade: a verdade da *Spes* consiste na não intencionalidade do seu gesto. A esperança autêntica não se relaciona, portanto, como em Bloch, a uma tendência possível na história, mas é sim uma espécie de força messiânica em contradição à tendência do processo histórico. Daí que seu *Angelus Novus* e sua leitura da *Spes*, de Pisano, não se dirijam a nenhum futuro, senão ao passado: na recordação, tornam-se reconhecíveis forças messiânicas que estavam ocultas na história: o instante da recordação é o instante

<sup>908</sup>BENJAMIN, Walter. *Imagens de pensamento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 47

<sup>909</sup>BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*, op. cit., p. 327



do perigo; nele a imagem da recordação entra involuntariamente no presente: “estas imagens aparecem, como se sabe, de forma involuntária. História em sentido estrito é, portanto, uma imagem procedente da rememoração involutária, uma imagem que se apresenta subitamente ao sujeito da história no instante do perigo”<sup>910</sup>.

Nas peças que analisamos anteriormente, percebemos que as alegorias dividem-se entre duplo movimento: o encontro com a rememoração de traumas do passado e também com a visão de uma função utópica para o futuro. A força messiânica em *Álbum de família* não foge a essa dialética entre a morte encontrada no passado, e permanente no presente, e o vislumbre da esperança do porvir. Há, no entanto, a diferença que na peça de Nelson o tempo messiânico e a alegoria do Messias bestial tornam-se chave para a leitura e compreensão da peça e de sua estrutura.

A esperança voluntária, que nos menciona Bloch, surge na existência de Nonô, promessa de vida nova para a mãe e de destruição do presente para os demais personagens. Nessa dualidade messiânica, de redenção e de destruição, de homem e de besta, Nonô aproxima-se também de outra alegoria da esperança, a de Pandora. Em uma das tentativas de confissão realizadas por D. Senhorinha, ficamos sabendo que todo o mal que assola a família iniciou-se com sua relação incestuosa com Nonô: a partir daquele instante, o filho teria enlouquecido, fugindo e vivendo nas matas, bem como Jonas e os outros filhos teriam começado a agir com estranheza e violência. Segundo essa leitura, Nonô seria o responsável por abrir a caixa de desgraças, trazendo a ruína ao mundo familiar. Mas há na atitude de espera de D. Senhorinha – confirmada no final reconciliado que a peça apresenta – uma outra leitura para a imagem da caixa de Pandora trazida por Nonô. O dote de pandora seria aqui não o recipiente da desgraça, mas, pelo contrário, de mistérios e mudanças vindouras. Nonô seria aqui a própria Pandora, que significa “a onidotada, cheia de atrativos, presentes, benefícios”<sup>911</sup>.

De acordo com essa versão do mito, também estes teriam saído da caixa, mas, diferentemente dos vícios, eles de fato teriam fugido por completo, não se espalhando entre os homens; teria permanecido na caixa, como único bem, a esperança: “a esperança sustenta o ânimo para buscar os bens faltantes, a constância e a não-resignação diante dos bens que não comparecem, e, onde ela desaparece, o processo em curso no mundo se perde”<sup>912</sup>. A esperança que Nonô oferece, e a temporalidade messiânica que instaura,

---

<sup>910</sup>BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Lisboa: Assírio & Alvim, p. 37

<sup>911</sup>Bloch. Ernst, op. cit., p. 327

<sup>912</sup>Idem, ibid.

mostra a esperança como o único bem que *resta*, que de forma alguma tornou-se realidade madura no tempo, mas que também não foi destruído. A porta estreita e entreaberta do messias em *Álbum de família* designa a esperança como a caixa de Pandora do mundo inconcluso – e do próprio drama inconcluso, já que não vemos na narrativa o final de Nonô e D. Senhorinha – “incluindo a cavidade com centelhas que representa a sua latência”<sup>913</sup>.

Na peça, essa cavidade com centelhas é a temporalidade inconclusa do drama, em sua dialética entre espera e esperança. Ao contrário da casa que abriga os pecados históricos de uma classe, a caixa trazida por Nonô se abre como o aposento amplo e aquecido, como o camarote em terra, no qual arde a luz promissora do lar. Estamos novamente diante da alegoria do lar, mas aqui, ao contrário de Alencar, o lar representa, séculos depois, a destruição do lar burguês e do lar do drama: a temporalidade messiânica surge para ameaçar ambos e, se a destruição não se cumpre, o drama resta corrompido e a figura da esperança relampeja, mesmo que apenas como possibilidade abstrata. As ilusões e seus bens, que de qualquer forma nunca existiram, saíram voando da caixa de Pandora e fugiram, mas permaneceu a esperança bem fundada, “em que o ser humano pode tornar-se um ser humano para os seres humanos, e o mundo, uma pátria para os seres humanos”<sup>914</sup>. Portanto, pela mesma razão, a utopia “entende tanto do esclarecimento (destruição das ilusões), quanto do mistério genuíno histórico. Ela entende, assim, tanto de um máximo de ausência de ilusão quanto de um máximo de otimismo (que busca a decisão). Mas, mesmo considerando, a duplicidade do tempo messiânico e de sua transposição para o drama, erigido sob a contraditória dialética de espaços e de focos narrativos (dentro e fora da casa, olhar da família e olhar de Nonô), ainda não nos aproximamos daquilo que Bloch chama de utopia concreta, permanecendo, em nosso terreno crítico, na identificação de um excedente utópico abstrato, em *Álbum de família*.

A utopia concreta, para Bloch, seria caracterizada por “cifras da *formação da pátria*, mediada por uma pátria histórico-humana com base no oriente (...) da possibilidade real-objetiva [grifo nosso]”<sup>915</sup>. As formações materiais do mundo – e a formação do Brasil também, nosso objeto de análise – até ao desencadeamento da força produtiva mais intensiva, do verdadeiro núcleo atômico do existente – estariam assim repletas da tendência do *ainda-não*. No caso de *Álbum de família* parece que a imagem

---

<sup>913</sup>Idem, *ibid.*, p. 328

<sup>914</sup>Idem, *ibid.*

<sup>915</sup>Idem, *ibid.*, p. 329

utópica alegorizada por Nonô – sua negação da vida familiar dos proprietários seguida por sua constante ameaça de invasão da casa-grande e de destruição, funcionando, ao mesmo tempo, como uma espécie de “retorno do negado”- relaciona-se a um mundo determinado, em que “as contradições impelem para diante, em que a possibilidade de desenvolvimento para diante tem espaço”<sup>916</sup>, e esse mundo está situado em um drama em que a barbárie e a civilização não são apenas sequenciais, mas sincrônicas – e que a civilização burguesa surge interligada à elite patriarcal e escravista brasileira, marcando uma forma sublimada de violência e agressão.

Assim como a temporalidade messiânica corrói o drama, tornando-o eterno retorno do sempre igual da espera, a violência irrompe pelas formas de repressão empregadas pela instituição familiar e proprietária, deixando entrever por suas frestas e ruínas a possibilidade de redenção. A barbárie alegorizada pela vida de Nonô mostra-se como uma das condições secretamente capacitantes ou mal-disfarçadas subjacentes ao que chamamos de civilização no Brasil. A violência que fundou o estado colonial e escravista brasileiro não cedeu espaço a uma civilidade liberal ou democrática posterior. Ao contrário, o controle reprimido - e em equilíbrio precário – da agressividade de Nonô parece alegorizar a missão sublimada de “manter a Natureza sob controle, sem o que a civilização tem dificuldade para sobreviver”<sup>917</sup>. Nonô revela à civilização, tal como essa se formou no Brasil, algo de seu próprio eu secreto repudiado: “No âmago da liberdade espreita certa coerção, exatamente como a razão é sempre infiltrada por seu oposto”<sup>918</sup>. Nonô representa o oposto da modernização capitalista no Brasil, com o seu progresso infiltrado nas formas mais selvagens de dominação. Por outro lado, estamos diante de uma alegoria da negação absoluta e da possibilidade utópica – oposta na peça à confissão católica – baseada na promessa messiânica de um mundo do não – eu. Esse não-eu, representado por Nonô, surge na peça por meio de um quase rompimento com drama: *como se não* paulino, gera uma obra tensa, como se não fosse dramática, mas ainda dramática, como se não fosse moderna, mas ainda moderna. Na verdade, a novidade do texto advém dessas polaridades, em que a forma dramática ameaça ser colocada abaixo, como a casa-grande da narrativa, mas ainda permanece de pé, à espera. O drama não é abandonado de todo e essa sua permanência incômoda transmite-nos o tempo messiânico

---

<sup>916</sup> Idem, *ibid.*, p. 328

<sup>917</sup> EAGLETON, Terry. *O debate sobre Deus. Razão, fé e revolução*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, p.91

<sup>918</sup> Idem, *ibid.*, p. 92

da utopia e da incompletude: o não-drama e a não-narrativa – apesar das ameaças do tempo repetido, da subjetividade individual negada, do diálogo trocado pela confissão monológica - *não se realizam, assim como o tempo messiânico também ainda não se cumpre*. O final do texto, também interrompido, apresenta-nos a *possibilidade da esperança* - refletida na própria forma da peça, que figura a derrubada do drama, sem se consumir -, esperança que está guardada em uma caixa aberta, esperando por Nonô e por nós em algum lugar.

### **Utopia e fantasmagoria no teatro brasileiro:**

Em seu trabalho das *Passagens*, Benjamin reconhece as implicações críticas dos conceitos de fetichismo da mercadoria e reificação, expostos não apenas em *O capital* de Marx como também em *História e consciência de classe*, de Lukács. Mas Benjamin explicitou sua intenção de explorar, com maior profundidade e como expressão cultural da reificação, o conceito de fantasmagoria, que aparece de forma oblíqua em ambos os pensadores citados. Em uma carta a Gretel Adorno, de março de 1939, escreve Benjamin: "Tenho me ocupado, da melhor forma possível dado o tempo limitado, com um dos conceitos básicos das *Passagens*, colocando em seu centro a *cultura da sociedade produtora de mercadoria enquanto fantasmagoria*"<sup>919</sup>.

A idéia de Benjamin de fantasmagoria está intimamente ligada ao seu propósito de investigar o conceito de reificação no plano da cultura. Para Benjamin, o uso que Marx faz da noção de *fantasmagoria* descreve a relação reificada, mediada por mercadorias, entre pessoas. Em *O capital*, Marx escreveu: "Esse caráter de fetiche do mundo da mercadoria tem origem no caráter social peculiar do trabalho produtor de mercadorias. (...) É apenas uma relação social determinada entre os próprios homens que aqui assume, para eles, a *forma fantasmagórica de uma relação entre coisas*".<sup>920</sup> Benjamin dá atenção especial a essa passagem, citando-a nas *Passagens*, no fragmento [G5, 1]. E também acrescenta, no mesmo fragmento, outros trechos de *O capital*, em que Marx fala sobre "objetividade espectral e vida própria" da mercadoria, que "age segundo leis próprias tal como atores em um palco fantasmagórico"<sup>921</sup>. Notemos que o destaque se dá sobre o caráter espectral da mercadoria, comparado a um *espetáculo teatral*. Jaeho

<sup>919</sup>BENJAMIN, Walter. *Correspondência com Gretel Adorno*. Buenos Aires: Eterna Cadência, 2015

<sup>920</sup>MARX, Karl. *O capital*, op. cit., p. 147

<sup>921</sup>Benjamin, Walter. *Passagens*, op. cit., p. 217

Kang nos conta que Benjamin pretendia, originalmente, dar às suas *Passagens* o título "Galerias parisienses: uma *Féerie* dialética". Enquanto o termo "dialético aparentemente indica sua idéia central da história como a relação entre o Então e o Agora, o termo *Féerie* designa os aspectos espetaculares da cultura moderna. De acordo com Cohen, *Féerie* foi forjado na Paris de 1823 para descrever a forma do espetáculo teatral"<sup>922</sup>.

Assim, o conceito de fantasmagoria procura permitir a investigação do espetáculo da cultura da mercadoria: "Deve-se chamar a atenção para o fato, igualmente, de que, nas *Passagens*, Benjamin emprega o termo fantasmagoria como uma categoria central com recurso a qual examinar o espetáculo da modernidade"<sup>923</sup>. Para Benjamin, a chave estaria em deduzir o conceito de fantasmagoria a partir do quadro geral da reificação capitalista, assim definido por Lukács: "A mercadoria pode ser compreendida na sua essência apenas como categoria universal do ser social total. É apenas neste contexto que a reificação surgida da relação mercantil adquire uma significação decisiva, tanto pela evolução objetiva da sociedade como pela atitude dos homens em relação a ela, na submissão da sua consciência às formas nas quais esta reificação se exprime (...). Esta submissão acresce-se ainda do fato de que quanto mais a racionalização e a mecanização do processo de trabalho aumentam, mais a atividade do trabalhador perde o seu caráter de atividade, tornando-se uma atitude meramente *contemplativa*"<sup>924</sup>.

Esse cotidiano contemplativo é gerado quando a qualidade pertencente à mercadoria, em seu caráter de fetiche, prende-se igualmente à sociedade produtora de mercadorias - não como é na realidade, sem dúvida, mas "como quando se representa a si mesma e julga entender a si mesma sempre que se abstrai do fato de que produz, precisamente, mercadorias. A imagem que ela produz de si mesma e que costuma designar como sua cultura, corresponde ao conceito de fantasmagoria"<sup>925</sup>. A seguir, Benjamin cita o ensaio de Adorno sobre *Wagner*, em que se define a cultura como um bem de consumo no qual nada deve nos lembrar de como ele veio a surgir: "a lei formal de Richard Wagner consiste em ocultar a produção sob a aparência do produto. O produto se apresenta como produtor de si mesmo. Posto que o fenômeno estético não deixa

<sup>922</sup>KANG, Jaeho. O espetáculo da modernidade: a crítica da cultura de Walter Benjamin. *Novos estudos*. - CEBRAP, São Paulo, n. 84, p. 215-233, 2009. Encontrado em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010133002009000200012&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010133002009000200012&lng=en&nrm=iso) Consultado em 06 Agosto 2015

<sup>923</sup>Idem, *ibid.*

<sup>924</sup>LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe*. São Paulo: Martins fontes, 2003, p. 198 e 204

<sup>925</sup>BENJAMIN, Walter. *Passagens*, op. cit., p. 711

perceber as forças e condições de sua produção real, sua aparência, enquanto isenta de resquícios, aspira ao ser (...) As óperas de Wagner tendem ao espelhismo, ao lado exterior da mercadoria má: a fantasmagoria”<sup>926</sup>. A fantasmagoria seria assim a aparência estética que adota o caráter da mercadoria. Enquanto mercadoria, é ilusionista: torna-se “a realidade absoluta do irreal”, o qual não meramente trata de dissimular magicamente sua própria gênese no trabalho, senão que, ao mesmo tempo, dominado pelo valor de troca, deve sublinhar expressamente seu valor de uso como realidade autêntica, como “não imitação”, apenas para impor o valor de troca. Assim como os bens de consumo, expostos já na época de Wagner, não voltam sedutoramente à massa de compradores mais do que o seu lado fenomênico, e com isso apagam justamente esse caráter meramente fenomênico e concreto, quer dizer, sua inacessibilidade, assim a cultura da modernidade espetacular tende à mercadoria sob a forma da fantasmagoria: “a fantasmagoria tende ao sonho não apenas enquanto satisfação enganosa do desejo do consumidor, senão pela ocultação do trabalho: reflete a subjetividade ao pôr aos olhos desta o produto do próprio trabalho, sem que o trabalho seja identificável. O sonhador se encontra impotente com a imagem de si mesmo como um milagre e cai no inevitável círculo do próprio trabalho, como se esse círculo fosse eterno; a coisa, da que tem se esquecido de que é o autor, aparece diante dele como fenômeno absoluto”<sup>927</sup>. Na fantasmagoria o mundo se converte ele mesmo em imagem.

A autonomia ilusória e fantasmática da arte moderna – e das imagens em geral – teria assim como origem a ocultação do trabalho. A fantasmagoria torna-se então *a expressão cultural da reificação*, aquilo que Guy Debord chamaria depois de espetáculo: “É pelo princípio do fetichismo da mercadoria, a sociedade sendo dominada por ‘coisas supra-sensíveis embora sensíveis’, que o espetáculo se realiza absolutamente. O mundo sensível é substituído por uma seleção de imagens que existem acima dele, ao mesmo tempo em que se faz reconhecer como o sensível por excelência”<sup>928</sup>.

Benjamin esboça os objetivos teóricos gerais de sua pesquisa já na introdução: “Nossa investigação propõe mostrar como, enquanto consequência dessa representação reificadora da civilização, as novas formas de comportamento e as novas criações econômicas e tecnológicas que devemos ao século XIX entram no universo de

<sup>926</sup> ADORNO, Theodor. “Ensayo sobre Wagner”. In: *Obra completa, 13. Monografias musicales*. Madrid: Akal, 2008, p. 82

<sup>927</sup> Idem, *ibid.*, p. 87

<sup>928</sup> DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999, p. 45

uma fantasmagoria. Essas criações sofrem essa "iluminação" não apenas de maneira teórica, por transposição ideológica, mas também na imediaticidade de sua presença perceptível. Elas se manifestam como fantasmagorias"<sup>929</sup>. Em sua conclusão, Benjamin caracteriza a modernidade como "o mundo dominado por suas fantasmagorias".

Segundo Jaeho Kang, "o termo fantasmagoria (*fantasmagorie* em francês) foi originalmente criado por Etienne-Gaspard Robertson - um físico belga estudioso de fenômenos óticos - e dava nome ao espetáculo de fantasmas que ele apresentou pela primeira vez em Paris em 1797. Esses espetáculos eram exibições de ilusionismo, um tipo de entretenimento público no qual fantasmas eram criados com o uso de lanternas mágicas. O *Dicionário Oxford* oferece a seguinte definição para a palavra "fantasmagoria" no fim do século XVIII e início do século XIX: 'uma série alternada ou sucessiva de fantasmas ou figuras imaginárias, como visto em delírios febris, como evocadas pela imaginação ou como criadas por descrição literária'. Para Benjamin, o termo parece indicar os traços principais do espetáculo, isto é, um declínio na comunicabilidade da experiência: a transformação da comunicação envolvendo co-presença em comunicação com um outro ausente"<sup>930</sup>.

Nessa linha, a noção de fantasmagoria também indica uma transição de formas de comunicação, por exemplo, o abandono da comunicação narrativa na forma de contar histórias na predominância crescente da indústria da informação. "A fantasmagoria não indica um modo nem parcial nem transitório, mas geral, de experiência, decorrente da expansão da transformação de todas as relações sociais segundo a lógica da mercadoria. Ao colocar a noção de fantasmagoria no centro de sua análise da modernidade, Benjamin estabelece uma nova base teórica a partir da qual desenvolve uma análise mais sistemática da cultura pós-aurática, isto é, a cultura do espetáculo"<sup>931</sup>.

No plano subjetivo, essa cultura do espetáculo, regida pela onipresença da fantasmagoria, seria impulsionada por aquilo que Benjamin chamou, em carta a Adorno de 9 de dezembro de 1938, de *identificação empática com a mercadoria*: "a identificação empática com a mercadoria deveria ser fundamentalmente identificação empática com o próprio valor de troca. (...) Penso no cânone dos jogos de azar. O jogador se identifica empaticamente de modo imediato com as somas que faz frente à banca ou a outros jogadores. Os jogos de azar, como a especulação na bolsa, tem tido uma influência tão

---

<sup>929</sup>BENJAMIN, Walter. *Passagens*, op. cit., p. 53

<sup>930</sup>KANG, Jaeho, op. cit.

<sup>931</sup>Idem, *ibid.*

inovadora no que afeta a identificação empática com o valor de troca como as exposições mundiais. (Estas foram a grande escola em que as massas alejadas do consumo aprenderam a identificação empática com o valor de troca)”<sup>932</sup>. É importante notar aqui que Benjamin fala em identificação com o valor de troca e não com a mercadoria: o jogador se identifica com “as *somas* com as que faz frente à banca” e não com o ato de jogar, propriamente dito. A identificação empática se dá, portanto, com a fantasmagoria, representada pelo valor de troca generalizado, sua “irrealidade real”, e não com o valor de uso dos produtos.

Devemos recorrer às análises das peças que realizamos até agora para compreender melhor esse conceito de “identificação empática com o valor de troca”, ou com a fantasmagoria. Assim como o sujeito da modernidade, descrito por Benjamin, identifica-se com as imagens das mercadorias, esquecendo-se do trabalho que as produziu, os dramaturgos brasileiros criam suas obras por meio de uma identificação empática com a fantasmagoria dos modelos teatrais europeus. Tornados mercadorias, em circulação na modernidade espetacular, os modelos do drama burguês, do drama moderno e mesmo do teatro épico são transpostos a uma realidade nacional que resiste a essa incorporação, como uma mercadoria a que não correspondesse a sua propaganda publicitária ou o seu preço na vitrine. São fantasmagorias porque o trabalho desenvolvido pelos dramaturgos europeus, determinado pela concretude de uma realidade histórica específica, é obscurecido pelo resultado final das obras.

Benjamin descreve esse processo de identificação quando analisa o historicismo europeu: “Ao historiador que quiser reviver uma época, Fustel de Coulanges recomenda banir de sua cabeça tudo o que saiba do curso ulterior da história. Não se poderia caracterizar melhor o procedimento com o qual o materialismo histórico rompeu. É um procedimento de identificação afetiva”<sup>933</sup>. Benjamin acusa aqui o historicismo de identificação afetiva com os vencedores. E identifica como origem dessa empatia com o cortejo dos dominadores a *acedia*, termo latino que designa a indolência do coração, a melancolia: “ sua origem é a indolência do coração, a *acedia*, que hesita em apoderar-se da imagem histórica autêntica que lampeja fugaz.(...) A natureza dessa tristeza torna-se mais nítida quando se levanta a questão de saber com quem, afinal, propriamente o historiador do Historicismo se identifica afetivamente? A resposta é, inegavelmente: com

<sup>932</sup>BENJAMIN, Walter e ADORNO, Theodor. *Correspondencia 1928-1940*. Madrid: Trotta, 1998, p. 285

<sup>933</sup>BENJAMIN, Walter. “Teses sobre a filosofia da história (VII)”In: *O anjo da história*, op. cit., p. 12



o vencedor”<sup>934</sup>.

Segundo Michael Lowy, a relação entre melancolia e identificação empática com o vencedor seria a seguinte: “a *acedia* é o sentimento melancólico da todo-poderosa fatalidade, que priva as atividades humanas de qualquer valor. Conseqüentemente, ela leva a uma submissão total à ordem das coisas que existem. Enquanto meditação profunda e melancólica, ela se sente atraída pela majestade solene do cortejo dos poderosos. O melancólico, por excelência, dominado pela indolência do coração – a *acedia* – é o cortesão. A traição lhe é habitual porque sua submissão ao destino o faz sempre se juntar ao campo do vencedor.”<sup>935</sup> Para Benjamin, o equivalente moderno do cortesão barroco seria o historiador positivista, que também opta sempre pela identificação objetiva com o cortejo triunfante dos dominantes.

Em nossa tese, o equivalente brasileiro do cortesão melancólico é representado pelo material das obras analisadas, em que *a própria forma escolhida pelos dramaturgos identifica-se com os padrões hegemônicos dos dominantes*, no nosso caso, os modelos europeus que, mesmo quando em sua origem partiram de pendores utópicos e revolucionários (a crítica aos valores opressores medievais, no drama burguês; a crítica ao capitalismo triunfante e ao fim dos valores libertários das revoluções burguesas, no caso do drama burguês; e o ponto de vista crítico do proletariado, no caso do teatro épico), a sua transposição a uma realidade de país colonial e periférico, no sistema capitalista mundializado, os transforma em fantasmagorias. Talvez isso explique a predominância de traços melancólicos nas obras, notadamente sua expressão na forma alegórica: a melancolia adviria do desconforto do próprio conteúdo das obras com o modelo importado, desajuste que emerge por meio de um verdadeiro sistema dramatúrgico alegórico. A paisagem arruinada presente nas obras que analisamos viria não de um estado subjetivo dos seus autores, mas dessa transposição de padrões formais teatrais hegemônicos para a expressão de uma realidade extremamente contraditória: a tristeza não está nos artistas, mas nas próprias obras, manifesta pelo desacordo com a identificação empática com os modelos dominantes; estaríamos, nesse caso, diante da própria “*lágrima das coisas*”<sup>936</sup>.

Um exemplo dessa produção de alegorias, capazes de petrificar as fantasmagorias

---

<sup>934</sup> Idem, *ibid.*

<sup>935</sup> LOWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 71

<sup>936</sup> Cf. *Eneida*, Livro I, verso 462: “*sunt lacrimae rerum*”. Cujá tradução aproximada seria: “lágrimas há por nossas coisas”. (VIRGÍLIO. *Eneida*. Madrid: Cátedra, 2000, p. 364-365)

particulares ao capitalismo brasileiro periférico, pode ser encontrado no *Santeiro do Mangue*, de Oswald de Andrade. Mencionamos durante o capítulo 3, que o local em que se passa a ação da peça é a “República do Mangue”, que existiu comprovadamente desde os anos 1920, no Rio de Janeiro. Tratou-se da tentativa mais concreta de efetivação do projeto de criação de uma área destinada exclusivamente à prática da prostituição em uma região da cidade: “essa área funcionava sob orientação médica periódica que era ministrada pelo hospital da então Fundação Gaffrée e Guinle, e sob a supervisão e controle da polícia, no caso o 13o. Distrito Policial (...) Médicos e policiais começaram a defender diversos argumentos de fundo moral, com o objetivo de justificar suas estratégias de controle da prostituição na cidade. No entanto, concordavam que a prostituição era um mal necessário, pois, apesar de contribuir para a desmoralização social, ajudava a estabilizar a tranquilidade das famílias. Outro fator, além do social, tornava-se de primeira importância: o controle de doenças venéreas, sobretudo o da sífilis”<sup>937</sup>.

Benjamin escolheu, no seu trabalho sobre Baudelaire, a alegoria da prostituta como expressão da fantasmagoria da sexualidade reificada, substância da modernidade capitalista. Uma das especificidades históricas da fantasmagoria das prostitutas do Mangue da peça de Oswald está no seu coro miserável e heterogêneo, fusão de imigrantes europeias desvalidas, índias, negras de família escrava, enfim, bastante de acordo com os relatos que Juçara Leite recolhe das fichas da antiga República do Mangue: “A violência sexual ocorria em muitos casos de defloramento dessas mulheres. Zilda, com ficha número 1046, natural de Cachoeiro de Itapemirim, branca, doméstica, solteira, com instrução ‘primária’, nascida aos 29/04/1930, residente à rua Antônio Basílio, número 88, cujo primeiro registro na República do Mangue data de 18/11/1954: ‘viveu com seus pais até 18 anos, em sua terra natal, perdeu-se aos 12 anos, isto é, foi estuprada por dois indivíduos empregados de uma fazenda, na qual trabalhava; em consequência teve uma criança’”<sup>938</sup>. Os casos recolhidos e relatados pela historiadora indicam, na maior parte das vezes, a presença no Mangue dessas mulheres vindas de famílias de escravos libertos ou de trabalhadores rurais sem ocupação: testemunham, em seu coro excluído, a exploração da força de trabalho no Brasil, que, dos postos ocupados pelos escravos ou pelos homens livres dependentes do favor, começava agora a formar o proletariado nas indústrias. Esse movimento de higienização da cidade, que marcou o controle médico e policial da

<sup>937</sup> LEITE, Juçara Luzia. *República do Mangue*. São Paulo: Yendis, 2005, p. 5 e 6

<sup>938</sup> Idem, *ibid.*, p. 93

República de prostitutas também ocorria nas indústrias: “A valorização do modelo da ‘fábrica higiênica’ marca o despontar da mudança para um novo regime disciplinar, que pretende tornar o espaço de produção tranquilo, agradável, limpo e atraente para o trabalhador e tratá-lo como um ‘cidadão consciente e inteligente’”<sup>939</sup>.

No entanto, os inspetores públicos afirmavam que, ainda nos anos de 1930 havia “industriais liberais resistentes às inovações do mundo moderno e que fazem os operários trabalharem em espaços escuros, apertados e anti-higiênicos onde se amontoam indistintamente, contraem doenças ou são acidentados”. Enquanto as prostitutas do Mangue eram cadastradas, fichadas e examinadas, cercadas em um único bairro, o período que vai de 1910-1930, assistia a uma “redefinição dos procedimentos de disciplinarização do trabalho, que apela para as noções de ciência, de técnica e de progresso, configurando um projeto de construção da nova fábrica”<sup>940</sup>. A peça de Oswald apresenta-nos esse processo em que a habitação e o trabalho do pobre não escaparam ao desejo de disciplinarização do proletariado manifestado pelos dominantes. Na moradia operária, “a burguesia industrial, os higienistas e os poderes públicos visualizam a possibilidade de instaurar uma nova gestão da vida do trabalhador pobre e controlar a totalidade de seus atos, ao reorganizar a fina rede de relações cotidianas que se estabelecem no bairro, na vila, na casa, e, dentro desta, em cada compartimento.

Destilando o gosto pela intimidade confortável do lar, a invasão da habitação popular pelo olhar vigilante e pelo olfato atento do poder assinala a intenção de instaurar a família nuclear moderna, privativa e higiênica, nos setores sociais oprimidos”<sup>941</sup>. As prostitutas da peça alegorizam o destino dessa tentativa de higienização promovida pelo Estado e pela burguesia industrial: a presença constante da violência e da sífilis, no panorama miserável e favelizado do Mangue, retrata o fracasso do controle por meio da higienização e das estratégias científicas, fato que obrigou o poder a recorrer à ação mais imediata – e brutal - da violência policial.

Tratando da reificação na persistência dos tabus sexuais, em ensaio de 1962, Adorno constata, no pós-guerra europeu, uma “dessexualização do sexo”. Estaríamos diante da transformação da sexualidade em fantasmagoria: “o prazer capturado ou permitido com sorriso complacente não é mais prazer algum; psicanalistas não teriam

---

<sup>939</sup>RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar. Brasil 1890-1930*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 37

<sup>940</sup>Idem, *ibid.*, p. 47

<sup>941</sup>Idem, *ibid.*, p. 163

dificuldade em demonstrar que em todo o empreendimento sexual padronizado e controlado por monopólios, com as roupas padronizadas das estrelas de cinema, os prazeres substitutivos sobrepujaram o prazer propriamente dito. A neutralização do sexo, descrita no desaparecimento da grande paixão, descolore-o até onde ele pensa se satisfazer de forma desinibida (...) O sexo é pasteurizado como *sex*, por assim dizer, como uma variante do esporte; o que nele é diferente permanece um ponto alérgico”<sup>942</sup>.

Essa administração e controle da sexualidade, que o Manguê das prostitutas isoladas e cadastradas expressa tão bem, poderiam ser rompidos apenas por meio daquele contragolpe utópico que mencionamos anteriormente: “utopia sexual inclui não ser si mesmo e também, na pessoa amada, amar não apenas a ela própria: negação do princípio do eu. Ela estremece aquela variante da sociedade burguesa em sentido amplo, que desde sempre teve em vista a integração: a exigência de identidade. Inicialmente, esta deveria se produzir, mas finalmente deveria ser mais uma vez superada. O que é meramente idêntico a si mesmo não possui felicidade. No centramento genital ao redor do eu e do outro igualmente fixo em si, para o qual não por acaso tornou-se moda o título de ‘parceiro’, esconde-se um narcisismo. A energia libidinal é deslocada para o poder, que a domina e, por isso, a engana”<sup>943</sup>. A função utópica que emerge da fantasmagoria presente na peça de Oswald está relacionada à possibilidade de negação da identidade, que a sexualidade administrada traduziu em tabus como a fidelidade ao parceiro e a integração da sexualidade genital como única forma aprovada de experiência sexual: “O ideal higiênico é mais rigoroso que o da ascese, a qual nunca quis permanecer o que era”<sup>944</sup>.

A alegoria utópica da prostituta fornece perversidade e negatividade, em “espantosa contradição com a forma empobrecida e frustrante de ganhar a vida em que se tornou a prostituição em uma sociedade de casas de vidro que desinfeta todos os esconderijos.”<sup>945</sup> As prostitutas, para Adorno, deveriam ser “defendidas como representantes não intencionais de uma outra possibilidade do sexo contra a vergonha da moralidade.”<sup>946</sup> A utopia coletiva e erótica do coro de prostitutas do *Santeiro do manguê* expressa um território em que o sexo não foi integrado, mas permanece odiado pela sociedade no que nele não se deixa integrar, representado pelos gritos e pela

<sup>942</sup> ADORNO, Theodor. “Tabus sexuais e direito hoje”. In: *Ensaio sobre psicologia social e psicanálise*. São Paulo: Unesp, 2015, p. 202

<sup>943</sup> Idem, *ibid.*, p. 206

<sup>944</sup> Idem, *ibid.*, p. 207

<sup>945</sup> Idem, *ibid.*, p. 210

<sup>946</sup> Idem, *ibid.*, p. 211

agressividade, pelos lamentos e pelo pranto frequente das prostitutas da peça.

Assim, o que a alegoria das prostitutas revela é que quando as peças analisadas foram capazes de identificar esse *pranto das coisas*, além de um processo de fantasmagoria, puderam expor também o seu negativo, aquilo que Kang chamou de “defantasmagoria”, e que estaria localizado no potencial emancipatório das obras: “A defantasmagoria, isto é, a iluminação profana, é realizada não apenas pela apropriação da consciência crítica, mas também via a potencialização do comportamento habitual que desenvolve a faculdade mimética das massas. (...) O colecionador exemplifica o novo modo do sujeito, que controla o mundo objetivo e o transfigura, despindo as coisas de seu caráter de mercadoria ao tomar posse delas.”<sup>947</sup> A alegoria do colecionador funciona, na obra de Benjamin, como imagem dialética do ato, messiânico e revolucionário, de romper, por meio da iluminação profana, o fluxo progressivo e hegemônico do tempo, sendo caracterizado primariamente pelo toque, e não pela contemplação: “Possessão e ter são aliados ao tátil, e estão em certa oposição ao visual. Os colecionadores são seres com instintos táteis. (...) a primazia do visual que era determinante para o século anterior chegou a um fim.”<sup>948</sup>

De acordo com Benjamin, "coleccionar" funciona como "uma categoria profana da proximidade" e um "fenômeno primordial de investigação". Na figura do colecionador, apresenta-nos paralelos com os “fisionomistas do mundo das coisas”, isto é, aqueles que interpretam o destino e os sonhos da coletividade: “para o colecionador, o mundo está presente em cada um de seus objetos e de modo organizado.(...) Basta que nos lembremos quão importante é para cada colecionador não só o seu objeto, mas também todo o passado deste, tanto aquele que faz parte de sua gênese e de sua qualificação objetiva, quanto os detalhes advindos de sua história exterior. Tudo isso (...) forma para o colecionador em relação a cada uma de suas possessões uma completa enciclopédia mágica, uma ordem do mundo, cujo esboço é o *destino* do seu objeto. Aqui, portanto, é possível compreender como os grandes fisiognomistas ( e os colecionadores são fisiognomistas do mundo das coisas) tornam-se intérpretes do destino”<sup>949</sup>. O colecionador tem como objetivo não apenas "interpretar", mas também substituir o domínio do "valor de exibição" por "valor de uso". Na figura exemplar do "coleccionador" lutando contra a fantasmagoria do valor de troca, Benjamin identifica a capacidade de enfiçar as coisas

---

<sup>947</sup>KANG, Jaeho, op. cit.

<sup>948</sup>BENJAMIN, Walter. *Passagens*, op. cit., p. 241

<sup>949</sup>Idem, *ibid.*, p. 939-940

enfeitadas, como se fosse tocá-las com uma vara mágica, de modo que elas subitamente se petrificam: “Não se deve pensar que seja estranho ao colecionador o *topos* onde Platão abriga as imagens primevas e imutáveis das coisas”<sup>950</sup>. O colecionador interrompe o fluxo do espetáculo, e teria a capacidade de recuperar o sentido primevo das imagens, antes da reificação capitalista e da transformação da cultura em fantasmagoria, como observou também, décadas depois, Adorno: “a psicologia poderia facilmente, por exemplo, diagnosticar o modo de comportamento do colecionador de outrora como neurótico e associá-lo à síndrome anal; mas sem a fixação libidinal a coisas, dificilmente seria possível a tradição, até a própria humanidade. Uma sociedade que se livra daquela síndrome a fim de jogar fora todas as coisas, como latas de conserva, dificilmente tratará de forma diferente os seres humanos”<sup>951</sup>.

A alegoria do gesto emancipatório do colecionador, que transforma a melancolia da contemplação na ação táctil de colecionar, retirando os objetos de seu fluxo temporal e rememorando seu passado - para obter a modificação do futuro e *defantasmagoria* do valor de troca - , permite-nos interpretar as peças brasileiras também sob suas funções utópicas. Seria possível ver na coleção de alegorias presentes nas peças, não a história *escrita* da formação negativa brasileira, mas essa história “*festivamente experienciada*. Esta festa foi expurgada de toda a solenidade, não conhece cantos celebratórios. A sua língua é a prosa integral que rebentou com os grilhões da escrita e é entendida como a linguagem dos pássaros por aqueles a quem a sorte bafejou. A ideia da prosa coincide com a ideia messiânica da história universal”<sup>952</sup>. Essa ideia da prosa permite perceber, na forma modificada da “prosa dramaturgic”, que desmantelou os modelos europeus, uma espécie de consciência onírica na qual a esperança do novo começava a nascer sob uma forma fantasmagórica. As peças dos dramaturgos brasileiros souberam fixar, no seu embate melancólico entre forma hegemônica e realidade brasileira, que por toda parte extravasou os limites impostos por aquela forma, além das fantasmagorias da reificação capitalista no Brasil, as expressões fantasmagóricas incipientes na consciência onírica das diversas épocas históricas que as peças configuraram. Essas dramaturgias não expressaram com ânimo leve os seus objetos: não se apoderaram deles, mas fizeram saltá-los do curso do processo histórico. Esse elemento destrutivo e melancólico de nossa dramaturgia deve ser entendido como reação a uma “constelação de perigo que ameaça

---

<sup>950</sup> Idem, *ibid.*, p. 933

<sup>951</sup> ADORNO, Theodor. *Ensaio sobre psicologia social e psicanálise*, op. cit., p.108

<sup>952</sup> BENJAMIN, Walter. “Manuscrito 470”. In: *O anjo da história*, op. cit., p. 160

tanto aquilo que se transmite como o destinatário da transmissão”<sup>953</sup>.

As imagens utópicas relampejam por um instante nestas constelações de perigo: identificam-se com os momentos históricos e promovem um desmantelamento contínuo. É possível, no instante do presente, interpretarmos esse desmantelamento que as obras teatrais promoveram, identificando sua dialética entre impulso destrutivo e impulso para a salvação. Mas de que podemos salvar aquilo que já foi? Não tanto do descrédito e do desprezo a que essas peças teatrais foram votadas, mas, sobretudo, de um determinado tipo de transmissão pela tradição. O modo como a história de nossa dramaturgia é celebrada como “herança” é mais sinistro do que seria se tivesse ficado soterrado.

O sentido histórico ainda presente nessas obras liga-se às suas formas agudas de expressar a crise permanente que assolou os sujeitos coletivos da história brasileira. Esses sujeitos não surgem nas peças de modo nenhum como sujeitos transcendentais, já que as obras apresentam o foco narrativo da classe oprimida e em luta, nas suas situações mais extremas. Essas peças souberam promover aquilo que Benjamin chamou de “escrita histórica involuntária”, ou seja, configurar imagens que surgem da presentificação anamnésica involuntária, imagens que, no momento de perigo, irrompem subitamente diante do sujeito da história. Essa recordação involuntária nunca oferece – e é isso que, segundo Benjamin, a distingue da voluntária – um processo acabado no tempo, mas apenas uma imagem, uma alegoria de um processo de crise, daí que a desordem seja o espaço imagético da presentificação amnésica involuntária.

Em *História e consciência de classe*, Lukács explica que a metamorfose da relação mercantil em um objeto dotado de uma presentificação fantasmagórica não pode limitar-se à transformação em mercadoria apenas dos objetos destinados à satisfação das necessidades. Essa transformação imprime sua estrutura também no universo subjetivo social, e então as propriedades e as faculdades dessa consciência não se ligam mais somente à unidade orgânica da pessoa, mas aparecem como coisas que cada um pode possuir ou vender, assim como os diversos objetos do mundo exterior. No entanto, essa racionalização do mundo, aparentemente integral, objetiva e subjetiva, encontra seu limite “no caráter formal de sua própria racionalidade”<sup>954</sup>. Isto é, embora a racionalização reificada dos elementos isolados da vida cotidiana e o conjunto das leis formais capitalistas dela resultante se adaptem “ao que parece constituir um sistema unitário de leis gerais para o observador superficial, o desprezo pelo elemento concreto na matéria

---

<sup>953</sup>BENJAMIN, Walter. “Manuscrito 473”. In: *O anjo da história*, op. cit., p.163

<sup>954</sup>LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe*, op. cit., p. 223

das leis, (...) surge na incoerência efetiva do sistema de lei, no caráter contingente da relação dos sistemas parciais entre si e na autonomia relativamente grande que esses sistemas parciais possuem uns em relação aos outros”<sup>955</sup>.

Essa incoerência manifesta-se, para o filósofo húngaro, de maneira bastante flagrante nas épocas de crise, cuja essência consiste justamente no fato de que “a continuidade imediata da passagem de um sistema parcial a outro se rompe”<sup>956</sup>, e de que sua interdependência e o caráter contingente de suas interrelações se impõem subitamente à consciência dos sujeitos. Por isso poderíamos definir as leis que mantêm a economia capitalista como “leis da contingência”. Considerada mais de perto, essa estrutura da crise – baseada na existência de leis formais parciais, independentes, que só formalmente estão relacionadas, podendo a qualquer momento negarem-se, implodindo a falsa totalidade – aparece como uma simples intensificação da vida cotidiana da sociedade capitalista: “se a coesão das ‘leis naturais’ dessa vida – que, no imediatismo cotidiano, desprovido de pensamento, parece solidamente fechada – pode sofrer uma ruptura repentina, isso só é possível porque, mesmo no caso do funcionamento mais normal, a relação de seus elementos e dos seus sistemas parciais entre si é algo de contingente”<sup>957</sup>. Assim, essa “totalidade contingente”, essa irracionalidade, esse “sistema de leis”, extremamente contraditório, que regula a totalidade, que “*por princípio e qualitativamente é diferente daquele que regula as partes, é mais do que um postulado, do que uma condição de funcionamento para a economia capitalista (...); é, ao mesmo tempo, um produto da divisão capitalista do trabalho*”<sup>958</sup>.

Posicionados do outro lado do oceano da divisão internacional do trabalho, sob os escombros da periferia colonizada, fornecedora de matéria-prima e mão-de-obra barateada, os dramaturgos brasileiros puderam, ao deslocar os padrões modelares da dramaturgia europeia, criar por aqui a partir de modelos que se inseriram, na nossa realidade, de imediato como *totalidades contingentes*. Isso significa que, desde José de Alencar, o drama burguês já funciona por aqui com o seu caráter de totalidade harmônica desmascarado. Essa totalidade contingente da forma, que adveio do esfacelamento do modelo europeu diante da problemática sociedade periférica, permitiu que o capitalismo brasileiro surgisse nessas peças em permanente estado de crise, a partir de uma estrutura

---

<sup>955</sup> Idem, *ibid.*, p. 223-224

<sup>956</sup> Idem, *ibid.*, p. 224

<sup>957</sup> Idem, *ibid.*

<sup>958</sup> Idem, *ibid.*, p. 227



formal *irracional* . Tal estrutura foi gerada a partir da deficiência da racionalidade dramática e épica dos modelos teatrais europeus e também a partir do aspecto explicitamente contraditório da formação histórica nacional, impulsionada graças e por causa da crise constante.

Lukács descreve os períodos de crise capitalista como momentos em que “os efeitos se manifestam sob a forma de uma paralisação no funcionamento dessas leis, sem que o entendimento reificado esteja em condições de encontrar sentido nesse caos”<sup>959</sup>, já que com a especialização do trabalho, perdeu-se toda imagem da totalidade. Ora, em nossa posição periférica, o cotidiano é de crise permanente. O caráter contemplativo da atitude do sujeito reificado por aqui – acompanhado de suas fantasmagorias ligadas à forma mercadoria mais desenvolvida – desenvolve-se em contradição com formas pré-modernas de coisificação, como as relações de favor, de cordialidade e o sistema escravista, gerando fantasmagorias impensadas no território da dramaturgia europeia, como a mãe escrava, habitando o drama burguês ao lado do filho branco, profissional liberal sem ocupação, ou o coro de prostitutas que se vende para contaminar seus consumidores.

Essas formas brasileiras de pesadelo, fantasmagorias que unem espetáculo moderno e exploração genocida, contradizem a afirmativa também presente em *História em consciência de classe*: “em oposição às formas muito antigas da aquisição capitalista, é específico do capitalismo *moderno* o fato de que a *organização* estritamente racional do trabalho, no âmbito de uma técnica racional, não surgiu nem poderia surgir *em parte alguma* no seio de sistemas políticos construídos de forma irracional”<sup>960</sup>. O próprio processo histórico de formação brasileira, negativo e trágico, desmente a afirmativa de Lukács: nossa análise da peça de Qorpo Santo procurou demonstrar o quanto, já no final do século XIX, era possível *contemplar* , no cotidiano da normalidade local, uma conjugação de racionalidade capitalista revertida em seu contrário, irracional e catastrófico, de crise permanente. O sistema político patrimonialista serviu, no Brasil, para desenvolver o capitalismo moderno em uma convivência de crise constante entre racionalidade calculadora e cordialidade personalista.

Assim, pudemos constatar no plano da forma e do conteúdo das peças brasileiras, verdadeiros procedimentos dramáticos de defantasmagoria. Para além dos momentos de crise política específicos, aos quais utopias totalizadoras figuradas nas peças procuram

---

<sup>959</sup>Idem, *ibid.*, p. 231

<sup>960</sup>Idem, *ibid.*, p. 215

se opor, na tentativa de superar os momentos históricos de crise aguda, marcados pela lei do ventre livre, pelo o final da guerra contra o Paraguai, pela urbanização acelerada do Rio de Janeiro, pelo fracasso do bonapartismo dos governos Vargas e pela luta pelas Reformas de base durante o período João Goulart, há nas peças analisadas uma espécie de *utopia e defantasmagoria da forma*. Uma busca de superação da fragmentação e das fantasmagorias do drama e do drama moderno europeus que, desde o início, com Alencar e depois com Qorpo Santo, já transparece na história de nossa dramaturgia: o drama por aqui, em virtude de nossas contradições locais, já surgiu , ao contrário do modelo europeu, como totalidade contingente e precária. A ausência de tradição em nossa história, em que cada geração parece começar do zero, talvez seja fruto dessa consciência dos dramaturgos da inadequação e da fragmentação constante presente nas obras anteriores.

Ao tentar fugir dos fracassos passados, os autores analisados buscaram obras capazes de conferir totalidade formal - que correspondem às utopias no plano dos conteúdos - à dramaturgia fragmentada brasileira. Para isso, buscaram conjugar, assim como a própria formação negativa do país nos revela no plano histórico, experiências teatrais incompatíveis e de convívio impossível. As formas “fracassadas” (quando comparadas ao padrão europeu) que emergiram dessas tentativas mantêm, no entanto, o teor utópico dessa justaposição forçada e urgente, como saídas de emergência capaz de expressar, por meio de sonhos coletivos, nossas agruras e horrores históricos.

## CONCLUSÃO

*“Para compreender uma humanidade que se afirma na destruição (...) Já se deve ter defrontado com as misérias do Sr. Keuner, de Bertolt Brecht, e ter olhado com Paul Klee os pés com garras do Angelus Novus, esse anjo predador, que teria preferido libertar os homens, despojando-os, a torná-los felizes, pela dádiva”*

Walter Benjamin, “Karl Kraus (estudo preparatório)”

*Quem, se eu gritasse, entre as legiões dos Anjos me ouviria?  
E mesmo que um deles me tomasse inesperadamente em seu coração,  
aniquilar-me-ia sua existência demasiado forte.  
Pois o que é o Belo senão o grau do Terrível  
que ainda suportamos que admiramos porque, impassível,  
desdenha destruir-nos. Todo Anjo é terrível.  
E eu me contenho, pois, e reprimo o apelo  
Do meu soluço obscuro.  
Ai, quem nos poderia  
Valer?*

Rilke, “Elegias do Duíno”

### Ordem e progresso:

No prefácio ao seu livro de críticas teatrais, *Teatro em progresso*, Décio de Almeida Prado justifica a adoção do título da obra relacionando-o aos fragmentos do *Finnegans Wake* de James Joyce, publicados ainda em vida do autor irlandês sob o título de *work in progress*, isto é, obra em andamento, ainda não concluída: “não há dúvida de que toda obra de arte, todo gênero literário, jamais deixa de evoluir. Mas não é bem a isto ou apenas a isto que me refiro. A poesia e o romance brasileiro da fase propriamente modernista, por exemplo, alcançaram por vezes plenamente os seus objetivos. (...) Foram aquilo que sua época esperava e desejava que fossem. (...) Ora, é essa plenitude, embora relativa, que buscaríamos em vão no moderno teatro brasileiro. Para todos os efeitos, ele permanece ainda *work in progress*.”<sup>961</sup>

O nosso crítico teatral mais reconhecido considerava que, ainda naquele momento – final da década de 1960 -, o teatro brasileiro não estava plenamente formado. Na introdução do seu livro sobre a formação da literatura, Antonio Candido definia a

<sup>961</sup> PRADO, Decio de Almeida. *Teatro em progresso*. São Paulo, Perspectiva, 1995, p.31

formação da literatura como: “um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes numa fase. Estes denominadores são, além das características internas, (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização.”<sup>962</sup> Para Candido esses elementos são “a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns aos outros”<sup>963</sup>. Se comparamos essa definição de formação da literatura como um *sistema simbólico*, “por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade”, será possível identificar, na história do teatro brasileiro, a formação de um sistema semelhante, quanto aos produtores teatrais (“conscientes do seu papel”) e ao “conjunto de receptores”. No entanto, com relação ao que Decio chamou de “alcançar plenamente seus objetivos”, em função do que cada época “esperava que fossem”, as nossas manifestações teatrais permaneceram, de fato, inacabadas. Precisamente com relação ao que Candido chamou de “mecanismo transmissor”, as formas e os conteúdos das obras teatrais, identificamos durante nossa tese o que chamamos de formação negativa, ou trágica, da dramaturgia brasileira. Para nós, assim, não é que tal dramaturgia não tenha se formado mas sim que, em comparação aos modelos importados que a colonizaram, a história do nosso teatro se desenvolveu *em negativo, destruindo, a partir do confronto com a realidade histórica local, as formas hegemônicas do drama burguês, do drama moderno e do teatro épico* sem que, no entanto, hajam se formado entre nós “mecanismos transmissores” plenamente independentes dos paradigmas europeus. *Essa dependência das formas expressou, segundo procuramos comprovar durante a tese, uma dependência maior, a do capitalismo brasileiro, em relação ao sistema mundializado de produção de mercadorias.*

Na mesa introdução do seu *Formação da literatura brasileira*, Candido já indicava uma certa diferença entre os processos de desenvolvimento do teatro e da literatura brasileira, delimitando como seu campo de estudo exclusivamente as letras: “Haja vista a exclusão do teatro, que me pareceu recomendável *para coerência do plano* [o grifo é nosso], mas importa, em verdade, num empobrecimento, como verifiquei ao

<sup>962</sup>CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. op. cit. p. 23

<sup>963</sup>Idem, *ibidem*.

cabo da tarefa. O estudo das peças de Magalhães e Martins Pena, Teixeira e Sousa e Norberto, Porto-Alegre e Alencar, Gonçalves Dias e Agrário de Menezes teriam ao contrário, reforçado os meus pontos de vista sobre a disposição construtiva dos escritores, e o caráter sincrético, não raro ambivalente, do Romantismo. Talvez o argumento da coerência tenha sido uma racionalização para justificar, aos meus próprios olhos, a timidez em face dum tipo de crítica – a teatral – que nunca pratiquei e se torna, cada dia mais, especialidade amparada em conhecimentos práticos que não possuo”.<sup>964</sup>

Com muita modéstia, Candido apresenta dois motivos por ter retirado o teatro da sua *Formação*: o primeiro estaria depositado na necessidade de “coerência do plano”. É possível identificar nesse primeiro motivo a percepção de Decio de Almeida Prado: seria incoerente justapor os processos formativos da literatura e do teatro porque esses *não ocorrem em paralelo*, pelo contrário. Antonio Candido não estudou obras teatrais na *Formação da literatura brasileira* porque o não poderia considerar o teatro brasileiro plenamente formado no momento de redação da obra (1957) e porque os “momentos decisivos” nos processos históricos do teatro e da nossa literatura não coincidem.

Partimos assim, nesta tese, de um método que procurou traçar a formação do teatro brasileiro a partir de autores e de obras teatrais “decisivas”, mas que foram localizados cronologicamente de maneira distinta, se comparados ao processo histórico de formação de nossa literatura. Assim, se o percurso da formação traçado por Antonio Candido deposita-se sobre o Arcadismo e o Romantismo, partimos nesta pesquisa da chegada do drama burguês aos nossos palcos, passamos por suas “tentativas de salvamento”, representadas pelo drama moderno, para terminarmos com algumas manifestações do teatro épico entre nós. Com toda modéstia, pretendemos abordar a formação negativa ou a formação trágica do teatro brasileiro, que foi propositadamente ignorada por Antonio Candido no seu livro, acreditando, como ele, que a análise de tal processo é capaz de desvelar aspectos da ambivalente história teatral no Brasil, bem como de nossa formação histórico-social.

Quanto ao segundo motivo gerador dessa exclusão do teatro da *Formação*, encontramos mais um pressuposto deste trabalho: Antonio Candido afirma não ser capaz de tratar do teatro porque esse se torna, a cada dia, uma “especialidade amparada por conhecimentos práticos” que o nosso crítico não possuía. Tais conhecimentos

---

<sup>964</sup>ARANTES, Paulo Eduardo e ARANTES, Otilia. *O sentido da formação*. São Paulo: Paz e Terra, 1997, p.21

representam a encenação que, com a inauguração do TBC, torna-se a partir de então, como na Europa e nos Estados Unidos, uma linguagem artística específica no Brasil, cada vez mais distinta do texto teatral.

No entanto, não foi objetivo nosso analisar esse processo de formação teatral sob o ponto de vista da encenação: o nosso objeto de estudo concentrou-se exclusivamente nos textos teatrais, procurando perceber nas estruturas textuais a presença contraditória e modificada dos gêneros teatrais épicos e dramáticos, testando a hipótese de que um conceito ampliado de tragédia poderia iluminar as transformações que tais gêneros sofreram no Brasil.

### **Formação negativa do teatro nacional:**

O conceito de formação já foi uma verdadeira obsessão nacional. Dos anos 30 aos 50 do século XX, a sociedade brasileira e suas estruturas foram dissecadas por intelectuais que, cada qual a sua maneira, procuraram estabelecer e dar sentido a uma situação nacional periférica, deslocada e, por isso mesmo, diferente. Assim, a *Formação do Brasil contemporâneo* (Caio Prado Jr.) pela primeira vez traçava em termos marxistas a estrutura social legada pela colonização; a *Formação econômica do Brasil* (Celso Furtado) explica os sentidos do atraso e os impasses do subdesenvolvimento; a *Formação do patronato político brasileiro* (Raymundo Faoro) revela os estamentos e o “favorismo” como bases sociais a que se assentavam nossas elites políticas.

Conforme Antonio Candido recorda no “Prefácio” da primeira edição da sua *Formação*, o livreiro e editor José de Barros Martins lhe encomendara uma “história da literatura brasileira, das origens aos nossos dias, em dois volumes breves, entre a divulgação séria e o compêndio”, mas acabou recebendo, com dez anos de atraso, “apenas” o estudo de dois períodos, verdade que decisivos, a Arcádia e o Romantismo. Para uma história geral, como diria Paulo Arantes, “começava muito tarde e terminava cedo demais”, e, em lugar do panorama esperado, as etapas da *formação* de um sistema literário no Brasil, percorridas, entretanto, por meio do exame exclusivo das obras.

Decidida a virada do livro – que não seria mais uma história da literatura brasileira – Antonio Candido chegou enfim à conclusão de que um critério interessante seria a articulação das obras e dos escritores, um campo histórico de influências artísticas cruzadas, ao longo do qual se poderia discernir a continuidade de uma tradição. Ao distinguir entre *manifestações literárias* avulsas e *literatura* propriamente dita, encarada

no livro como um *sistema* de obras ligadas por denominadores comuns, como um fato de cultura que não surge pronto e acabado, reapontando assim a formação de uma continuidade literária no Brasil, Antonio Candido definia a ideia teórica fundamental do livro, a de Sistema Literário.

Procuramos formular nesta tese o panorama de uma espécie de sistema teatral mas que, diferentemente do sistema literário traçado por Candido, não foi plenamente formado entre nós. Assim, seria possível dizer que nenhum dos dramaturgos brasileiros “pressupôs a existência de seus antecessores” em um teatro que pudesse “a cada geração aprofundar, fecundar o que havia de certo nas experiências anteriores”, por isso a ausência de uma “independência em relação aos contemporâneos europeus, do alheamento às modas” dos países centrais. Para o percurso de nossa dramaturgia, falar em interrupção constante não se trata de pensar “na continuidade pela continuidade”, mas da constituição de um campo de problemas reais, particulares, com inserção e duração histórica próprias, que recolha as forças em presença e solicite o passo adiante.

Identificamos assim, no conjunto das obras analisadas, a ausência sempre presente de uma dose de adensamento cultural, dependente de alianças ou confrontos entre disciplinas científicas, modalidades artísticas e posições sociais ou políticas sem a qual a idéia mesma de ruptura, perseguida no culto ao novo, não significa nada, para falarmos como Roberto Schwarz, em ensaio sobre o grande livro de Antonio Candido, já comentado nos capítulos anteriores de nossa tese.

No mesmo ensaio (“Os sete fôlegos de um livro”), Roberto Schwarz, ao retomar a comparação entre o livro de Candido e os ensaios de formação produzidos no campo das ciências sociais e da economia, salientou que Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Jr. e Celso Furtado supunham a possibilidade de uma conclusão satisfatória para o percurso socioeconômico do país num então futuro próximo, enquanto Candido lidou com o sistema literário já formado “mais ou menos à volta de 1870, antes da abolição da escravatura”. Ou seja, o “grau considerável de organização mental” atingido pela elite letrada, capaz de produzir obras de alto nível, não implicou nem dependeu de elevação equivalente do “grau de civilidade” no corpo social. Teriam sido processos de ritmos distintos.

Nessa medida, o tratado de Candido ficaria como esclarecedora “descrição do progresso à brasileira, com acumulação muito considerável no plano da elite, e sem maior transformação das iniquidades coloniais”. *Formação da literatura brasileira* funciona

como marco tanto para as expectativas dos pensadores do Brasil imediatamente precedentes ou contemporâneos ao livro quanto para o presente: “É como se nos dissesse que, de fato, ocorreu um processo formativo no Brasil e que houve esferas – no caso, a literária – que se completaram de modo muitas vezes até admiráveis, sem que por isso o conjunto esteja em vias de se integrar”<sup>965</sup>. No caso de nossa dramaturgia, escrita para ser *encenada*, mesmo quando permaneceu inédita (no caso do *Santeiro do Manguê*, por exemplo), o horizonte incompleto do texto teatral, que exige a materialização do espetáculo, permaneceu como parte daquele conjunto social *desintegrado*: ao contrário da literatura, formada graças a um grau considerável *de organização mental das elites locais*, a história teatral - dependente da concretude da mão-de-obra qualificada de técnicos, diretores e atores; de modos de produção artística variados (cenografia, música, figurino, texto, cena), integrados à circulação permanente de um mercado consumidor consolidado; da existência e da estrutura dos edifícios teatrais; e da formação de um público vasto, capaz de ser ver representado nas obras apresentadas -, constituiu-se a partir de processos cultural e econômico particulares. Na verdade – e procuramos demonstrar isso durante toda a tese-, esse processo de formação negativa, por ser *material e intelectual ao mesmo tempo*, reflete os impasses da formação trágica da própria nação.

Diante de um quadro atual no qual tudo indicaria ser impossível que “nossa sociedade venha a se reproduzir de maneira consistente”, Roberto Schwarz se pergunta: “como fica a própria idéia de formação?”<sup>966</sup>. Na conclusão do texto, o ensaísta sumariza perspectivas possíveis para o encaminhamento desse debate. A hipótese que nos interessou foi especialmente sugestiva para a revisão dos juízos a respeito da formação do teatro brasileiro. A hipótese diz respeito a que essa idéia/ideal estaria reduzida à miragem, à aspiração sem respaldo no atual concerto global.

O andamento da história teria inviabilizado o projeto passado; visto hoje, o contraste entre anseios e resultados atestaria a ilusão da ambição formadora: “A nação não vai se formar, as suas partes vão se desligar umas das outras, o setor “avançado” da sociedade brasileira já se integrou à dinâmica mais moderna da ordem internacional e deixará cair o resto”. Essa possibilidade para o rumo das coisas, no extremo, conduziria ao abandono de qualquer empenho formativo tradicional.

Como partimos da análise das formas europeias importadas - o drama burguês, o drama moderno e o teatro épico - a formação foi nosso grande problema de análise.

<sup>965</sup> SCHWARZ, Roberto. “Os sete fôlegos de um livro”, op. cit., p. 58

<sup>966</sup> Idem, *ibid.*



Identificamos que não houve, no período do teatro brasileiro analisado, uma gradativa constituição de uma configuração nacional com feição e dinamismo próprios. Traçamos durante o ensaio uma crônica de uma deformação ou, mais precisamente, de uma formação trágica. Para José Antonio Pasta Junior sobre o romance brasileiro: “Há bastante tempo [...] dei-me conta de que era necessário opor à “formação”, tradicionalmente compreendida, a noção de uma não-formação radical, vigente ao mesmo tempo no plano do sujeito, das obras e da sociedade/história”.<sup>967</sup>

Nesse sentido, foi o que aparentava ser extemporâneo - a forma em ruína e o desconexo - que absorveram nossa atenção, partindo de obras decisivas, mas que, talvez por isso mesmo, não apresentam proporção e sincronia das partes em um todo harmonioso, como preconizavam seus modelos europeus, mas “ curva deceptiva e terminal” , em aparente nulidade e fracasso. Utilizamos um *conceito ampliado de tragédia* para compreender esse processo de deformação ou de formação trágica e negativa. Segundo Peter Szondi, outro de nossos interlocutores fundamentais, a tragédia seria definida pela figuração da contradição: no gênero trágico, a consciência da dualidade é a consciência da cisão. A consciência da dualidade insolúvel, sem síntese possível. Uma dialética sem superação, dialética truncada ou estagnada, cuja melhor definição se encontra, segundo José Antonio Pasta Jr., num “regime de dualidade”, num regime de representação modalizado pelo ritmo do paradoxo em que os conflitos permanecem ecoando uns sobre os outros: “O trágico é um *modus*, um modo determinado de aniquilamento iminente ou consumado, é justamente o modo dialético. É trágico apenas o declínio que ocorre a partir da unidade dos opostos, a partir da transformação de algo em seu oposto, a partir da autodivisão. Mas também só é trágico o declínio de algo que não pode declinar, algo cujo desaparecimento deixa uma ferida incurável. Pois a contradição trágica não pode ser superada em uma esfera de ordem superior – seja imanente ou transcendente”.<sup>968</sup>

Tentamos, ao partir desse conceito de tragédia, que aproxima a ideia de negação à de aniquilamento, identificar esse processo de deformação do teatro no Brasil, representado por autores e obras que dissolveram os modelos originais europeus em tecidos textuais dilacerados por contradições múltiplas e aparentemente insuperáveis. Testar o conceito de tragédia para ler essas experiências configurou uma tentativa de figurar o processo interno que estrutura todas as relações constitutivas de nossa

<sup>967</sup> PASTA JR., José Antonio. *Entrevista com José Antonio Pasta*. In: Sinal de menos, Ano 2, vol. 4, 2010.

<sup>968</sup> SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. São Paulo: Zahar, 2004, p. 34

nacionalidade, o nosso processo particular de constituição histórico social marcado pela “modernização conservadora”, em que as heranças de país colonial, escravocrata e patriarcal jamais são superadas, ao contrário, são agravadas com a passagem do tempo.

Constatamos, na análise dos textos teatrais escolhidos, que o jogo das oposições impõe à forma trágica um incessante movimento pendular entre extremos que nunca encontram um momento de síntese. Os conflitos surgem assim registrados em movimento cíclico permanente, que poderia ser designado pelas expressões: eterno retorno do mesmo ou eterno retorno do negativo, em que a aparência e a essência, o drama e o épico, o interior e o exterior se confundem de maneira quase indissolúvel.

Por fim, o problema central metodológico dessa utilização do conceito de trágico para ler a deformação do drama burguês, do drama moderno e do teatro épico no Brasil residiu na seguinte “providência crítica”: partir sempre dos objetos, das peças teatrais escolhidas, para tentar ler, nos seus materiais, suas contradições. Não pretendemos encaixar o conceito de trágico de forma exterior aos textos teatrais a serem investigados, mas, pelo contrário, a partir das tensões presentes nas obras indagamos se um conceito de trágico, que pudesse assumir diversas formas, adequado à contraditória realidade brasileira, teria validade. Mais do que isso, procuramos compreender como cada autor e cada peça deram forma própria a essa espécie de dialética do trágico, lendo na estrutura dessa forma possíveis mediações entre dramaturgia e tecido histórico, traçando, no conjunto, uma análise capaz de compreender como seu deu o caráter próprio da (de) formação teatral no Brasil.

Os autores analisados apresentaram uma espécie de dramaturgia “traumatizada e fraturada”, um país em que o trauma já era o estado de coisas permanente, um modo de vida. Apresentamos, durante a análise das peças, algumas experiências históricas de *trauma coletivo*, como o sistema colonial, a escravidão, o bonapartismo brasileiro, as relações de favor, a urbanização capitalista das grandes metrópoles e a Guerra do Paraguai, e procuramos identificar nos procedimentos trágicos empregados pelos dramaturgos estruturas de *mediação* entre essa realidade fraturada e a forma *negativa* das peças, quando comparadas ao modelo europeu.

Pudemos identificar nos personagens aqui analisados uma espécie de experiência histórica trágica em que o sujeito das peças é um *sujeito-em-trauma*, e que não chega nunca a se constituir plenamente, se o compararmos ao indivíduo burguês, modelo ideológico do drama europeu, e por isso vive “a morte como forma de vida”, sem capacidade de rememoração. Na medida em que a violência dos eventos traumatizantes

consiste na maneira como eles isolam o sujeito de sua reserva de memória, o discurso do sujeito em trauma não tem nenhum significado revelador, isolando-o radicalmente do passado.

Vimos que para Hegel, a constituição do sujeito se dá por meio da *mediação* entre sujeito e objeto. O indivíduo não é uma mônada que somente recebe ou emite fenômenos, em vias de mão única. Essa concepção tem relação estreita com a constituição histórica da ideia de individualidade moderna, na medida em que esse sujeito se forma a partir de seu embate com o mundo. Trata-se de algo diverso da noção medieval da pessoa, na qual as formas de vida e sentimento estavam mais “petrificadas”, ou seja, submetidas a uma noção da vida que não permitia a “invenção de si” no sentido moderno.

Assim, no drama dos séculos XVIII e XIX, o destino se delineia como o conflito do indivíduo com o meio, de forma que o resultado final sempre implique algum compromisso ou síntese – ou o sujeito vence, como no caso de Minna Von Barhelm, de Lessing, ou fracassa melancolicamente, porém saindo da longa jornada mais maduro do que em seu início, como no caso de Emilia Galotti, também de Lessing . O embate se dá sempre entre o idealismo e o chão prosaico da vida, entre o sujeito e a prosa do mundo, como diria Hegel.

Mário de Andrade notou que no romance brasileiro do século XX isso não surge de forma semelhante à dos países centrais, numa passagem da “Elegia de Abril” que deve ser citada na íntegra: “Um Dom Quixote fracassa, como fracassam Otelo e Madame Bovary. Mas estes, como quase todos os heróis da arte, são seres dotados de ideais, de ambições enormes, de forças morais, intelectuais, físicas, representam tendências generosas ou perversivas. *São enfim seres capazes de se impor, conquistar suas pretensões, vencer na vida*, mas que no embate contra forças maiores são dominados e fracassam. Mas em nossa literatura de ficção, romance ou conto, o que está aparecendo com abundância não é este fracasso derivado de duas forças em luta, mas a descrição do *ser sem força nenhuma, do indivíduo desfibrado, incompetente pra viver, e que não consegue opor elemento pessoal nenhum, nenhum traço de caráter, nenhum músculo como nenhum ideal, contra a vida ambiente*<sup>969</sup>”.

A oposição entre indivíduo desfibrado e vida ambiente, indicada por Mário de Andrade nos romances brasileiros, ganha outra configuração nas peças que analisamos.

---

<sup>969</sup> ANDRADE, Mário de. “Elegia de Abril”. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo, Martins, 1974, p. 190.

Vimos que a formação histórica dos personagens, seguindo a formulação de José Pasta Jr., dá-se na conjunção de dois imperativos contraditórios – um, o da modernidade, no qual a formação do juízo autônomo prescreve a distinção entre o outro e o eu, característica essencial ao drama, e o segundo, o da escravidão, que torna inconcebível essa mesma distinção, já que o escravo não possui autonomia nem direito à subjetividade. Esta conjunção contraditória se reflete na própria formação negativa da narradora de *Vestido de Noiva* ou na protagonista de *Mãe*, por exemplo, que se constituem apenas enquanto mortas, traços que apontam para a construção particular da forma dramática entre nós.

Em tese de doutorado, Bianca Manfrini identifica, no percurso da literatura brasileira, componentes de formação trágica similares: “É de se notar que o conflito se dá, no nosso romance moderno do século XX, num estágio anterior ou distinto daquele do romance europeu. O personagem central das tramas [brasileiras] estudadas (...) vive não o conflito entre o ideal e a realidade, mas antes o drama da constituição de sua própria individualidade, que quase sempre termina submergida pelo meio – seja de forma trágica, por meio da morte, ou menos dramática, por meio de sua anulação”<sup>970</sup>. Para a autora, nas obras literárias que investigou, as existências dos sujeitos emergem sempre permeadas direta ou indiretamente pelo molde familiar patriarcal: “A aventura espiritual de vulto, à maneira de um Dostoiévski, é algo quase totalmente estranho ao romance brasileiro; enquanto no russo temos o ‘dialogismo’ descoberto por Bakhtin, no qual os personagens revelam-se no conflito de suas subjetividades, em nosso romance espiritualmente mais ousado, *Grande sertão: veredas*, o personagem mais intrigante e profundo, Diadorim, não tem voz. Impossível a Paulo Honório ou a Luiz da Silva, protagonistas de *São Bernardo* e *Angústia*, reinventarem-se a si mesmos. Todo embate se dá entre concepções de vida pré-definidas, que constroem os personagens. Mesmo o exemplo máximo de individualidade rica e bem formada de nossa literatura, Riobaldo, termina deixando-se sufocar pelo meio, levando Diadorim à morte”<sup>971</sup>.

Para a autora, como no Brasil a força de trabalho foi escrava até o fim do século XIX, é possível dizer que o ideal de autonomia do sujeito não se forma aqui, ou se forma de maneira diferente: “Não há mobilidade para o escravo, que sequer é considerado um

<sup>970</sup> MANFRINI, Bianca Ribeiro. “Tragédia familiar: a formação do indivíduo burguês em obras literárias brasileiras do século XX” (Tese – doutorado) Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada FFLCH – USP. São Paulo: 2012, 256f, p.21

<sup>971</sup> Idem, *ibid.*

ser com direitos; tampouco há mobilidade considerável para os brancos pobres que vivem de favor, agregados aos donos de terras”<sup>972</sup>. Daí que a noção de sujeito autônomo, aqui, esteja ligada à de dono e senhor, ou seja, permeada pelo vício do escravismo, que torna o próprio senhor escravo de uma autoridade que só se consolida por meio da violência bruta, ignorando o consenso e a noção de cidadania burguesa. “Para completar o cenário, após a abolição a força de trabalho dos negros foi desprezada como elemento de compra pelo mercado de trabalho incipiente, cujos capitães de indústria, associados à elite política, preferiram importar mão de obra a integrar a massa de ex-escravos ao mercado em formação”<sup>973</sup>.

A passagem é de consequência enorme para a formação da dramaturgia e da noção de indivíduo – núcleo ideológico do drama - no Brasil, se pensarmos que mais da metade da população é de negros e mestiços, a maioria pobres. Num mercado de trabalho que nasce pouco aberto, as noções de competição, de autonomia da mão de obra, de independência moral vão se formar muito tardiamente somente ao longo do século XX. A modernidade, implantada confortavelmente sobre as bases da escravidão, manterá suas estruturas arcaicas em quase todas as situações, bloqueando as tentativas de ascensão que não sejam abençoadas pelo favor.

Mencionamos durante a tese a relação entre a emergência do drama burguês e do personagem como indivíduo, e a separação entre esfera pública e mundo privado durante a ascensão do capitalismo europeu. Segundo Habermas, a partir do século XVI organizam-se, numa base mais ampla de capital, as companhias de comércio que não mais se satisfazem, como os antigos retalhistas, com mercados sempre ainda limitados. Elas inauguram, com expedições em grande estilo, novos territórios para o seu próprio mercado. Para satisfazer as crescentes exigências do capital e compartilhar os crescentes riscos, essas companhias elevam-se logo ao estatuto de sociedades por ações. Mas, para ir mais avante, elas precisam de garantias políticas mais seguras. Os mercados do comércio exterior passam a ser agora, com justiça, considerados como "produtos institucionais"; resultam de esforços políticos e de força militar. A antiga base de operações, as corporações locais, amplia-se assim até a nova base o território nacional. Começa então “aquele processo que Heckscher descreveu como sendo a nacionalização da economia citadina”<sup>974</sup>.

---

<sup>972</sup>Idem, *ibid.*

<sup>973</sup>Idem, p.23

<sup>974</sup>HABERMAS, Jurgen. *Mudança estrutural da esfera pública*. São Paulo: Unesp, 2014, p. 119

Para Habermas, “só a partir daí é que se constituiu o que, desde então, é chamado de "nação"- o Estado moderno com suas instituições burocráticas e uma crescente necessidade de dinheiro, o que, por sua vez, retroage rapidamente sobre a política mercantilista.”<sup>975</sup> Nem contratos privados entre príncipe e financista, nem empréstimos públicos bastam para cobri-la; só um eficiente sistema de impostos é que atende à demanda de capital. O Estado moderno europeu torna-se, assim, essencialmente um Estado de impostos: a administração financeira é o cerne de sua administração. A separação daí resultante entre os bens da Casa Real e os bens do Estado é modelar para a objetivação das relações pessoais de dominação.

O poder público se consolida em algo antitético e que apenas é tangenciável por aqueles que lhe são meros subordinados e que, de início, só encontram nele a sua própria negação. Nesse sentido estrito, “público” é sinônimo de estatal; o atributo não se refere mais à “corte” representativa de uma pessoa dotada de autoridade, mas sobretudo ao funcionamento regulado pela competência, de um aparato dotado do monopólio da violência. A dominação feudal transforma-se em “polícia”: as pessoas privadas que lhe são submetidas formam o público, enquanto destinatários do poder público. O *publicum* se transforma em público, o *subjectum* em sujeito, o destinatário da autoridade em seu adversário. Surge o conflito entre esfera pública e mundo privado, Estado e *citoyen*, que fornecerá a estrutura de sentimento para o drama burguês e sua engrenagem movida pelos conflitos intersubjetivos, representação desse sujeito que só se constitui como Outro da autoridade estatal. Habermas diferencia o público que se reúne como multidão em torno de um orador ou de um ator em locais públicos, do público-leitor; mas em ambos os casos trata-se de um “público que julga”. O que é submetido ao julgamento do público ganha “publicidade”.

É importante ressaltar que, no capitalismo norte-americano e das metrópoles europeias, essa separação entre Estado e setor privado está mais na estrutura de sentimento que opõe opinião pública e Estado do que no modo de produção capitalista. Weber escreveu que o desenvolvimento do Estado moderno possui um “paralelo completo ao desenvolvimento da empresa capitalista através da expropriação gradativa dos produtores independentes.”<sup>976</sup>No Estado contemporâneo – e isso é essencial à descrição histórica empreendida por Weber – a separação entre o quadro administrativo, os funcionários administrativos e os trabalhadores, em relação aos meios materiais de

---

<sup>975</sup>Idem, *ibid.*

<sup>976</sup>WEBER, Max. “A política como vocação”. In: *Ensaio de sociologia*. Rio de Janeiro: LTC, 2010, p. 58

organização administrativa, é completa. Vimos o quanto esse processo se dá de maneira diferente no Brasil, durante a análise das cenas de Vianinha e de Qorpo Santo passadas em tribunais: os juízes presentes nas duas cenas agiam segundo seu senso subjetivo de equidade ou de interesse, refletindo uma justiça cujo funcionamento não pode ser calculado racionalmente.

Segundo Weber, ao contrário do que vimos em nossa realidade histórica, “tanto o Estado moderno quanto a fábrica são empresas. (...) A separação entre o trabalhador e os meios materiais de produção constitui o fundamento decisivo *comum* à empresa do Estado moderno e (...) à economia capitalista privada”<sup>977</sup>. Também do ponto de vista histórico, o progresso em direção a um Estado moderno e burocrático, que julga e administra de acordo com um direito racionalmente instituído e regulamentos racionais está em íntima conexão com o desenvolvimento capitalista moderno. No entanto, o mundo administrado e racionalizado da empresa, tanto no Estado quanto na fábrica privada, está erigido sobre uma separação entre a organização estritamente racional do trabalho sobre o fundamento da técnica racional e a sentimentalidade privada, o que determina a personalidade do funcionário e do trabalhador a partir de esquemas calculáveis, em que todos são, enquanto trabalham, “uma máquina automática de fazer parágrafos, na qual se introduzem por cima a documentação, mais o custo e as taxas, para retirar por baixo a sentença com as razões mais ou menos convincentes – enfim, uma pessoa cujo funcionamento é *grosso modo calculável*”<sup>978</sup>.

Zygmunt Bauman cita esse modelo de racionalização descrito por Weber como o ideal da fábrica fordista, que reduzia as atividades humanas a movimentos simples, rotineiros e predeterminados, destinados a serem obediente e mecanicamente seguidos, sem envolver as faculdades mentais e excluindo toda espontaneidade e iniciativa individual num território em que “suas identidades e laços sociais eram pendurados no cabide da porta de entrada junto com os chapéus, guarda-chuva e capotes, de tal forma que somente o comando e os estatutos poderiam dirigir, incontestados, as ações dos de dentro enquanto tivessem dentro; o panóptico com suas torres de controle e com seus internos que nunca podiam contar com os eventuais lapsos de vigilância dos supervisores”<sup>979</sup>. Contra esse mundo desencantado, o drama aferrou-se à sentimentalidade

---

<sup>977</sup> WEBER, Max. “Parlamento e governo na Alemanha reorganizada”. In: *Escritos políticos*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014, p. 188-189

<sup>978</sup> Idem, *ibid.*, p. 191

<sup>979</sup> BAUMAN, Zygmunt. *A modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000, p.34

e ao espaço privado do lar burguês, mas mesmo quando, tempos depois, o drama moderno procurou promover a crítica dessa racionalização - capaz de unir os universos, aparentemente opostos, da esfera pública e da empresa privada - manteve-se aprisionado à sua estrutura formal racionalizada, também ela determinada por um mundo calculável.

No Brasil, por outro lado, a formação do Estado configura uma relação diversa entre espaço público e sujeito privado. Para Florestan Fernandes, o conceito de “Revolução Burguesa denota um conjunto de transformações econômicas, tecnológicas, sociais, psicoculturais e políticas que só se realizam quando o desenvolvimento capitalista atinge o clímax de sua evolução industrial”<sup>980</sup>. Para o sociólogo brasileiro, o marco da formação do estado burguês no Brasil situa-se em torno do que muitos autores chamam, com extrema impropriedade, de “crise do poder oligárquico”.

Essa crise não constituiu propriamente um “colapso”, mas o início de uma transição que inaugurava, ainda sob a hegemonia da oligarquia, uma recomposição das estruturas do poder, pela qual se configurariam, historicamente, o poder burguês e a dominação burguesa. Essa recomposição marca o início da modernidade, no Brasil, e praticamente separa (com um quarto de século de atraso, quanto às datas de referência que os historiadores gostam de empregar — a Abolição, a Proclamação da República e as inquietações da década de 20) a “era senhorial” (ou o *antigo regime*) da “era burguesa” (ou a *sociedade de classes*).

Ao contrário de outras burguesias, que forjaram instituições próprias de poder especificamente social e usaram o Estado após a acumulação primitiva do capital ter se realizado, a nossa burguesia converge para o Estado e faz sua unificação no plano político, “antes de converter a dominação sócio-econômica no que Weber entendia como “poder político indireto”<sup>981</sup>. Em consequência, a oligarquia não perdeu a base de poder que lograra antes, como e enquanto aristocracia agrária; e encontrou condições ideais para enfrentar a transição, modernizando-se, onde isso fosse inevitável, e irradiando-se pelo desdobramento das oportunidades novas, ocupando o Estado, em relação estreita com a burguesia nacional e com as estratégias de valorização do capital mundializado, colonialista e, depois, imperialista.

Essa modernização conservadora deixou rastros e cacos importantes na formação negativa das formas teatrais que estudamos. Identificamos durante a tese que o modelo conflitual do drama burguês europeu expressou essa constituição da esfera privada, em

---

<sup>980</sup>FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976, p.203

<sup>981</sup>Idem, *ibid.*, p.204



contraposição ao Estado, como um “mundo que julga” e escolhe o seu próprio destino, baseando suas decisões em critérios individuais como a sentimentalidade. No Brasil, a negação do modelo dramático ocorre no embate entre a forma pura importada e a existência de uma relação distinta, entre espaço público e universo privado. O modelo épico, dependente de um traçado de conflitos que possuem dimensão pública, também ganha feições distintas em nossa dramaturgia, acumulando forma dramática e forma épica, em uma justaposição que expressa essa indeterminação do espaço público nacional.

Assim foi possível perceber que a presença da forma trágica nas peças analisadas não foi uma opção programática dos dramaturgos, mas, pelo contrário, pode ser definida como uma espécie de dilaceramento do tecido das peças – um acúmulo de contradições não solucionadas, advindas dessa indeterminação da esfera pública em antagonismo ao universo privado. O modelo europeu do drama e do teatro épico, graças ao confronto de temas locais com as formas importadas gerou, nas peças analisadas, formas fraturadas de caráter trágico e negativo.

Vimos também nos capítulos anteriores que, no Brasil, a irracionalidade social não deriva apenas da exploração capitalista, mas é também fruto da formação negativa do Estado – que surge antes do capital, para promover a acumulação - e da escravidão, esta essencialmente uma relação *familiar*, como bem demonstrou Gilberto Freyre em *Casa-grande e senzala*. Também para Florestan, o que há de específico na formação do Brasil é que a família brasileira se constituiu no processo de uma colonização violenta, baseada na dominação sexual das raças negras e índia e na miscigenação daí resultante. Trata-se de algo diverso da formação da família nuclear nos países centrais. Antonio Candido irá dizer que a família brasileira se compõe de dois núcleos, o central e o “expandido”, este último composto dos filhos tidos fora do casamento, dos afilhados, das pessoas atreladas à família pelo favor. Este seria outro fator, ao lado de nossa formação negativa do Estado, para o entrelaçamento e uma indistinção entre espaço público e privado, fato que já mencionamos acima.

Não pretendemos, durante a tese, estabelecer um modelo de subjetividade “bem formado”, uma noção de indivíduo “plenamente realizada” ou mesmo de um processo histórico “bem sucedido”. Procuramos, pelo contrário, demonstrar que, precisamente por causa de sua formação trágica, a dramaturgia brasileira é capaz de revelar, sob o ponto de vista periférico, estruturas ideológicas que nas metrópoles capitalistas funcionam como tecido de obscurecimento. Em sua realização negativa, os personagens brasileiros arruinados revelam que a construção individual aparentemente autônoma dos personagens

do drama puro europeu servem à veiculação da ideologia burguesa, historicamente determinada e que esconde conflitos de classe que, se considerados, teriam potencial tão devastador à forma do drama e do teatro épico como os plasmados pelos dramaturgos brasileiros.

Encontramos em nossa análise personagens capazes de impor cortes, cesuras e interferências no tecido do drama puro, reconfigurando todo o sentido da forma original. Tais personagens, de comportamento incompreensível se julgado sob os padrões de caráter que norteiam a construção do indivíduo do drama, não possuem autonomia e nem capacidade de decidir seu destino; sequer podem ser sintetizados sob a definição de liberdade de escolha e responsabilidade na ação que rege a conduta no drama burguês, no drama moderno e mesmo no teatro épico de Brecht, em que o conflito entre sujeito e objeto coisifica o sujeito, mas mantém sempre a possibilidade de escolha alternativa ao caminho esboçado pela formação social asfixiante.

Esse padrão dramático tem suas origens na filosofia aristotélica. Como diz Aristóteles no princípio da *Metafísica* ( I, 2, 982 a 18), “o próprio do sábio é ordenar”. Assim, pois, a sabedoria é a mais alta perfeição da razão, ao que lhe corresponde conhecer a ordem. Ainda que as potências sensíveis conheçam algo em si mesmo, conhecer a ordem de uma coisa com respeito às outras é privativo do intelecto ou da razão. Para o filósofo estagirita, há duas classes de ordem. Uma, segundo se acham as partes de um todo ou de um conjunto entre si, como as partes de uma casa estão ordenadas umas com as outras. Outra é a ordem das coisas *a respeito do fim*, e esta ordem é mais importante que a primeira. O exemplo da *Metafísica* ( XII, 12, 1075 a 13ss) é que, no exército, a ordem de suas partes entre si submete-se à ordem de todo o exército ao chefe. Logo, é próprio a essa concepção de matriz aristotélica considerar *as ações do drama enquanto estão ordenadas entre si e com respeito a um fim*. Tal concepção considera ações apenas as que procedem da vontade do sujeito segundo a ordem da razão. As ações que se encontram no sujeito, mas que não dependem da vontade e da razão, não se dizem propriamente humanas senão naturais, “como resulta claro no caso das ações da alma vegetativa, que de nenhum caso são consideradas sob a filosofia moral”<sup>982</sup>. Assim como o sujeito da filosofia natural aristotélica é “a coisa móvel”, assim o sujeito do

---

<sup>982</sup>ARISTÓTELES. *Metafísica*, vol. II. São Paulo: Loyola, 2010, p. 212

drama é a atividade humana racionalizada e ordenada a um fim, ou o homem como “sujeito voluntário em vista do fim”<sup>983</sup>.

Pelo contrário, podemos dizer que nas peças analisadas encontramos personagens que não se constituem como sujeitos voluntários, capazes de ordenar suas ações e escolhas em vista de um fim. Assim são a escrava Joana, de *Mãe*, e o Rei de *Hoje sou um; e amanhã outro*, analisados nos capítulos anteriores desta tese. Mas talvez essa figura revele-se com maior clareza, por apresentar-se como capaz de disseminar seu sentido alegórico por toda a peça, no personagem Nonô, de *Álbum de família*, apresentado por Nelson Rodrigues em sua rubrica inicial como “O Possesso”:

TIA RUTE (na janela, olhando para fora) - É Nonô, outra vez!  
(COM ANGÚSTIA, D. SENHORINHA VAI, TAMBÉM ESPIAR, ENQUANTO TIA RUTE, COM CRUELDADE BEM PERCEPTÍVEL, CONTINUA FALANDO)

TIA RUTE- Eu conheço o grito dele. Aliás, não é grito, uma coisa, não sei. Parece uivo, sei lá. Se eu fosse você, tinha vergonha!

D. SENHORINHA (com sofrimento)- Vergonha de quê?

TIA RUTE- De ter um filho assim – você acha pouco?

D. SENHORINHA (com sofrimento) - Uma infelicidade, ora, como outra qualquer!

TIA RUTE (castigando a irmã) - Imagine que enlouquece e a primeira coisa que faz é tirar toda a roupa e viver no mato assim. como um bicho! Você não viu, outro dia, da janela, ele lambendo o chão? Deve ter ferido a língua!

D. SENHORINHA (dolorosa) - Às vezes, eu penso que o louco não sente dor!

TIA RUTE- Hoje, está rodando, em torno da casa, como um cavalo doido!<sup>984</sup>

Vimos que o drama moderno de Nelson Rodrigues é sulcado pela estrutura de sentimento da ética católica brasileira. Ao aprofundarmo-nos um pouco mais em torno dessa ética, é possível encontrar em São Tomás de Aquino conceitos que permitem compreender o personagem de Nonô e sua face alegórica. Em seu *Comentário à Ética à Nicômaco de Aristóteles*, o aquineu define o conceito de bestialidade, a partir de Aristóteles, mas formulado de maneira a fixar parâmetros para a ética católica: “a perversão pode ocorrer de tal maneira que não saia dos limites da vida humana, neste caso, é chamada *incontinência* ou *malícia humana*, como a enfermidade corporal em que se pode salvar a natureza humana. De outra maneira, pode corromper-se o equilíbrio das afecções humanas, de tal modo que avance mais além dos limites da vida

<sup>983</sup>Idem, *ibid.*

<sup>984</sup>RODRIGUES, Nelson, *op. cit.*, p. 523-524

humana, até parecer-se às afecções de alguma besta, como o leão ou o porco. A isso se chama *bestialidade*. Sua similitude é como se a complexão, por parte do corpo humano, mudasse à complexão leonina ou porcina”.<sup>985</sup>

Para o filósofo santo, é impossível dizer se as bestas são maliciosas, incontinentes ou continentais porque “não estão dotadas de pensamento universal senão de imaginação e de memória do particular. Mas os homens que, por uma pernicioso natureza são similares às bestas, têm algo de apreensão universal, mas muito pequena porque sua razão está oprimida por sua complexão, como é notoriamente oprimida nos doentes por causa de sua disposição corporal”<sup>986</sup>.

Assim, podemos dizer que a bestialidade de Nonô, apresentada na cena acima, não caracteriza uma ausência de razão, mas uma “razão pequena”,<sup>987</sup> razão definida pelo aquineu como dotada apenas de imaginação e “memória do particular”, ausente, portanto, da *capacidade de rememoração*. Nonô é incapaz de fazer escolhas e de agir, construindo sua própria trajetória, segundo os padrões dramáticos e épicos, porque é incapaz de rememorar seu passado, encoberto pelo trauma do incesto com a mãe, Dona Senhorinha. O conceito de bestialidade, que compara homens a porcos também pode ser aplicado aos trabalhadores rurais de *Os Azeredo mais os Benevides*:

(Um monte de esterco no meio do palco. Uma velha camponesa com um saco na mão, mais dois camponeses e Alvimar chegam ao mesmo tempo em volta dele. Param. Silêncio.  
BRIGADOR 1 – Boa tarde.  
VOZES – Boa tarde. (silêncio)  
VELHA – Eu vim pegar esse monte de esterco.  
BRIGADOR 1 – Coincidência.  
VELHA – Então eu vou pegando a bosta que já é tarde...  
BRIGADOR 2 – Um momento, dona, eu vi primeiro.  
VELHA – Quem viu primeiro fui eu.  
BRIGADOR 1 – mas quem chegou primeiro junto do monte, fui eu.  
VELHA – Eu vi faz tempo que eu fui em casa pegar o saco (...)  
VOZES – Saia – Sou velha – O esterco é dos mais velhos ( Brigam. Entra um outro camponês. Entram outros. Rolam no esterco. Entram Miguel mais um sargento e um cabo)  
SARGENTO – A bosta fica apreendida. Terceira vez nesse mês que tem briga de esterco<sup>988</sup>.

Tanto no drama moderno de Nelson Rodrigues quanto no teatro épico de

<sup>985</sup> AQUINO, Tomás de. *Comentario a la ética a Nicómaco de Aristóteles*. Navarra: EUNSA, 2010, p. 396

<sup>986</sup> Idem, p. 415-416

<sup>987</sup> Ibid, p.417

<sup>988</sup> VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Os Azeredo mais os Benevides*, op. cit., p. 87-88

Vianinha, a narrativa é fraturada pelo comportamento *bestial* dos personagens que, quando relacionados às condutas dos demais personagens, revelam semelhanças insuspeitadas. Como negação do modelo europeu, essa característica é ainda mais importante na obra de Vianinha já que, segundo Ernst Bloch, o teatro épico de Brecht pode ser definido como um *teatro das decisões*: “Brecht torna essa decisão o ponto alto, e justamente por distanciar-se do mero juízo culinário quanto do bom gosto. Mas também pelo fato de avaliar as pessoas, os encontros, os atos representados não só ‘como eles são, mas também como poderiam ser’: pelo fato de que a montagem teatralizada de uma pessoa ‘não ocorre a partir dela, mas em direção a ela’. Com esse propósito, Brecht destaca de modo tão aguçado e refletido, tanto na direção artística quanto na condução da trama, que ela de qualquer modo deverá estender-se para além da noitada teatral (...) As atitudes e passos deverão receber sua forma, ser ludicamente experimentados, para verificar se servem ou não para a modificação da vida. Pode-se dizer, assim, que o teatro de Brecht visa ser um tipo de tentativas variáveis de produção do comportamento correto”<sup>989</sup>. Com relação a essa configuração da dramaturgia como um “jogo de escolhas”, como um laboratório da teoria-práxis correta na forma do jogo, preparando experimentalmente o caso real, a obra de Vianinha, *Os Azeredo mais os Benevides*, corrói a concepção épica de Brecht. Não há como falar em jogo quando os personagens apresentados são incapazes de fazer escolhas: a *bestialidade* dos sujeitos, incapazes de autorreflexão, é expressão da ruína histórica que não apresenta alternativas ou possibilidade de escolhas. Mantendo traços do drama, na contraditória convivência estagnada entre espaço público e privado que analisamos durante o capítulo 4, a narrativa de *Os Azeredo* sucede-se em progressão, sem que os personagens e, por consequência, o espectador, possam jogar com outras alternativas para seu próprio destino histórico. A repetição de ações dos personagens expressa essa ausência de jogo, como se o rolar dos dados estivesse viciado pela história do país, também ela de *destinos dependentes*.

Na verdade, estamos diante de peças que ao configurarem uma constelação de trauma histórico expõem personagens *coletivamente incapazes de rememoração* e de comportamento livre, aprisionados naquilo que Nietzsche definiu como a existência animal, que “existe cegamente entre as paredes do passado e do futuro”. Tal consciência é cega, precisamente, a essas paredes. Portanto, é cega ao fato de que o presente dramático é presente: reconhecer que o presente é histórico implica percebê-lo e perceber a própria

---

<sup>989</sup>BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*, op. cit., p. 401-403

consciência dele como algo cujo significado só será dado no futuro, em retrospectiva histórica. O que contrasta a consciência animal é, assim, a consciência da temporalidade; e o presente histórico é mais do que um momento no qual alguém é consciente de que é, de que vive e sofre agora, simultâneo à própria consciência que se percebe.

Os personagens bestiais das peças que analisamos estão aprisionados cegamente entre as paredes do passado e do futuro porque vivem a experiência histórica de um país que não se formou, que conjuga nessa deformação opostos e contradições essas sim *bestiais*, no sentido de dificuldade de compreensão racional imediata. O comportamento trágico dos personagens, que brigam por esterco, mas aceitam que o material de que depende sua sobrevivência seja apreendido pela polícia, que vivem, literalmente, a lamber o chão, como Nonô, só pode ser compreendido *fora* da esfera dos padrões modelares do drama e do teatro épico: tais personagens só podem exercer sua função de mediação se os compreendermos como alegorias que promovem o trânsito entre a forma da peça e seu substrato histórico, marcado por experiências de um processo formativo em trauma permanente, que não permite a formação de personagens reflexivos, capazes de consciência de sua própria historicidade (nesse sentido, personagens do modelo de consciência histórica no drama seriam John Gabriel Borkmann, de Ibsen, ou o Marquês Posa, no *Dom Carlos*, de Schiller, para ficarmos apenas em dois exemplos).

### **Teoria geral da formação**

Mencionamos, ao longo desse trabalho, duas epopeias fundamentais para a definição do conceito de formação: a epopeia burguesa do romance *Anos de aprendizado de Wilhelm Meister* e a epopeia da Idade Média católica cristã, a *Divina Comédia*, de Dante. Hegel, referindo-se ao poema antigo, considera que “não podemos denominar este poema como sendo uma epopeia no sentido comum da palavra (...). Em vez de ter como objeto um acontecimento particular, ela tem como objeto o agir eterno, a finalidade absoluta, o amor divino em seu acontecimento intransitório e em seu círculo imutável”<sup>990</sup>. No entanto, estaríamos também diante do primeiro trajeto de formação do indivíduo, antecipando-nos a modernidade renascentista: “como local ela tem o inferno, o purgatório, o céu e mergulha nesta existência destituída de alternância o mundo vivo do agir humano e do sofrimento e, mais precisamente, dos feitos e dos destinos individuais”<sup>991</sup>. O procedimento épico que caracteriza o poema de Dante é a alegoria, que

<sup>990</sup>HEGEL, G.W.F. *Cursos de estética, IV*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 148

<sup>991</sup>Idem, *ibid.*

nos apresenta, justaposto ao “conceito supremo de Deus”o “fugaz do mundo vivo”, pois “assim como eram os indivíduos em seu agir e padecer, em seus propósitos e realizações, assim eles são representados para sempre como imagens de bronze petrificada”<sup>992</sup>. Por meio desse olhar alegórico que petrifica seu objeto, “o poema abrange a totalidade da vida a mais objetiva” e sobre essa base indestrutível “se movem as figuras do mundo efetivo, segundo seu caráter particular, ou antes elas se *moveram*, e com seu agir e ser ficaram paralisadas na eterna justiça”<sup>993</sup>. A alegoria do percurso guiado por Virgílio expõe, contra o mundo imóvel da teologia, o nascimento do indivíduo que “produziu o seu estado por si mesmo”<sup>994</sup>, em um processo de aprendizado.

Esse processo, no entanto, surge com mais clareza no romance de Goethe, tantas vezes mencionado em nossa tese, e que pode ser comparado à própria concepção de formação que Hegel nos apresenta em diversos momentos de sua reflexão filosófica. Acerca da relação entre a *Fenomenologia do espírito* e o *Meister*, afirma Artur Bispo Santos Neto, a partir da constituição do personagem de Meister, que a “sua mania pedagógica revela a incompletude do seu ser. Ele não é o herói realizado da tragédia antiga, nem o homem certo de si mesmo como Fausto, é muito mais um herói às avessas ou um anti-herói como Hamlet. Por isso tenta insistentemente representar essa peça, mas é criticado pelos seus colegas de palco posteriormente, pois não consegue nem mesmo ser reconhecido como um ator”<sup>995</sup>. Para Artur Bispo, “é como se a ‘astúcia da razão’ hegeliana ou o ‘Espírito do Mundo’ conduzisse os passos cegos” dos personagens do romance, “consubstanciando seus equívocos em acertos e seus erros numa espécie de tábua de salvação. A vagabundagem de um fugitivo acaba se tornando a viagem redentora de um peregrino. Uma viagem sem metas nem planos previamente definidos acaba transformando-se numa viagem bem-sucedida, quando analisada do ponto de vista de seu resultado(...). O itinerário de Wilhelm é semelhante ao itinerário da consciência na direção do espírito certo de si mesmo”<sup>996</sup>. Assim como na *Divina Comédia*, esse processo de formação é caracterizado por um caminho de aprendizado em sentido único, que conduz o herói pelo terreno acidentado das contradições, rumo a uma completude e a uma

---

<sup>992</sup>Idem, p. 149

<sup>993</sup>Idem, *ibid.*

<sup>994</sup>Idem, *ibid.*

<sup>995</sup>SANTOS NETO, Artur Bispo. “A *Fenomenologia do Espírito de Hegel e o romance de formação de Goethe*”. In: *Revista Urutágua*. No. 17– dez.2008/jan./fev./mar. 2009 –Paraná. <http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/Urutagua/article/viewFile/3528/3803>. Consultada em 15/07/2015.

<sup>996</sup>Idem, *ibid.*

reconciliação final.

Essa imagem de percurso que tem como fim a plena realização do Absoluto está presente na filosofia da história de Hegel, que talvez seja a matriz principal daquela obsessão por um progresso social - que pode ser definido como uma espécie de “pedagogia da história” - e que contagiou os pensadores da “formação brasileira”. A trajetória que vai do Brasil colonial ao pacto oligárquico de 1930, que consolidaria o capitalismo industrial e dependente por aqui, habilitaria o país a participar do processo de formação da história universal, assim descrito por Hegel: “a história universal é a exposição do espírito, de como o espírito trabalha para chegar a *saber o que é em si*. (...) O espírito universal é o espírito do mundo, tal como se desenvolve na consciência humana (...). O espírito do povo é, portanto, o espírito universal vertido em uma forma particular (...). A particularidade do espírito do povo consiste no modo e na maneira da consciência que tem o povo do espírito<sup>997</sup>.” Esse processo de formação possui um desenvolvimento de caráter ascensional, pendor presente em obras tão diversas como *Formação do Brasil contemporâneo* ou *Formação da literatura brasileira*: “devemos buscar na história um fim universal, o fim último do mundo, não um fim particular do espírito subjetivo ou do ânimo” para Hegel, esse processo é necessário, já que “o mundo da vontade não está entregue ao acaso”. Há nessa visão da história o pressuposto de que “nos acontecimentos dos povos domina um fim último, que na história universal há uma razão – não a razão de um sujeito particular, senão a razão divina e absoluta”. A demonstração deste processo é “o tratado da história universal mesma, imagem e ato da razão(...), a história universal é só a manifestação desta única razão, é uma das figuras particulares em que a razão se revela; é uma cópia desse modelo que se oferece em um elemento especial, nos povos”<sup>998</sup>. Somente uma história marcada por um desenvolvimento racional seria capaz de progredir rumo a formações cada vez mais complexas, que emergem da morte do que lhes antecede: “uma nova vida surge da morte (...). Universalmente conhecida é a imagem da fênix, da vida natural, que prepara eternamente sua própria pira e se consome sobre ela, de tal sorte, que de suas cinzas ressurgem uma nova vida rejuvenescida e fresca”<sup>999</sup>. Em Hegel, o espírito não só surge rejuvenescido, mas sublimado, esclarecido: “opondo-se a si mesmo e consumindo sua figura presente, se eleva a uma formação nova. (...) O rejuvenescimento do espírito não é

---

<sup>997</sup> HEGEL, G.W.F. *Filosofia de la história universal I*. Buenos Aires: Losada, 2001, p. 55-57.

<sup>998</sup> Idem, p. 22-23

<sup>999</sup> Idem, p. 28



um simples retorno à mesma figura; é uma purificação e elaboração de si mesmo.(...) Cada uma das formações, em que se tem satisfeito, apresenta-se como uma nova matéria que exige nova elaboração. A forma que esta tem recebido se converte em material que o trabalho do espírito eleva a uma nova forma. (...) Conhecemos as forças que possui pela diversidade de suas formações e produções”<sup>1000</sup>. A formação da história universal – e de suas manifestações particulares, no interior dos povos – é uma “teodiceia, como a que Leibniz intentou metafisicamente, a seu modo, em categorias ainda abstratas e indeterminadas”<sup>1001</sup>, rumo a uma progressiva liberdade: “o espírito (...) é algo ativo. (...) Sua liberdade não consiste em um ser imóvel, senão em uma contínua negação do que ameaça negar a liberdade”<sup>1002</sup>.

Este aspecto de negatividade que move a formação da história parece não ter sido suficientemente considerado nos diversos percursos da formação brasileira elaborados durante a primeira metade do século XX. É como se a imagem da fênix, citada acima por Hegel, fosse considerada em um aspecto comum, capaz de unir o sentido único da formação, presente nas obras de Sergio Buarque, Caio Prado, Celso Furtado e Antonio Candido, na trajetória da construção e do desenvolvimento - e não na sua outra face, necessária e essencial, a da morte e da destruição: “trata-se da categoria do negativo, de que se falou anteriormente e que nos faz ver como na história universal o mais nobre e mais formoso é sacrificado em seu altar”<sup>1003</sup>. No entanto, para Hegel, assim como para os autores brasileiros, “o negativo é rechaçado pela razão, que quer melhor em seu lugar um fim afirmativo. (...) A razão vê, no que nasce e perece, a obra que tem brotado do trabalho universal do gênero humano, uma obra que existe realmente no mundo a que nós pertencemos (...). Pois o afirmativo não existe meramente no gozo do sentimento, da fantasia, senão que é algo que pertence à realidade, e que nos pertence”<sup>1004</sup>.

Mencionamos, durante o capítulo 4, que esse “trabalho do negativo”, presente na obra de Hegel, deu lugar, no desenvolvimento que o pensamento dialético ganhou no movimento comunista brasileiro, a uma “hipertrofia do afirmativo” – também retirada da obra de Hegel -, que via a história do país de forma ascendente, “desde as determinações inferiores até os princípios e conceitos superiores”<sup>1005</sup>. Esta visão – disseminada

---

<sup>1000</sup> Idem, p.29

<sup>1001</sup> Idem, p. 42

<sup>1002</sup> Idem, p.50

<sup>1003</sup> Idem, p.43

<sup>1004</sup> Idem, ibid.

<sup>1005</sup> Idem, p. 69

principalmente pelos pensadores ligados ao PCB – além de alinhar-se aos ditames estalinistas, tinha origem na perspectiva da sonhada formação brasileira, presente em visões tão diferentes quanto as supracitadas durante todo o nosso trabalho<sup>1006</sup>.

### **Novamente a derrota da dialética**

A recepção das ideias de Marx no Brasil, tanto sobre os intelectuais ligados ao PCB quanto sobre as interpretações do desenvolvimento e das promessas contidas na formação do país, parece tê-lo aproximado de uma concepção teleológica e mais positiva de Hegel sobre o curso da história humana: a partir dessa leitura, grande parte dos comunistas brasileiros interpretou que, também em Marx, a história estaria pré-determinada a seguir um curso inexorável em direção ao Absoluto da sociedade sem classes: “Os dirigentes do PCB, particularmente seus dois mais brilhantes intelectuais, Astrojildo Pereira e Octávio Brandão, que tinham acesso à literatura socialista publicada

---

<sup>1006</sup>Só para ficar em alguns exemplos, dentre os inúmeros possíveis, dessa hipertrofia do afirmativo, ralacionada à perspectiva da evolução e da conclusão do processo formativo do país: “a essa altura, vencida a etapa do radicalismo nativista, o Romantismo exprime afinal claramente (...) o verdadeiro sentido de sua tarefa, que felizmente nunca traía, mesmo quando a praticava sem consciência nítida. A literatura nacional aparece, então, como expressão da dialética secular que sintetiza em formas originais e adequadas a posição do espírito europeu em face da realidade americana”( CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*, vol. 2. *Op. cit.*, p. 326) . Em Caio Prado Junior encontramos, logo na introdução da sua obra sobre a formação do Brasil: “Não sofremos nenhuma descontinuidade no decorrer da história da colônia. E se escolhi um momento, apenas a sua última página, foi tão somente porque(...) aquele momento se apresenta como um termo finale a resultante de toda nossa evolução anterior. A sua síntese. Não se compreende por isso, se desprezarmos inteiramente aquela evolução, o que nela houve de fundamental e permanente. Numa palavra, o seu sentido.” (PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo* São Paulo: Brasiliense, 1963. p.14). Já em Celso Furtado, há a seguinte previsão: “A transformação estrutural mais importante que possivelmente ocorrerá no terceiro quartel do século xx será a redução progressiva da importância relativa do setor externo no processo de capitalização. Em outras palavras, as indústrias de bens de capital - particularmente as de equipamentos - terão de crescer com intensidade muito maior do que o conjunto do setor industrial. Essa nova modificação estrutural, que já se anuncia claramente nos anos cinqüenta, tornará possível evitar que os efeitos das flutuações da capacidade para importar se concentrem no processo de capitalização. É essa uma condição essencial para que a política econômica se permita vi- sar ao duplo objetivo de defesa do nível de emprego e do ritmo de crescimento. Somente assim alcançará o sistema econômico uma maior flexibilidade e estará em condições de tirar maiores vantagens do intercâmbio externo”. ( FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2003, p. 232). No último capítulo de *Raízes do Brasil*, Sergio Buarque menciona um “lento cataclismo”, abrindo espaço para o surgimento de “um novo sistema, com seu centro de gravidade não já nos domínios rurais, mas nos centros urbanos”. O sentido mais profundo desse dessa mudança seria o “aniquilamento das raízes ibéricas de nossa cultura para a inauguração de um estilo novo, que crismamos talvez ilusoriamente de americano. (...) No dia em que o mundo rural se achou desagregado e começou a ceder rapidamente à invasão impiedosa do mundo das cidades, entrou também a decair, para um e outro, todo o ciclo das influências ultramarinas específicas de que foram portadores os portugueses” (HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. *Op. cit.*, p. 127) Podemos dizer assim que Holanda, Prado Jr., Furtado e Candido, além de assinalarem como o Estado, a economia e a literatura brasileira começaram a ser formados, apresentam a perspectiva de que se crie no Brasil uma política autônoma, um mercado interno que supere o externo e uma literatura consolidada. Em suma, desejam que se forme, definitivamente, uma nação no Brasil.

em línguas estrangeiras, foram fortemente influenciados, em seu esforço de assimilação dos fundamentos do marxismo e do bolchevismo, pela concepção staliana do marxismo-leninismo, tal como formulada em *Sobre os princípios do leninismo*, notadamente<sup>1007</sup>. Na obra mais conhecida de Brandão, *Agrarismo e industrialismo*, bastante difundida no período, o autor expõe uma compartimentação artificial do processo histórico brasileiro em etapas datadas com a precisão de um calendário e encadeadas umas às outras como momentos de uma tríade dialética<sup>1008</sup>: “a tese iria de 15 de novembro de 1889 a fins de

<sup>1007</sup> MORAES, João Quartim. “As influências do leninismo de Stalin no comunismo brasileiro”. In: MORAES, João Quartim e REIS, Daniel Aarão. *História do marxismo no Brasil, 1*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007, p. 138. É no capítulo VII do texto de Stalin, chamado “As etapas da revolução e a estratégia”, que vem formulada a definição célebre que tantos adeptos conquistou no Brasil: “A estratégia tem por objeto fixar a direção do golpe principal do proletariado, baseando-se numa etapa determinada da revolução. A nossa revolução já percorreu duas etapas e, após a Revolução de Outubro, entrou na terceira. De acordo com isso, foi modificada a estratégia.(...) A estratégia se ocupa das forças fundamentais da revolução e das suas reservas. Ela se modifica com a passagem da revolução de uma etapa a outra e permanece inalterada, em essência, por todo o curso de uma etapa determinada”. (STALIN, J. “Sobre os fundamentos do leninismo”. In: *Obras. Vol. 6*. Editorial Vitória, 1954). Sobre a influência da teoria de Stálin no PCB, há, apenas para citar um exemplo, o testemunho de Victor Konder e de Salomão Sabak, publicado em *Problemas - Revista Mensal de Cultura Política nº 23 - Dez de 1949*: “Como vemos, poucas e exíguas foram as edições das obras do camarada Stálin em nossa terra, principalmente no período da formação e desenvolvimento da vanguarda da classe operária brasileira, o Partido Comunista. Entretanto, elas tiveram uma divulgação relativamente grande para a época e uma influência decisiva no movimento operário revolucionário no Brasil. Em primeiro lugar, porque a obra do camarada Stálin, principalmente no que se refere aos países coloniais e semi-coloniais, foi bastante difundida através a publicação de trechos e mesmo na forma de diretivas na imprensa legal e clandestina do movimento comunista. Em segundo lugar, a teoria stalinista foi largamente usada para a análise da realidade brasileira e na formulação dos objetivos da revolução brasileira, como se verifica pelo exame do movimento anti-imperialista no país e, especialmente, pelo programa e a atuação da Aliança Nacional Libertadora, devidos à direção de Luiz Carlos Prestes, o maior discípulo do camarada Stálin em nossa terra”. Para os autores, há uma explicação histórica para essa influência: “O proletariado brasileiro, por outro lado, cresceu e ganhou consciência política já em plena época stalinista, de vitória do socialismo na URSS, sem nunca ter tido sobre os seus ombros o fardo da tradição reformista européia. Estas características permitiram que a teoria stalinista da revolução nos países coloniais e semi-colônias encontrasse um terreno propício para se afirmar cada vez mais como a única teoria de todo o movimento de libertação nacional no Brasil”. (KONDER, Victor e TABAK, Salomão. “A divulgação das obras de Stalin no Brasil”. In: [https://www.marxists.org/portugues/tematica/rev\\_prob/23/obras.htm](https://www.marxists.org/portugues/tematica/rev_prob/23/obras.htm) Consultado em 10/08/2015)

<sup>1008</sup> Vale a pena compararmos como emerge a “primeira tríade dialética” em sua origem, nos capítulos conclusivos da *Ciência da Lógica*, de Hegel: “O segundo momento negativo, o negativo do negativo, a que temos chegado, é aquele a assumir a contradição que não é, todavia, como tampouco o era a contradição, um fazer próprio de uma reflexão exterior, senão o momento mais íntimo, mais objetivo da vida e do espírito (...)Essa premissa pode vir determinada como a premissa sintética, porque é a referência do diferente, enquanto tal, ao seu diferente (...) Que esta unidade, como a forma total do método, seja uma triplicidade é na verdade só o lado superficial, exterior, próprio da maneira de conhecer (...) O formalismo tem se apropriado da triplicidade e se mantêm como o vazio esquema desta”. (HEGEL, W.G.F. *Ciência da lógica, vol.2*. Madrid: Abada, 2015, p. 396-398). Como se vê, o próprio Hegel já constatava em seu tempo a utilização apenas “formal” dos seus conceitos, algo que terminaria em manuais de “leis da filosofia dialética”. Por outro lado, na obra de Marx, a metodologia dialética distingue-se tanto da abstração hegeliana quanto das simplificações dos estalinistas: “A população é uma abstração, se desprezarmos, por exemplo, as classes que a compõem. Por seu lado, estas classes são uma palavra vazia de sentido se ignorarmos os elementos em que repousam, por exemplo: o trabalho assalariado, o capital, etc. Estes supõem a troca, a divisão do trabalho, os preços, etc. O capital, por exemplo, sem o trabalho assalariado, sem o valor, sem o dinheiro, sem o preço, etc., não é nada. Assim, se começássemos pela população,

1917; a antítese de fins de 1917 a 25 de março de 1922, fundação do PCB, quando teria começado a síntese”<sup>1009</sup>. Assim, para Brandão, “a tese abrangeria as três primeiras etapas, de proclamação da República à presidência de Epitácio, consistindo na ascensão do proletariado sob a influência do anarquismo; a antítese iria até a sexta etapa, caracterizando-se pelas perseguições epitacistas e conseqüente desorganização até a fundação do Grupo Comunista do Rio; a síntese ou a “negação da negação” começaria com a fundação do PCB”<sup>1010</sup>.

Essa leitura linear da história, de clara influência positivista<sup>1011</sup>, ignorou que, para Marx, a história universal não teria sido, até então, história propriamente dita, mas pré-história humana: “As relações burguesas de produção são a última forma antagônica, não no sentido de um antagonismo individual, mas de um antagonismo que provém das condições sociais de vida dos indivíduos. As forças produtivas, porém, que se desenvolvem no seio da sociedade burguesa criam, ao mesmo tempo, as condições materiais para resolver esta contradição. Com esta formação social se encerra, portanto, a Pré-História da sociedade humana”<sup>1012</sup>. Uma nova história não é, assim, uma história parcial, a composição linear das histórias segmentadas constituindo a história universal, é

---

teríamos uma representação caótica do todo, e através de uma determinação mais precisa, através de uma análise, chegaríamos a conceitos cada vez mais simples; do concreto idealizado passaríamos a abstrações cada vez mais tênues até atingirmos determinações as mais simples. Chegados a este ponto, teríamos que voltar a fazer a viagem de modo inverso, até dar de novo com a população, mas desta vez não com uma representação caótica de um todo, porém com uma rica totalidade de determinações e relações diversas (...) O concreto é concreto porque é a síntese de muitas determinações, isto é, a unidade do diverso.”MARX, Karl. *Para a crítica da economia política*. São Paulo: Abril Cultural, 1978(Col. Os Pensadores), p. 116). Na citação de Marx podemos perceber, na sua ideia de síntese como unidade da diversidade do concreto, a definição que faz Ruy Fausto do pensamento marxista como dialética distinta da que ocorre na tríade hegeliana: “o sistema de formas permanece sempre inscrito na matéria. Assim, a matéria é em Marx o lugar da inscrição das formas, não mais mas não menos do que isto” (FAUSTO, Ruy. “Dialética marxista, Dialética hegeliana. O capital e a lógica de Hegel”. *DISCURSO* (20), 1993: 41-47. São Paulo, p. 46).

<sup>1009</sup>MORAES, João Quartim de, op. cit., p. 144

<sup>1010</sup>Ibid., p. 158

<sup>1011</sup>As ideias positivistas de August Comte, bastante presentes na sociologia e no pensamento histórico brasileiro do início do século XX, contaminaram a recepção do pensamento de Marx por aqui. O progresso linear e etapista da história, inspirado na teoria da evolução da natureza, de Darwin, encontra-se claramente definido em um dos textos de Comte mais difundidos e traduzidos no Brasil: “Essa revolução geral do espírito humano pode ser facilmente constatada hoje, duma maneira sensível embora indireta, considerando o desenvolvimento da inteligência individual. O ponto de partida sendo necessariamente o mesmo para a educação do indivíduo e para a da espécie, as diversas fases principais da primeira devem representar as épocas fundamentais da segunda. Ora, cada um de nós, contemplando sua própria história, não se lembra de que foi sucessivamente, no que concerne às noções mais importantes, teólogo em sua infância, metafísico em sua juventude e físico em sua virilidade? Hoje é fácil esta verificação para todos os homens que estão ao nível de seu século”. (COMTE, A. “Curso de filosofia positiva”. In: *Os Pensadores*: São Paulo, Abril Cultural, 1988, p. 38)

<sup>1012</sup>MARX, Karl. “Prefácio à Contribuição à Crítica da Economia Política”. In: *Para a crítica da economia política*. Op. cit., p.6)

parte que fratura o todo, parte sem composição possível. O texto de Marx não indica um desenvolvimento<sup>1013</sup>, mas um devir: a morte da forma antiga e o nascimento da forma moderna: “a sociedade burguesa é a organização histórica da produção mais desenvolvida e mais variada. Por isso, as categorias que exprimem as suas relações que permitem a compreensão de sua articulação, permitem ao mesmo tempo entender a articulação e as relações de produção de todas as formas de sociedades desaparecidas com os destroços e os elementos das quais ela se edificou, das quais certos restos não dominados em parte subsistem nela, ou o que eram meras indicações se desenvolveu em significações constituídas”<sup>1014</sup>. Assim, no desenvolvimento histórico, tal como o entendia Marx, as formas anteriores não são etapas da forma superior. As formas anteriores podem existir na sociedade burguesa “desenvolvidas, estioladas, caricaturadas”, mas “sempre com uma diferença essencial”<sup>1015</sup>. E essa diferença essencial deve ser entendida “como a que é atravessada por uma destruição e geração (por uma destruição e uma geração), uma diferença, pois, que não se dá no interior de um sujeito, mas, para dizer a coisa por ora de forma aproximada, não tem sujeito”<sup>1016</sup>. Ao contrário do que vimos no raciocínio estalinista, a gênese histórica em Marx pressupõe a forma anterior não como etapa, mas sim como cadáver, como o seu limite: “a estrutura econômica da sociedade capitalista surgiu da estrutura econômica da sociedade feudal. A dissolução desta liberou os elementos daquela”<sup>1017</sup>. O limite é o destroço, o elemento a que se reduz a forma anterior no final de sua história, “há primeiro destruição de uma forma e depois nascimento da outra”<sup>1018</sup>.

Os dramaturgos analisados durante nossa tese, expuseram esse trabalho do negativo na própria forma das obras. Vimos que a simultaneidade de procedimentos dramaturgicos distintos, que convivem sob o mesmo tecido tenso uma única peça,

---

<sup>1013</sup>O mesmo podemos dizer sobre o célebre texto da introdução de 1857, (já discutido no capítulo 1 de nossa tese) em que Marx compara o capitalismo com as formas pré-capitalistas e afirma, no mesmo contexto que estamos expondo acima, que “na anatomia do homem há uma chave para a anatomia do macaco”. (Cf. MARX, Karl. *Para a crítica da economia política*. São Paulo: WMF, 2000, p.17)

<sup>1014</sup>MARX, Karl. *Grundrisse*. São Paulo: Boitempo, 2013, p.57

<sup>1015</sup>Idem, *ibid*.

<sup>1016</sup>FAUSTO, Ruy. *Marx: lógica e política, tomo II*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.18. Aristóteles – insuspeito de qualquer possível “perversão materialista-dialética”- soube descrever esse processo de geração por meio da destruição, o que levaria à essa espécie de ausência de sujeito, definida por Fausto: “se há, de um lado, a realidade do sujeito, e, de um outro lado, a afecção, que se atribui naturalmente ao sujeito, e que mudanças são possíveis para um e para outro, há alteração quando, o sujeito permanecendo idêntico e perceptível, muda nas suas afecções, quer elas sejam contrárias ou intermediárias (...) Mas quando o corpo ou o ser muda inteiro sem que dele reste algo de sensível que seja o seu sujeito idêntico, há geração e destruição”. (ARISTÓTELES. “Da geração e da corrupção”. In: *Obras*. Madrid: Aguilar, 1973, p. 1176 )

<sup>1017</sup>MARX, Karl. *O capital, livro. I*. São Paulo: Boitempo, 2013, cap. 24, p.

<sup>1018</sup>FAUSTO, Ruy, *op. cit.*, p. 30

expressam o processo capitalista descrito por Marx, em que formas históricas anteriores podem existir na sociedade burguesa “desenvolvidas, estioladas, caraicaturadas”, mas “sempre com uma diferença essencial”. No caso do processo de formação histórica do capitalismo brasileiro, que constitui um devir dependente do movimento mundializado do capital, as formas históricas mais atrasadas garantem e determinam os processos mais desenvolvidos, o que daria ao conjunto sua feição “caricaturada”, quando comparada ao desenvolvimento capitalista das metrópoles.

### **Tragédia moderna e desrazão:**

Vimos que o drama burguês europeu pode ser compreendido à luz de outra análise realizada por Max Weber, esta presente em *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Também procuramos identificar as diferenças do drama produzido no Brasil como expressão de particularidades que o desenvolvimento do capitalismo assumiu em terras locais, que podem ser expressas por uma espécie de “outro espírito capitalista”, intimamente relacionado e dependente da matriz europeia, mas com distinções importantes.

Também vimos, no capítulo sobre Nelson Rodrigues, o quanto a ética católica se distingue desse valor absoluto da acumulação. No *Sermão da Primeira Domingo do Advento*, Padre Antônio Vieira, sob a repetição constante do mote “todos passam, porque tudo passa”, menciona a expressão utilizada por São Paulo, “*como se não*”, para pregar o desprendimento pelas coisas materiais, em clara oposição à ética protestante: “De sorte que quanto há, ou pode haver neste mundo, por mais que nos toque no amor, na utilidade, no gosto, a tudo quer São Paulo que acrescentemos um “*como se não*.” Como se não houvera tal coisa, como se não fora nossa, como se não nos pertencera.(...) Porque nenhuma coisa deste mundo para, ou permanece, todas passam”<sup>1019</sup>.

Se tudo passa, ao invés da pretensão acumulativa, a ética católica preconiza o desprendimento pelos bens intramundanos, sob a esperança da salvação divina. A lógica da acumulação é substituída pela lógica da dívida eterna: “Que coisa há que eu devesse fazer-te, ó homem, que não tenha feito? De nada te era devedor, e como se o for a de quanto tenho, de quanto posso, e de quanto sou, tudo empreguei, e desprendi contigo. Criei-te quando não eras, tirando-te dos abismos do não ser ao ser; dei-te um corpo

---

<sup>1019</sup>VIEIRA, Antônio. *Sermões. Obra completa, tomo II, vol. I*. São Paulo: Edições Loyola, 2014, p. 112. O trecho de Paulo comentado por Vieira pertence a 1 Cor 7, 29: “Sois casado? Pois empregais todo o vosso cuidado em Deus, como se não o fôreis. Tendes ocasiões de tristezas? Pois chorai, como se não choráreis.(...) Comprastes o que havíeis mister, ou desejáveis? Pois possuí-o, como se não possuíres”.

formado com minhas mãos, o mais perfeito; dei-te uma alma tirada das minhas entranhas, e feita à minha imagem, e semelhança; ornei, e habilitei um, e outro com as mais excelentes potências, e os mais nobres sentidos, para que fossem os instrumentos que me servisses, e amasses: e tu ingrato que fizeste?”<sup>1020</sup> Para esse Deus apresentado por Vieira, o homem deve prestar contas de suas dívidas: “Dá conta dos cuidados, pensamentos, e máquinas do teu entendimento; das lembranças, e esquecimentos da tua memória; dos desejos, e afeições das tuas vontades”<sup>1021</sup>.

Essa cobrança divina, que invade os mais escondidos recantos da alma do fiel, é representada pelo recurso constante, promovido pelos pastores católicos, ao expurgo dos pecados por meio da confissão. A tragédia confessional de Nelson Rodrigues, que procuramos expor no capítulo 5, expressaria esse movimento da culpa coletiva, que marca um processo social capaz de unir formas brutais de exploração do trabalho a taxas igualmente violentas de valorização do capital.

Raymond Williams agrupou sob o conceito de tragédia moderna obras em que, apesar de trajetórias fundadas em forças racionais inexoráveis, trata de destinos não planejados, e, talvez por isso mesmo, estranhos aos propósitos subjetivos dos personagens. O exemplo típico dessa tragédia moderna da racionalização e da ausência de sentido da vida pode ser encontrado no drama de Ibsen, *Solness, o construtor*:

HILDA - E daqui por diante o senhor não construirá mais nada?

SOLNESS - Pelo contrário! Agora é que vou começar.

HILDA - Como? Diga-me como!

SOLNESS - Quero construir um edifício para nele instalar a felicidade humana... o único em que ela pode morar.

HILDA - Mestre Solness... o senhor está pensando no nosso castelo no ar...

SOLNESS - Sim, estou pensando no nosso castelo no ar...

HILDA - Receio que tenha uma vertigem, antes de alcançarmos a metade do caminho.

SOLNESS - Não, Hilda. Não haverá vertigens... se caminharmos de mãos dadas, você e eu.

HILDA - Mas então quero vê-lo escalar a torre, sem receio, até o alto.

SOLNESS - Não, Hilda, essas coisas não se repetem todos os dias.

HILDA - Mas eu quero! Eu quero! Ainda uma vez, uma só! Sim? Faça o impossível!<sup>1022</sup>

A extrema racionalidade técnica necessária à construção da torre é desmentida pela desilusão que envolve o seu propósito irreal: “um edifício para nele instalar a

<sup>1020</sup>Idem, p. 144

<sup>1021</sup>Idem, ibid.

<sup>1022</sup>IBSEN, Henrik. *Teatro completo*. Madrid: Aguilar, 1952, p. 1081

felicidade humana”. Os meios e os fins aqui se contradizem e se desencantam mutuamente: estamos no território da tragédia e do drama modernos.

Max Weber não considera que a modernidade inaugura a cultura como tragédia, mas, para ele, o sujeito que experimenta os avanços da racionalidade pode adquirir uma consciência inédita da sua condição trágica, uma vez que a efetiva racionalização de diferentes áreas da cultura desautorizou a grande ilusão com a qual os homens tradicionalmente desviaram-se do problema: a crença de que a vida tem *sentido*. As racionalizações denunciam a falta de sentido da vida ao se apresentarem pulverizadas e tensionadas enquanto diferentes *perspectivas* ou *fins* que não podem ser racionalmente sustentados: “Os homens ‘civilizados’ vêm-se ligados a um destino que lhes parcela as almas e lhes obriga a se posicionarem, embora poucos são aqueles capazes de encarar essa realidade em todas as suas conseqüências”<sup>1023</sup>.

Vimos que, no processo dramático brasileiro, a racionalização extremada torna-se o seu negativo, e o cálculo científico e progressista revela-se como gerador de destruição. A lógica rígida da forma dramática serve à expressão da desrazão da realidade, que a obra de Qorpo Santo, *Hoje sou um; amanhã outro* tão bem expressa. Nas peças brasileiras analisadas, ao contrário da tragédia moderna definida por Raymond Williams, o desencanto com a racionalização da existência não emerge da capacidade reflexiva dos personagens, que inexistente, como vimos acima, a partir do conceito de *bestialidade*. Mas emerge na própria *forma trágica* das peças, que desmonta a maquinaria dramática, em procedimentos de implosão de todos os padrões racionalizados e sistematizados do drama. Este aparente inacabamento, assolado por míriades de contradições, expressa, na verdade, um processo histórico de racionalização *desarrazado*, que justapõe escravismo, colonialismo e capital modernizante, conjugando dominação impessoal e patrimonialismo.

### **Alegoria, melancolia e a mesa falante:**

Sergio Buarque de Holanda (em *Visões do paraíso*) e Paulo Prado (em *Retrato do Brasil*) desenvolveram, por meio de perspectivas críticas e metodologias diversas, a estrutura de sentimento, fundamental às expedições de colonização portuguesas, que fixava o Brasil como imagem do Paraíso terrestre. De forma geral, esse paraíso era visto pelos colonizadores como terra da riqueza, detentora de jazidas infinitas de ouro: “além

---

<sup>1023</sup> NOBRE, Renarde Freire, op. cit.



de resplandecente era a serra de cor amarelada e despejava ao rio pedras dessa mesma cor, que se conheciam pelo nome de pedaços de ouro”<sup>1024</sup>. Tãmanha era sua quantidade “que os índios, quando iam à guerra, apanhavam os ditos pedaços para fazer gamelas, em que davam aos porcos de comer”<sup>1025</sup>, além de considerarem que aquele metal, por tão abundante, “endoença”<sup>1026</sup>.

Procuramos mostrar, durante a análise das peças, que essa estrutura de sentimento, durante o período de “colonização de fantasia”, tornou-se modo de produção: de fato, o modo de produção colonial-escravista transformou o país em paraíso para a reprodução do capital internacional, inserindo-se no sistema capitalista mundial como fornecedor de matérias-primas por meio inicialmente do saque e do genocídio indígena e, posteriormente, graças ao trabalho escravo e ao grande latifúndio. A presença de um modelo de sociabilidade baseado historicamente na pilhagem, na destruição e na exploração violenta do trabalho, emerge do tecido dramaturgico das obras analisadas de maneira enviesada e encoberta, reprimida.

É provável que esse conteúdo histórico reprimido, base do modo de produção e, portanto, da experiência cotidiana no país, tenha sido presentificado nas peças de maneira obscurecida porque os dramaturgos locais não dispunham de formas próprias para plasmar conteúdo tão particular: ao importarem as formas do teatro europeu, os autores só puderam dar conta da realidade cotidiana brasileira de maneira fragmentada, rompendo os modelos tomados de empréstimo por meio de um processo de deslocamento ou de destruição, que afirmou e negou as estruturas originais.

Esse choque entre a realidade local e a forma europeia gerou obras que podem ser lidas por meio da reunião de seus múltiplos pedaços acumulados, gêneros sobrepostos e não acabados, personagens e ações aglutinadas, sem unidade coerente, lógicas narrativas despedaçadas, advindas de referências díspares. Nossa tese procurou analisar esse processo de produção de ruínas – que mimetiza o desenvolvimento do capitalismo entre nós – por meio de uma leitura alegórica das obras.

Seguindo novamente os rastros de Walter Benjamin, que afirmou que não apenas obras, mas que *certas épocas são alegóricas*, pudemos identificar, no amplo período histórico que abrange os momentos decisivos da formação negativa da dramaturgia brasileira, uma tendência alegórica capaz de deslocar os preceitos europeus do drama e do

---

<sup>1024</sup>HOLANDA, Sergio Buarque. *Visões do paraíso*. São Paulo: Brasiliense/Publifolha, 2000, p. 45

<sup>1025</sup>Idem, *ibid.*

<sup>1026</sup>Idem, *ibid.*

teatro épico, desorganizando-os por meio de uma *compulsão alegórica*, capaz de transformar, como fez o olhar de Orfeu sobre Eurídice, tudo o que atinge na mudez petrificada da alegoria.

Não nos interessou a alegoria como tema convencional da teoria da arte e da literatura, senão procuramos reconstruir constelações nas quais tal conceito emerge em meio a outros e com isso ganha em especificidade histórica. No conceito de alegoria que utilizamos – e este é uma descoberta de Benjamin – como forma de expressão estética consoma-se a reanimação mascarada e fragmentada da experiência melancólica, em uma formação histórica brasileira submergida em um modo de produção contínua de ruínas.

Ao expressar tal realidade, a própria estrutura das peças analisadas relacionou-se com a alegoria do cadáver, seja na forma do drama, seja na convivência de diversos procedimentos incompatíveis, por meio da morte de seus mecanismos extraídos dos modelos originais, seja no conteúdo das narrativas e dos personagens. Esse acúmulo de mortes teve como característica não a pragmática retórica do símbolo – definida classicamente como a unidade e pureza do sentido – mas sim a acumulação de compulsivas posições contraditórias de sentido. Ao final desse processo, é possível identificar, nesse percurso de formação negativa, uma constelação que une alegoria, melancolia e forma mercadoria.

Na forma aparentemente esvaziada das peças analisadas – quando comparadas com a dramaturgia europeia – foi possível perceber um traçado que se pode definir por meio da alegoria da pedra e do mutismo. Em uma primeira leitura, parecia-nos que não havia muito o que dizer sobre mecanismos dramáticos que pareciam petrificados, ou sobre procedimentos épicos que pareciam emudecidos na sua disposição de retratar criticamente a realidade. No entanto, partimos do princípio que a crítica teria que considerar tais obras como *tragédias melancólicas ou negativas*, ou seja, como peças incapazes, como os alegoristas medievais, de nomear as coisas na linguagem dos homens, senão lê-las como signos fraturados, alegorias.

Uma dessas alegorias bastante presente foi a do *anjo caído, a de Satã*, que aparece sob diversas máscaras nas peças lidas. Em *Álbum de família*, Jonas, o patriarca violento, tem o rosto de Jesus, mas comportamento demoníaco; em *Os Azeredo mais os Benevides*, o pacto demoníaco entre patrão e empregado – repetido em diversas alegorias durante toda a peça - transforma totalmente o cotidiano dos trabalhadores rurais, graças à venda de sua própria alma, efetuada por Espiridião; em *Hoje sou um; e amanhã outro*, o personagem do Rei é capaz de possuir seus interlocutores dramáticos, moldando-os à sua

identidade; em *Mãe*, a maldade de um agiota, que paira como presença etérea e não desenvolvida ao longo do drama, determina o destino endividado dos personagens; por fim, no *Santeiro do mangue*, a figura de Jesus das Comidas tem todos os traços atribuídos tradicionalmente a Lúcifer.

As próprias peças, corroídas pela presença da alegoria, têm feição demoníaca que, à maneira do Mefistófeles de Goethe, “negam tudo”: <sup>1027</sup> surgem como resultado de uma forma que despedaça o tecido orgânico do teatro europeu para carregar de sentido os fragmentos. As reiteradas mudanças de posição e de sentido do furor alegórico culminam finalmente como campo de escombros, em cuja contemplação o olhar do leitor de hoje, se for capaz de melancolia, tenta organizar, por meio de vários sentidos contraditórios. Essa leitura deve ser melancólica porque “desta maneira, em múltiplos aspectos os pensamentos se desvanecem em imagens (...). Por momentos, as imagens dessa índole dão a impressão de estar apenas controladas e parece que a escritura degenera em uma série de pensamentos debandados”<sup>1028</sup>.

A melancolia caracteriza essas formas teatrais brasileiras porque nelas nenhuma atualidade dramática parece ter lugar, pois a antítese, a irrupção e a transformação de imagens substituem, como manobra alegórica, a posição unitária de sentido. É como se todo pensamento, por abstrato que seja, fosse obrigado a converter-se em imagem, por meio de uma acumulação final de enigmas, que aguardam decifração. Essa leitura melancólica, que se abisma compulsivamente nos segredos das formas arruinadas, procurou substituir aquela tradicional que vê nas obras apenas índices de sua boa ou má realização quando comparadas ao modelo europeu do drama ou do teatro épico.

Partimos do princípio alegórico definido por Benjamin: “cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra”<sup>1029</sup>. Para ler as alegorias, procuramos utilizar o princípio de que “se o objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia e esta faz que a vida escorra até que o objeto transforme-se em algo morto (...) isto significa que a partir desse momento é completamente incapaz de irradiar um significado, um sentido;

---

<sup>1027</sup> Eu sou o Espírito que nega tudo!  
E com razão; tudo o que vem a ser  
É digno só de perecer;  
Seria, pois, melhor, nada vir a ser mais.  
Por isso, tudo a que chamais  
De ruína, pecado, o mal,

Esse é meu elemento original. ( GOETHE, J.W. *Fausto*. Lisboa: Relógio d'água, 2010, v.1338-1344, tradução modificada.)

<sup>1028</sup> BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*, op. cit., p. 242

<sup>1029</sup> Idem, p. 350

como significado lhe corresponde o que o alegorista lhe confere”<sup>1030</sup>. A equiparação entre alegoria e melancolia advém dessas características que encontramos nas peças analisadas: de uma forma que despedaça as coisas e as despoja de alma, da destruição da bela aparência por meio de um acúmulo que corrompe qualquer pretensão de harmonia e coerência, a morte e o cadáver como emblema que rege a criação dramática e os conteúdos expressos, a presença do satânico como constância da destruição ligada ao progresso, seja da história, seja da ação dramática.

Parece-nos que as formas teatrais analisadas, em seu traçado alegórico-melancólico, brilham não quando organizam seu material, mas sim quando o destroem. Na mirada melancólica presente nas peças convergem o novo e o pesadelo do sempre idêntico, como se fora impossível falar de progresso em um país que se funde à rigidez da morte: “o que é afetado pela intenção alegórica se separa do contexto da vida: o destrói e o conserva simultaneamente. A alegoria se aferra às ruínas”<sup>1031</sup>.

A presença das alegorias nas peças que investigamos sugeriu-nos que tomássemos literalmente as metáforas irônicas presentes no capítulo sobre o fetiche da mercadoria de *O Capital*: “tão logo aparece como mercadoria, ela [ a mesa] se transforma em uma coisa sensível-suprassensível. Ela não só se mantém com os pés no chão, mas põe-se de cabeça para baixo diante de todas as outras mercadorias, e em sua cabeça de madeira nascem minhocas que nos assombram muito mais do que se ela começasse a dançar por vontade própria.”<sup>1032</sup> “Fetichismo da mercadoria”, “alma da mercadoria”, “manias teológicas”, “sutilezas metafísicas”: nas alegorias que analisamos a metafísica do mercado capitalista no Brasil aparece como sua lógica implícita.

Para nós, foi decisiva a ideia de que as alegorias presentes nas peças condensam as experiências de alienação que marcam a estrutura da forma mercadoria. À diferença do Marx da *Crítica da economia política*, que começa com o exorcismo do fetiche da mercadoria, as peças nos pareceram mimeticamente presas ao fantasma da coisificação da mercadoria. A alegoria, em seu caráter de múltiplos rostos – “cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra”- é a forma imagética ideal para se expressar a empatia com o valor de troca da mercadoria, com seu substrato igualitário. A igualdade do tempo absoluto do trabalho, o trabalho abstrato, que precisa ter seu conteúdo abstraído para ser medido em horas e intercambiado, confere ao valor de troca sua capacidade de

---

<sup>1030</sup>Idem, p.250.

<sup>1031</sup>Ibid, p.185

<sup>1032</sup>MARX, Karl. *O capital*, vol. I, op. cit., p. 146

esvaziamento e de equivalência, assim como nas alegorias, esvaziadas de sentido, todas as valorações podem ser impressas.

Mas qual foi então o nosso critério para poder ler, nessas obras alegóricas algo mais do que fantasmas e sombras de um mundo incompreensível? Qual teor de verdade pode emergir de uma leitura de um signo que tem a capacidade de assumir qualquer valor intercambiável?

Partimos do critério de que essa presença de diversos procedimentos alegóricos nas obras estudadas talvez seja índice de um processo histórico ele mesmo alegórico. Durante a tese, pudemos identificar como características deste processo histórico a convivência de formações sociais contraditórias – capitalismo e escravidão, liberalismo e patrimonialismo – e interdependentes, gerando um panorama de difícil decifração, em que a aparência remete-se de forma complexa à essência dos fenômenos. Tal relação entre imagem e significado é típica da alegoria como procedimento estético, em que, a princípio, tudo pode representar tudo, até que a chave de decifração alegórica seja encontrada, sempre por meio do contexto histórico das obras.

A alegoria funciona, assim, como uma forma de mediação entre material artístico e tecido histórico, e é de difícil decifração por assemelhar-se à ruína: a imagem alegórica aproxima-se do conteúdo universal que pretende expressar por meio de sua incompletude, do seu inacabamento, de sua imperfeição, por meio do que esconde; restos do que seria um procedimento artístico bem formado. A chave de leitura alegórica das obras foi capaz de abri-las em seu sentido histórico quando o contexto histórico das peças, marcado por diferentes configurações do conflito entre classes e das constelações que a forma mercadoria assumiu entre nós, pôde ser desvelado a partir de suas fraturas traumáticas. O método crítico pôde assim rememorar sentidos históricos apagados na forma trágica e melancólica das obras.

Nos capítulos anteriores, constatamos que a melancolia presente em nossos objetos de estudo não provém da identificação subjetiva dos dramaturgos com os vencedores: a estrutura melancólica é imanente às próprias obras, ou seja, emerge da tentativa de identificação, presente na forma das obras, com os modelos europeus do drama e do teatro épico. É precisamente esse desajuste e o conflito entre o padrão europeu e a realidade brasileira que destrói o tecido dramático das obras, dando-lhes a feição melancólica de acúmulo de pedaços e fragmentos.

Além disso, ao reproduzirem por aqui formas externas, os conteúdos do processo histórico nacional são sufocados, reprimidos: “a redenção, o Juízo Final (...) é então uma

apocatástase no sentido de que cada vítima do passado, cada tentativa de emancipação, por mais humilde e “pequena” que seja, será salva do esquecimento e “citada na ordem do dia”, ou seja, reconhecida, honrada, rememorada<sup>1033</sup>. Assim, o “objeto perdido” da melancolia presente nas peças está ligado aos traumas coletivos soterrados pelas formas hegemônicas importadas, o que exige a recuperação de chaves alegóricas há muito perdidas para que emergjam das alegorias cifradas os sentidos de rememoração dos derrotados, sufocados nas teias dramaturgicas da formação negativa de nossa literatura teatral.

### **Trauma, tragédia e presença da morte: eterno retorno do mesmo vôo cego**

Vimos nos capítulos anteriores que a imagem alegórica mais presente nas obras analisadas foi a da *morte*. Walter Benjamin empreende, em *Infância berlinense*, uma reflexão sobre o banimento da morte no espaço da vida burguesa. Com o fim do trabalho artesanal e o advento da mercadoria industrial, o sujeito moderno teria perdido a noção de eternidade que se relaciona com o lento trabalho artesanal. Com isso, deixa-se de vivenciar o sentimento do eterno que se liga à própria noção de morte. Desabituada da presença da morte, a sociedade burguesa enche-se de horror quando, inevitavelmente, a morte irrompe em meio à vida com toda sua carga de destruição. Esse horror leva tal sociedade a colocar à margem tudo o que indica a presença da doença e da morte: “os burgueses vivem em espaços depurados de qualquer morte e, quando chegar sua hora, serão depositados por seus herdeiros em sanatórios e hospitais.(...) No decorrer dos últimos séculos, pode-se observar que a ideia da morte vem perdendo, na consciência coletiva, sua onipresença e sua força de evocação. Esse processo se acelera em suas últimas etapas. Durante o século XIX, a sociedade burguesa produziu, com as instituições higiênicas e sociais, privadas e públicas, um efeito colateral que inconscientemente talvez tivesse sido seu objetivo principal: permitir aos homens evitarem o espetáculo da morte”<sup>1034</sup>.

Walter Benjamin observou ainda, já no contexto especificamente teatral, que “o abismo que separa os atores do público” não é tão diferente do “abismo” em que “os mortos são separados dos vivos”. Para Benjamin, esta separação entre “atores” e

<sup>1033</sup>Idem, p. 55

<sup>1034</sup>BENJAMIN, Walter. *Infância em Berlim até 1900. Obras Escolhidas, vol.II*, op.cit., p. 207

“público” e entre “mortos” e “vivos” se deve, principalmente, ao fato de que a “origem sagrada” tanto do palco teatral quanto do espetáculo da morte “perdeu sua função” social<sup>1035</sup>.

A morte já não pertence mais a um conteúdo religioso onde a noção de eternidade seria, por exemplo, a idéia predominante, mas seu conteúdo foi afetado profundamente pelas novas forças sociais de produção capitalista. Historicamente, morrer e narrar constituíam atos de uma “consciência coletiva” onde era possível encontrar na voz de um moribundo os fios narrativos que teciam a vida de uma comunidade. Contudo, Benjamin chega à conclusão de que houve uma transformação no “rosto da morte”, entendida a partir do aparecimento das práticas higiênicas nas sociedades burguesas, que, com seus “espaços depurados”, esvaziaram a morte enquanto espetáculo público de experiência coletiva.

A separação entre atores e público é essencial ao drama burguês e realizou-se no teatro europeu a partir da emergência desse gênero. Essa separação é o correlato da outra separação mais abrangente, entre vivos e mortos. Os cenários de tal representação teatral, via de regra, reproduziam o espaço privado do lar burguês, reconstituindo com minúcia arqueológica o “casulo e estojo da casa burguesa”. Assim, a “separação entre vivos e mortos”, definida por Benjamin, é uma espécie de estrutura de sentimento a que o drama fornece concretude.

Apesar de manter os procedimentos dramáticos que separam os “vivos dos mortos” as peças teatrais brasileiras analisadas, como faz a descrição impactante de Moritz, expõem a irrupção constante de alegorias mortuárias, em nova espécie de anjos diabólicos capazes de gerar “cesuras, interrupções, cortes.” O processo de racionalização da morte, descrito por Benjamin, também chegou ao Brasil, durante o século XIX, mais uma prova de nossa relação periférica, mas dependente, com o capital mundializado.

João José Reis, em livro sobre os ritos fúnebres na Bahia oitocentista, afirma que : “Os funerais de outrora, e em particular os enterros nas igrejas, revelam enorme preocupação de nossos antepassados com seus próprios cadáveres e os cadáveres de seus mortos. Por razões diferentes, os médicos da época se preocupavam com o mesmo objeto. Eles viam os enterros dentro dos templos e mesmo dentro das cidades, além de outros

---

<sup>1035</sup> BENJAMIN, Walter. “Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht?”, em: *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas, v. 1, op.cit., p.78.*

costumes funerários, como altamente prejudiciais à saúde dos vivos. Mortos e vivos deviam ficar separados. A novidade vinha da Europa, e foi divulgada no Brasil independente por meio de uma campanha que fazia da opinião dos higienistas o testemunho da civilização. O estudo da literatura médica da época permite entender melhor o conflito de mentalidades em 1836. Os legisladores seguiram os doutores, procurando reordenar o espaço ocupado pelo morto na sociedade, estabelecendo uma nova geografia urbana da relação entre mortos e vivos”<sup>1036</sup>.

Se por aqui, desde o século XIX, a “separação entre vivos e mortos”, estrutura de sentimento fundamental ao drama, já havia se realizado, como explicar a presença repetida e constante da alegoria da morte nas peças que analisamos? Parece-nos que essa presença permanente está ligada às *formas* trágicas das obras, que procuram conciliar, sem sucesso, uma realidade nacional violenta e contraditória, advinda ela também de um processo de formação histórica trágico e negativo. A cesura trazida pela morte expressaria assim a própria história interrompida, o movimento histórico fraturado, de aparência sempre repetida, em que os avanços parecem constituir-se de maneira regressiva.

Podemos, a partir das peças investigadas em nosso trabalho, caracterizar tais formas trágicas encontradas a partir de algumas fraturas constantes. Mencionamos, durante toda a tese, o estudo de Walter Benjamin *A origem do drama trágico alemão*. Pudemos utilizar tal obra para ler alguns aspectos das peças teatrais escolhidas porque esta constitui uma resposta à crise em que se encontrava a problematização historicizada do trágico no final do século XIX, que dava lugar a versões do trágico como uma estrutura atemporal e abstrata.

Para Benjamin, a tragédia originou-se na antiguidade clássica a partir da ideia de sacrifício: “a poesia trágica se baseia na idéia de sacrifício. (...) A morte trágica tem o duplo significado de enfraquecer o velho direito dos olímpicos e, como principadora de uma nova colheita da humanidade, oferecer o herói em sacrifício ao deus desconhecido”.<sup>1037</sup> Já Hegel, quando se refere a Sócrates, identifica a mesma estrutura sacrificial: “o destino de Sócrates é autenticamente trágico (...) O princípio do mundo grego ainda não podia suportar o princípio da reflexão subjetiva; então esse segundo princípio apareceu como algo hostil e destrutivo. Assim, o povo ateniense era não só autorizado, mas obrigado a reagir contra isso segundo as suas leis; portanto, eles consideravam o princípio da reflexão subjetiva como crime. Essa é a posição dos heróis

<sup>1036</sup> REIS, João José. *A morte é uma festa*. São Paulo: Cia das Letras, 1991, p.25

<sup>1037</sup> BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*, op. cit., p. 99



na história universal em toda parte; por meio deles ergue-se um novo mundo”<sup>1038</sup>.

O que há de comum entre as concepções de Hegel e de Benjamin é a noção de sacrifício baseada em uma estrutura contraditória e dialética. Na interpretação de Benjamin, devemos chamar de trágicas as seguintes situações: quando a emancipação em relação ao "direito antigo" só pode ocorrer caso ele seja venerado novamente; quando a libertação de "sentenças de morte" acaba exigindo como prêmio a própria morte; quando os "novos conteúdos da vida do povo" demandam para sua realização o indivíduo como herói, mas precisam aniquilá-lo, já que são "inadequados à vontade individual".

De fato, Benjamin não quis concluir, a partir dessa estrutura dialética do sacrifício na tragédia grega, que havia uma essência dialética do trágico em geral, mas essa dialética não lhe passou despercebida. Tudo indica que Benjamin, como fez Hegel, alia a gênese do trágico à gênese da dialética, ainda que não utilize essa terminologia. Para Peter Szondi, as visões de Hegel e de Benjamin sobre a tragédia têm em comum o fato de “compartilhar da estrutura dialética que perpassa todas as definições do trágico, de Schelling a Scheler, como seu único traço constante”<sup>1039</sup>. Para Szondi, é esse fator dialético que expõe o denominador comum das diversas definições idealistas e pós-idealistas do trágico: "No trágico, torna-se evidente a autodivisão incondicionalmente irreconciliável do cerne de todos os seres"<sup>1040</sup>.

Szondi conclui assim que não existe o trágico, pelo menos não como essência. O trágico seria um modo de expor o declínio de algo que não pode declinar, algo cujo desaparecimento deixa uma ferida incurável. Pois a contradição trágica não pode ser suprimida em uma esfera de ordem superior - seja imanente ou transcendente. Mas, como nem toda dialética é trágica, o trágico teria que ser reconhecido como uma determinada forma da dialética em um determinado espaço.

A forma dialética do trágico encontrada no espaço brasileiro, por meio das peças que analisamos, assume a face de uma dialética estagnada, um modo de aniquilamento, gerado por oposições irreconciliáveis, mas que não encontra transformação, apenas “feridas incuráveis”. O que encontramos de específico no processo de formação trágica da dramaturgia brasileira é a presença de uma dialética sem síntese e sem movimento, ou por outra, baseada em movimentos que só promovem o avanço por meio de um eterno

---

<sup>1038</sup>HEGEL, G.W.F. *Lecciones sobre la historia de la filosofía, vol. I*. Madrid: Revista de Occidente, 1974, p. 134

<sup>1039</sup>SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. op. cit., p. 80

<sup>1040</sup>Idem, *ibid.*, p. 83

retorno do mesmo. Isso nos fez tentar definir as diversas formas dramatúrgicas encontradas a partir do conceito de dramaturgia negativa, que vale dizer, aproxima-se da definição adorniana de dialética, caracterizada por uma contraposição à pretensão malograda da dialética idealista de realizar na história a identidade entre sujeito e objeto.

O cerne da crítica de Adorno à filosofia idealista é a caracterização do conceito, nessa forma de pensamento, como produção de identidade. Pensar é identificar, diz Adorno, referindo-se à tendência do pensamento a ser o mesmo que o pensado. Essa identidade é uma posição de princípio para a dialética idealista. Para que a negação da negação produza uma posição ela já tem que pressupor essa posição desde o início. Em outras palavras, para que o pensamento possa organizar-se na forma da contradição, ele precisa pressupor a verdade de uma totalidade subjetivamente instaurada, a qual subsume todo particular, falso em sua limitação e imediaticidade. Dessa descrição da dialética idealista, Adorno apresenta uma tarefa para a dialética negativa: voltar-se contra a identidade entre o pensamento e o pensado, não visar à identidade, pressuposta desde o início na totalidade, mas a não-identidade entre coisa e pensamento, realidade e conceito.

A inscrição histórica do potencial crítico desta concepção de dialética está na configuração da identidade como a forma atual da ideologia, exigindo uma transformação da noção de crítica materialista: não mais apontar a diferença entre realidade e conceito em vista da realização futura deste, mas expor a diferença entre coisa e conceito diante de sua identidade social aparente.

Para desenvolvermos melhor esse aspecto da filosofia negativa já mencionado anteriormente em nossa tese, é possível dizer que para Adorno, “o princípio de troca, a redução do trabalho humano ao conceito universal abstrato do tempo médio de trabalho, é originariamente aparentado como o princípio de identificação”<sup>1041</sup>. Esse princípio tem na troca o seu modelo social e a troca não existiria sem esse princípio; por meio da troca, os seres singulares não idênticos se tornam comensuráveis, idênticos: “A difusão (extensão) do princípio transforma o mundo todo em algo idêntico, em totalidade. Não obstante, se o princípio fosse abstratamente negado; se ele fosse proclamado como o ideal de não precisar mais proceder, por reverência ao irredutivelmente qualitativo, segundo equivalentes, então isso constituiria uma desculpa para retornar à antiga injustiça”<sup>1042</sup>.

Haveria assim uma relação entre o “princípio de troca” e o “princípio de identificação”: o primeiro por reduzir toda mercadoria ao conceito universal abstrato de

<sup>1041</sup> ADORNO, Theodor. *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p.128

<sup>1042</sup> Idem, *ibid.*

tempo médio de trabalho; o segundo por identificar, e, portanto reduzir, todo conceito, universal, abstrato ao objeto, real, histórico. A troca outra coisa não faz senão identificar toda e qualquer mercadoria com o tempo médio de trabalho utilizado para a sua produção: “os seres singulares não idênticos se tornam comensuráveis, idênticos”. Assim como o idealismo, enquanto sistema, tende a enquadrar todas as manifestações do espírito em seu interior, igualando-as, assim também o sistema capitalista tende a reduzir tudo à forma-mercadoria: “A difusão do princípio transforma o mundo todo em algo idêntico, em totalidade”. A crítica marxista é base desse momento da dialética negativa: o conceito, enquanto quer abarcar o todo do objeto, é falso; assim como o princípio de troca é falso, pois troca o desigual tomando-lhe pelo igual.

Nas formas trágicas e negativas expostas em nossa análise, não há identidade entre os conceitos de drama burguês, de drama moderno e de teatro épico e o mundo histórico objetivo que os dramaturgos brasileiros pretendiam dar forma. Mais do que isso, foi possível ler na ausência de identidade entre a realidade brasileira e o pensamento *da forma teatral* que regeu a construção das peças, extraído a partir de modelos importados, aspectos de uma realidade local também ela contraditória e dilacerada. Essa ausência de identidade gerou obras em que os princípios dramaturgicos tradicionais não funcionavam ao tentar retratar uma realidade produzida a partir da conjugação contraditória de escravidão, colonialismo e capitalismo mundializado.

É precisamente nesse deslocamento, nessa forma que não consegue identificar-se ao seu conteúdo, que foi possível ler, sob tal negatividade, traços importantes da formação histórica brasileira, também ela trágica. Definimos como trágicas as duas formações – do país e de sua dramaturgia – por caminharem em dilaceramento e decomposição contínuas, sem perspectiva de síntese e sem formarem totalidades com a esperança de compreensão sob o signo da identidade. Dilacerados, os modelos do drama e do épico, que exigem como pressuposto a totalidade formal, nas peças analisadas surgem aos pedaços e em convivência sem síntese, justapostos, congelados ou repetidos exaustivamente em contextos diversos, tentando abarcar pela força da forma um conteúdo histórico que parecia sempre fugidio.

Procuramos descrever nas peças analisadas diversas máscaras mortuárias que expressam, no plano das várias manifestações da dramaturgia negativa descritas, estratégias distintas de dar forma à repetição ou à estrutura de sentimento do *eterno retorno do mesmo*. Pudermos ler esses procedimentos dramaturgicos sob o conceito de *estrutura de sentimento* porque constatamos que há nas peças uma aparência de repetição,

que gera formas e temas insistentemente ecoados, mas que expressam um contexto histórico que combina identidade e diferença, avanço e atraso, de maneira dialética: “a identidade é certamente algo negativo; contudo, não é o nada vazio e abstrato em geral, mas é a negação do ser e suas determinações. Porém, como tal, a identidade é ao mesmo tempo relação; e na verdade relação negativa para consigo mesma, ou diferença dela consigo mesma.(...) A diferença não tem de ser apreendida simplesmente como diversidade exterior e indiferente, como diferença em si; e que por isso compete às coisas, nelas mesmas, serem diferentes”<sup>1043</sup>.

Perceber esse processo histórico aparentemente repetitivo como “diferente em si” significou, inspirados por uma crítica à lógica formal, empreendida por Hegel, compreender nessa ilusão do eterno retorno, que os exoesqueletos das peças analisadas parecem propor um processo histórico que avança por meio do retorno de formas precárias de exploração do trabalho, combinando, assim, identidade e diferença, sob a superfície que parece ser mera identidade e repetição: “Exigimos, portanto, na diferença a identidade, e na identidade a diferença. Não obstante, com muita frequência sucede nos domínios das ciências empíricas que uma dessas duas determinações faça esquecer a outra, e que o interesse científico uma vez seja colocado só na redução das diferenças dadas à identidade, e outra vez, de novo unilateralmente, na descoberta de novas diferenças”<sup>1044</sup>. A perpetuação do modo escravista de produção e do seu legado surge em todas as peças que analisamos, em uma espécie de identidade do trauma do trabalho escravo que percorre a diversidade das manifestações dramáticas, dando vida trágica à constatação de Marx, presente em *O Capital*: “o trabalho de pele branca não pode se emancipar onde o trabalho de pele negra é marcado a ferro”<sup>1045</sup>.

Procuramos revelar em *Mãe*, de José de Alencar, um panorama de ações repetidas, realizadas pelos personagens em torno de uma dívida; tal panorama só foi capaz de abarcar uma transformação real por meio da venda e da morte de uma escrava, apresentando-nos assim o sistema escravista como solução ao impasse financeiro presente no drama. Em *Hoje sou um; amanhã outro*, de Quorpo Santo, enfatizamos a repetição como base da lógica desarrazoada presente na forma dramática da peça, em que a

---

<sup>1043</sup>HEGEL, W.G.F. *Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio (1830), vol. 1. A ciência da Lógica*. São Paulo: Loyola, 1995, p.230 e 232

<sup>1044</sup>Ibid, p. 233

<sup>1045</sup>MARX, Karl. *O capital, vol. 1, op. cit., p. 372*

repetição de atos injustificados dos personagens expressava o contexto histórico marcado pelo trauma coletivo da Guerra do Paraguai.

Em *Santeiro do Mangue*, obra inclassificável de Oswald de Andrade, a repetição surge exemplificada na insistente presença de uma fala do coro das prostitutas do Mangue que, à maneira de um refrão (“Vam fudê, vam”), marca todo o desenvolvimento da narrativa. Ao escolher as prostitutas como foco narrativo, Oswald foi capaz de expressar a mercantilização generalizada colonizando as relações intersubjetivas no Brasil e também, por meio da história do bairro do Mangue, alegorizar o processo traumático de urbanização capitalista nas capitais do país. As prostitutas irrompem da narrativa como uma espécie de retorno do reprimido, assinalando o trauma coletivo da exclusão de enormes massas da população do território de direitos e do mercado de trabalho que a cidade burguesa e liberal prometia.

Já em *Os Azeredo mais os Benevides*, de Vianinha, identificamos a repetição de um mesmo gesto, o aperto de mão entre patrão e empregado, como uma alegoria do pacto traumático entre capital e trabalho, aliança sonhada por setores da esquerda brasileira do período. Por fim, ao analisarmos diversas peças de Nelson Rodrigues, pudemos identificar um verdadeiro sistema de repetições em sua obra teatral, com temas, personagens e procedimentos que dão forma a um eterno retorno da mesma forma dramática, expressando, por meio da estrutura de confissão que move os diálogos entre os personagens, a persistência de uma ética católica, integrante do desenvolvimento do sistema capitalista brasileiro.

Ao utilizarmos a ideia de eterno retorno, a partir da definição de Nietzsche, pudemos constatar uma insuspeitada afinidade eletiva do conceito com uma leitura dialética e materialista das obras teatrais citadas.

*O maior dos pesos* - E se um dia, ou uma noite, um demônio lhe aparecesse furtivamente em sua mais desolada solidão e dissesse: “Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer, cada suspiro e pensamento, e tudo o que é inefavelmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente, tudo na mesma sequência e ordem – e assim também essa aranha e esse luar entre as árvores, e também esse instante e eu mesmo. A perene ampulheta do existir será sempre virada novamente – e você com ela, partícula de poeira!”. Você não se prostaria e rangeria os dentes e amaldiçoaria o demônio que assim falou? Ou você já experimentou um instante imenso, no qual lhe responderia “Você é um deus e jamais ouvi coisa tão divina!”. Se esse pensamento tomasse conta de você, tal como você é, ele o

transformaria e o esmagaria talvez; a questão em tudo e cada coisa, “Você quer isso mais uma vez e por incontáveis vezes?”, pesaria sobre seus atos como o maior dos pesos! Ou o quanto você teria de estar bem consigo mesmo e com a vida, para não *desejar nada* além dessa última, eterna confirmação e chancela?<sup>1046</sup>

Há nessa exposição do eterno retorno uma indicação importante para a compreensão da forma negativa das peças que vimos: na pergunta diabólica “você quer isso mais uma vez e incontáveis vezes?”, vislumbra-se um sujeito que não pode ser exatamente como era até então, mas que quer todas as possibilidades prévias; pois, ao contemplar a necessidade do retorno como lei universal, desconsidera o seu *eu* atual para se querer em *todos os outros eus, cuja série deve ser percorrida* para que, seguindo o movimento circular, o eu volte a ser o que é no instante em que descobre a lei do Eterno Retorno: “Somos mais que o indivíduo, somos toda a cadeia, com a soma de todas as tarefas de todo o futuro da cadeia”<sup>1047</sup>.

No instante em que o Eterno Retorno é revelado, o sujeito deixa de ser si mesmo, *hic et nunc*, e torna-se suscetível de se tornar inúmeros outros, *sabendo que irá esquecer essa revelação, quando estiver fora da memória de si mesmo*. Esse *esquecimento* constitui o verdadeiro objeto do querer diabólico, pois um desejo assim equivalerá a uma memória apagada, e a consciência atual do sujeito só será estabelecida se suas possíveis outras identidades, percorridas ao longo do círculo vicioso de passado e futuro, forem esquecidas. Essa memória apagada é o movimento circular ao qual o sujeito se entrega ao se livrar de sua historicidade, ao se livrar de si mesmo:

“Escuta-me um momento, oh Zaratustra – lhe disse um dia um discípulo – algo me ronda a cabeça, ou eu quase quero crer que minha cabeça ronda algo, ou seja, que se move em círculo. Que é, pois, nosso próximo? Algo em nós, transformações de que temos tomado consciência: uma imagem é nosso próximo. Mas que somos nós mesmos? Não somos nós mesmos uma simples imagem? (...) Nosso Si-mesmo que conhecemos não é também uma imagem, um fora-de-nós, externo, exterior? Sempre roçamos somente a imagem e não a nós mesmos. Não somos para nós mesmos tão estranhos e precisamente tão perto de nós mesmos como o próximo? Em realidade, temos uma imagem dos homens que nos temos construído a partir de nós mesmos. E agora nos aplicamos a nós mesmos, para compreendermo-nos. Ah, sim, compreender! Nossos sentimentos mais fortes, na medida em que são sentimentos, são algo externo,

<sup>1046</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.230

<sup>1047</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Fragmentos Póstumos, v. IV (1885-1889)*. Madrid: Tecnos, p. 237

exterior (...) Metáforas, são. O que chamamos mundo interior é, em sua maior parte, pobre, enganoso, oco e ficção!”<sup>1048</sup>

Ao problematizar o sujeito unitário, o conceito de eterno retorno de Nietzsche destrói também qualquer possibilidade de historicidade e de identidade, já que a consciência da participação no círculo da repetição promove o apagamento da memória subjetiva. É precisamente essa estrutura de sentimento, a da ausência de perspectiva histórica – de identidade entre o sujeito e história - , promovida por um eterno retorno de formas sociais antigas de exploração, combinadas com uma aceleração brutal do desenvolvimento capitalista, que está presente na dramaturgia brasileira analisada.

A providência crítica – sugerida acima por Hegel - de buscar “na diferença a identidade, e na identidade a diferença” consistiu em identificar que a estrutura de sentimento do eterno retorno transformou-se em forma teatral, deslocando os procedimentos dramáticos e épicos, criados na Europa, que dependiam da auto-reflexão promovida pela memória histórica. Assim, em vez de unidade de ação em progressão narrativa, de que participam personagens em conflito com sua própria personalidade, seu passado e suas escolhas futuras, o que constatamos na dramaturgia negativa brasileira foi uma forma trágica, incapaz de conciliar as contradições advindas de uma realidade incompreensível, marcada por uma repetição de formas de exploração e de sociabilidade que retornam a cada instante relacionadas, no entanto a formas cada vez mais novas de destruição e de morte geradas pelo progresso.

Tal ausência de compreensão acerca da memória coletiva e individual apresentou-nos narrativas que procuram sublimar, sem sucesso, experiências históricas traumáticas, fazendo irromper, a cada cena, cacos do reprimido; expõe-nos ainda personagens que vivem no limiar entre a vida e a morte, como se pudessem formar-se apenas na condição de cadáveres quando, só então, do ponto de vista do que está morto, fosse possível compreender o que resta vivo.

A ausência de identidade entre mortos e vivos, base da separação dramática entre os atores e seu público, quando deslocada para o Brasil, foi expressa em peças dramatúrgicas congeladas na extremidade da morte, como se a interrupção e a contaminação da ação dramática e da narrativa épica pelos diversos rostos diabólicos da morte pudesse representar um processo social incapaz de sintetizar contrários e dar vida

---

<sup>1048</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Fragmentos Póstumos*, v. III (1882-1885). Madrid: Tecnos, p. 285

ao movimento da redenção, para além do vôo em círculo infinito da paralisia e da destruição.

### **Para terminar**

Em capítulo sobre o drama moderno, presente nas lições de estética de 1826<sup>1049</sup>, Hegel menciona que o drama “está ligado essencialmente à contingência<sup>1050</sup>.” Igualmente podem fazer parte da colisão dramática diversas paixões, mas geralmente “algo feliz perece por conjunturas contrárias, por algo contingente que também tem sua justificação”<sup>1051</sup>. O filósofo identifica no drama aquilo que “os antigos chamavam Nêmesis; algo é, por assim dizer, demasiado belo para poder subsistir, intervindo então a universalidade, completamente abstrata, de que o existente está submetido à destruição; tal é a sina do finito em geral, estar à disposição das contingências e perecer. Não há aí nenhuma satisfação ética, senão [algo similar a] a tristeza épica pela morte de Aquiles, pelo fato de que o mais belo esteja à mercê da contingência”<sup>1052</sup>.

Na espécie de formação trágica da dramaturgia negativa – formação por meio da morte – constamos a radicalização dessa presença da Nêmesis de que nos fala Hegel, mas, no caso brasileiro, a destruição não é apenas contingência, mas transforma-se em método formal e lógica dos conteúdos. Durante nossa análise das peças, não estivemos nunca diante do belo, mas de um processo estético e histórico de destruição da destruição, como o anjo descrito por Benjamin, a partir do quadro de Paul Klee, que contempla o vendaval que se aproxima, vindo do futuro, enquanto acumula escombros às suas costas.

No entanto, não constatamos, nessas ruínas, um trajeto de fracassos. A história da dramaturgia brasileira, em seu acúmulo de destruição mortuária, foi capaz de produzir perspectivas nas quais o mundo surge em deslocamento, em estranhamento, revelando suas fissuras e fendas, tal como um dia, indigente e deformado, aparecerá na luz da possível redenção histórica.

Parafraseando Theodor Adorno, no seu fragmento final de *Minima Moralia*, obter tais perspectivas sem arbítrio nem violência, a partir tão somente do contato com os objetos, foi o único ditame que importou ao nosso pensamento durante a elaboração desta tese. No final de tudo, talvez tenha sido, depois de inúmeras tentativas, a coisa mais

---

<sup>1049</sup>HEGEL, G.W.F. *Filosofia del arte o estética*. Madrid: Abada, 2013.

<sup>1050</sup>Ibid, p.539

<sup>1051</sup>Idem, ibid.

<sup>1052</sup>Idem, ibid.



simples de todas, porque a situação presente clama irrecusavelmente por esse conhecimento, mais ainda, porque a perfeita negatividade, uma vez encarada face a face, se consolida na escrita invertida de seu contrário.

Essa escrita invertida do seu contrário, emergiu em nossa tese por meio da revelação do “excedente utópico” presente em cada uma das peças, espécie de *negação do negado*: se a destruição formal negou os modelos do drama e do teatro épico europeus, esses fragmentos utópicos, puderam ser identificados como farpas a gerar incômodo e novos deslocamento na engrenagem dos textos, capazes de conferir sentidos antagônicos aos mesmos personagens, narrativas e ações.

Seguindo Bloch e a Escola de Frankfurt, Fredric Jameson chamou de “potencial utópico ou transcendente” essa dimensão que permanece implícita e, não importa quão debilmente, negativa e crítica da ordem social, da qual, enquanto produto e mercadoria, deriva. As obras produzidas em um contexto da cultura de massa capitalista “não podem ser ideológicas sem serem, em certo ponto e ao mesmo tempo, implícita ou explicitamente utópicas: (...) angústia e esperança são duas faces da mesma consciência coletiva, de tal modo que as obras de cultura (...), mesmo que a sua função se encontre na legitimação da ordem existente, não podem cumprir sua tarefa sem desviar a favor dessa última as mais profundas e fundamentais esperanças e fantasias da coletividade, às quais devemos reconhecer que deram voz, não importa se de forma distorcida”<sup>1053</sup>.

Encontramos assim, nas peças dos autores brasileiros, impulsos subjacentes, muitas vezes na forma inconsciente, distorcida e sublimada, acumulados em um imaginário – fracionado e descontínuo, soterrado - de sonho coletivo. O que chamamos, a partir de Bloch, de “função utópica” das obras teatrais tratou-se em diversas formas de impulsos na direção da coletividade, tanto no modo como a vida social estava presente nos momentos históricos que deram luz às peças quanto na imaginação de como tais contextos *deveriam ser*. Pudemos perceber em tais funções utópicas rastros das épocas do processo histórico brasileiro, a partir daquilo que Benjamin chamou de ler cada época por meio dos seus sonhos coletivos: “assim como aquele que dorme dá início à viagem macroscópica através de seu corpo, e assim como os ruídos e sensações de suas próprias entranhas (...) produzem, graças à inaudita acuidade de sua sensibilidade interna, imagens delirantes ou oníricas que traduzem e explicam tais sensações, assim também ocorre com o coletivo que sonha (...). É a ele que devemos seguir, para interpretar o

---

<sup>1053</sup>JAMESON, Fredric. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995, p. 30

século (...) como consequência de suas visões oníricas”<sup>1054</sup>.

Benjamin chamou esse método dialético de escrever a história como a “arte de experienciar o presente como o mundo da vigília ao qual se refere o sonho”<sup>1055</sup>. Elaborar o passado, por meio da rememoração, significaria a recordação do sonho, cuja promoção tem a *estrutura do despertar*. Nosso método de despertar esteve relacionado à “catar as alegorias” como catava feijão João Cabral de Melo Neto: “catar esse feijão, soprar nele, e jogar fora o leve e oco, palha e eco”<sup>1056</sup>, relacionando-as com os sonhos coletivos presentes na estrutura de cada texto.

Tal processo dialético só pôde ser compreendido por meio de um olhar alegórico-melancólico para as peças, em que as alegorias “açulam a atenção, iscam com o risco”<sup>1057</sup>. Mais ainda, utilizamos a alegoria como método crítico para expressar um caminho tão antitético: a alegoria de Pandora surgiu para tentar dar feição a essa contradição entre ruína e esperança, destruição e utopia, que encontramos nas peças. O poeta romântico Gerard de Nerval, em um conto chamado *Pandora*, assim nos define essa mitológica figura: “Era com efeito a ela – a ela em verdade – a quem podia aplicar-se o indecifrável enigma gravado sobre a pedra de Boloña: AELIA LAELIA”<sup>1058</sup>. Segundo Nerval, Aelia é “uma fórmula solar, e Laelia lunar”<sup>1059</sup>. Essa mesma ideia do andrógino luni-solar se encontra em uma *Pandora* de 1582, obra de Epimetheus Franciscus, uma de cujas lâminas representa essa fusão dos contrários, e que Nerval conheceu e admirou. “Nem homem, nem mulher, nem andrógino, nem jovem, nem velha, nem casta, nem louca, nem pudica, senão tudo isso junto...”<sup>1060</sup> A caixa de Pandora, em que se aglutinam todos os males e bens do mundo, é imagem desse “mundo misturado”, que o crítico Davi Arrigucci Junior soube tão bem desnudar no universo de Guimarães Rosa. No caso do processo de formação negativo que marcou a dramaturgia no Brasil, a justaposição substitui a mistura como forma de organização dos contrários: identificamos nas obras analisadas, estruturas trágicas, movidas e paralisadas, simultaneamente, por contradições sem superação: uma dessas contradições pode ser definida como essa presença de função utópica e de pulsão destrutiva, corroendo o tecido de cada dramaturgia negativa.

<sup>1054</sup>BENJAMIN, Walter. *Passagens*, op. cit., p. 434

<sup>1055</sup>Idem, *ibid.*

<sup>1056</sup>MELO NETO, João Cabral. “Catar Feijão” in: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, p. 321

<sup>1057</sup>Idem, *ibid.*

<sup>1058</sup>NERVAL, Gerard. *Obra literaria*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004, p. 369

<sup>1059</sup>Idem, *ibid.*, p. 1119.

<sup>1060</sup>Idem, *ibid.*

Essa espécie de dramaturgia trágica expressou, segundo nosso percurso crítico, um processo histórico que preferimos chamar de negativo, em modificação ao que José Antônio Pasta Junior chamou de formação supressiva em sua análise do trajeto da literatura brasileira. Identificamos que os diversos representantes da teoria da “formação brasileira” são tributários um modelo teórico europeu, que buscava para o contexto brasileiro a reprodução daquela mesma formação burguesa assim definida por Goethe: “o alemão tem para o complexo da existência de um ser real a palavra forma (*Gestalt*). O alemão abstrai com este termo o movimento, supõe que um constructo formado por unidades afins seja definido, fechado e fixado em suas características. Se observarmos, porém, todas as formas, especialmente as orgânicas, nós descobrimos então que em parte alguma se encontra algo que perdure, permaneça em repouso ou esteja concluído, mas que, pelo contrário, tudo oscila em um movimento incessante. Daí decorre a necessidade de utilizar, em nossa língua, a palavra formação (*Bildung*), tanto para nos referirmos ao que já está acabado quanto para aquilo que se encontra em processo de produção. Se quisermos introduzir uma Morfologia, não podemos então falar em forma (*Gestalt*), mas sim fazer uso da palavra apenas quando pensarmos na Ideia, no conceito ou na experiência como algo fixo por apenas um instante. Aquilo que se formou logo se transforma outra vez, e, se quisermos atingir de algum modo uma intuição viva da natureza, temos que nos manter tão móveis e tão plásticos quanto ela própria”<sup>1061</sup>. Mesmo considerando esse processo de formação em seu eterno inacabamento, o “movimento incessante” a que aspiravam os intelectuais brasileiros acreditava em promessas de uma modernização democrática que a história do país revelou, mais do que inacabada, *realizada de forma negativa, por meio de um movimento dialético distinto daquele definido por Goethe e pela ideologia da modernização capitalista burguesa*.

Procuramos narrar, assim, um processo histórico de longo curso, trágico como a estrutura das peças, fraturado por formações econômicas e sociais contraditórias, em *relação mútua negativa* e sem perspectiva de síntese. Isso significa que pudemos olhar, por meio da lente e das molduras das peças teatrais, um processo histórico em que formas precárias e arcaicas de produção econômica negam suas correspondentes mais modernas, gerando um movimento contraditório e dilacerante, em que um contrário sobrevive do seu oposto, *sem que haja identidade ou supressão*. Da permanência de opostos, advém uma estrutura de sentimento marcada por uma aparência do sempre igual – alegorizada pela

---

<sup>1061</sup> GOETHE, J.W. “Anais”. In: *Obras completas*, VI, op. cit., p. 113

presença constante das imagens da morte e do cadáver - o que, na verdade, obscurece a constatação de novas formas de valorização do capital, que emergem justamente da presença estagnada do passado e não de sua substituição. Daí o panorama geral de produção de ruínas, de acúmulo constante de experiências sociais e históricas distintas, que se sobrepõem sem supressão, conservando-se e negando-se mutuamente, paradoxo que podemos constatar nas formas das peças. Podemos encontrar na literatura de Edgar Allan Poe uma imagem alegórica que expressa de maneira precisa esse processo negativo de acumulação, destruição e permanência da ruína. Quando o narrador do conto *Manuscrito encontrado em uma garrafa*, descreve o seu encontro com a tripulação de um navio fantasma, ficamos sabendo que todos eles ostentavam sinais de uma encanecida velhice. Os joelhos tremiam de fraqueza; os ombros estavam curvados pela decrepitude, a pele enrugada e a voz era baixa e trêmula e entrecortada. Em torno deles, em cada parte do tombadilho do navio fantasma, jaziam, esparsos, instrumentos matemáticos do feitio mais fantástico e mais obsoleto. “O navio e tudo o que ele encerra estão impregnados do espírito do Passado. Os tripulantes deslizam para lá e para cá como fantasmas de séculos sepultos”<sup>1062</sup>. Ao mesmo tempo que a permanência dessas ruínas vivas dirigia a embarcação, o Passado, em vez de servir como obstáculo à viagem, pelo contrário, condicionava-a, aumentando sua velocidade rumo ao futuro: “o navio mostra estar em uma corrente – se nome pode ser dado, com propriedade, a uma corrente que vai, rugindo e ululando, passar junto ao gelo branco, trovejando para o sul com uma velocidade igual à queda de uma catarata.”<sup>1063</sup>

É possível encontrar, nos porões do navio fantasma em que os mortos permanecem vivos e direcionando a navegação, novamente a alegoria da caixa de Pandora: ao testarmos diversas chaves alegóricas na leitura das peças, cada uma revelou-se trancada por fechadura dupla. As caixas, então, abriram-se assim como o mar aberto com cúmulos noturnos carregados durante a tempestade; mas também, virando a chave para o lado oposto, como o mesmo mar, agora com nuvens matinais dedirróseas sobre o horizonte, quando o sol não está mais distante e tem início o dia que pode ser bem-vindo já antes do anoitecer.

Paulo Eduardo Arantes, no ensaio *A fratura brasileira do mundo*, aponta que um dos mitos fundadores de uma nacionalidade periférica como o Brasil é o do encontro marcado com o futuro: “tudo se passa como se desde sempre a história corresse a nosso

<sup>1062</sup>POE, Edgar Allan. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1997, p. 738

<sup>1063</sup>Idem, *ibid.*

favor. Um país, por assim dizer, condenado a dar certo”. (...) E mais, o futuro não só viria fatalmente ao nosso encontro, mas com passos de gigante, queimando etapas, pois entre nós até o atraso seria uma vantagem”<sup>1064</sup>. Esse mito fundador talvez esteja presente desde o processo de colonização e não nos faltou apoio na experiência nacional para a cristalização dessa miragem consoladora.

Já mencionamos, nos capítulos anteriores, o livro de Sérgio Buarque de Holanda, *Visões do paraíso*, que promove um verdadeiro inventário dessas visões miraculosas do país, estruturas de sentimento que serviram à barbárie da colonização. Holanda perseguiu, nas variantes dessa imagem, não apenas a figuração do passado brasileiro, como também os fundamentos remotos de nossa própria história. O livro recompõe o repertório de crenças e lendas que, desde os primórdios da descoberta, associavam a imagem do Novo Mundo à ideia – inspirada na teologia medieval – de que o Paraíso terrestre, longe de ser um conceito abstrato e inatingível, era, ao contrário, um lugar que, apesar de distante, se encontrava à disposição, na esperança dos colonizadores de ingressarem num Paraíso coberto de riquezas materiais como dádiva gratuita: “de fato procuraram o Eldorado (...). E sempre, já houve quem o dissesse, com aquela mescla de espiritualidade e riqueza, de devoção e ambição, da religião de Cristo e do culto do bezerro de ouro, que se acha à base da demanda obstinada. Tão obstinada, com efeito, que chega em dado momento a receber um sinete oficial (...) com a remessa, em várias épocas, de poderosos contingentes militares incumbidos de descobrir aquele país encantado”<sup>1065</sup>.

No final do livro, Sergio Buarque se refere à nossa história econômica como uma verdadeira procissão de milagres: “teremos também os nossos eldorados. O das minas, certamente, mas ainda o do açúcar, o do tabaco, de tantos outros gêneros agrícolas, que se tiram da terra fértil, enquanto fértil, como o ouro se extrai, até esgotar-se, do cascalho, sem retribuição de benefícios. A procissão dos milagres há de continuar assim através de todo o período colonial, e não a interromperá a Independência, sequer, ou a República”<sup>1066</sup>. João Manuel Cardoso de Mello e Fernando Novais apresentam até mesmo o processo de industrialização brasileira como uma atividade econômica movida a arranques mais ou menos fabulosos: “nossa industrialização não deixou de ser também um desses milagres: resultou antes de circunstâncias favoráveis, para as quais pouco

---

<sup>1064</sup> ARANTES, Paulo Eduardo. *Zero à esquerda*. São Paulo: Conrad, 2004, p. 25

<sup>1065</sup> HOLANDA, Sérgio Buarque. *Visões do paraíso*, op. cit p. 38-39

<sup>1066</sup> Idem, *ibid.*, p. 403

concorremos, do que da ação deliberada de uma vontade coletiva”<sup>1067</sup>.

O ensaísta e poeta alemão Hans Magnus Enzensberg também soube identificar em nossa história a presença permanente da miragem do encontro marcado com o futuro: “O Brasil é um país que acreditou que o futuro estivesse do seu lado e que trabalhava para ele. (...) A bandeira brasileira é a única no mundo que ostenta o slogan Ordem e Progresso. É um slogan fantástico para um país (...) O progresso para o Brasil dentro da modernização foi uma perspectiva virtual e sempre adiada”<sup>1068</sup>.

Após o milagre do café, que veio quando o esgotamento das minas ameaçava-nos de um colapso econômico, no século XX, graças à relativa estabilidade dos padrões tecnológicos e de produção nos países desenvolvidos, pudemos desfrutar das facilidades da cópia: “quando tudo levava a crer em nosso êxito, eis que nos vemos impotentes diante da reestruturação do capitalismo internacional, da terceira revolução industrial, comandada pelo complexo eletrônico, e da globalização financeira. Por quê? Por uma razão muito simples, (...) copiamos tudo menos o que é essencial: formas de organização capitalista capazes de assegurar um mínimo de capacidade autônoma de financiamento e de inovação. (...) Optamos por avançar pela linha de menor resistência e recorrer à intervenção milagrosa da empresa multinacional, na segunda metade dos anos 50, trazida por incentivos generosos”<sup>1069</sup>.

Constatamos aqui, em nosso processo de desenvolvimento econômico, a dialética entre esperança e catástrofe, expressa nas peças analisadas pela contradição entre função utópica e estrutura dramática arruinada, entre espera e devastação, entre repetição e inovação, deslocamento. A presença constante da utopia nas peças analisadas, corroída sempre pela negatividade do panorama histórico de produção de ruínas, também presente na forma e no conteúdo dos textos, revelaria a ilusão de nossa procissão de milagres, situada, na verdade, sobre o solo revolvido da mais desavergonhada dominação de classe.

No plano cultural, Antonio Candido também intuiu problema semelhante: “um dos pressupostos ostensivos ou latentes da literatura latino-americana foi esta contaminação, geralmente eufórica, entre terra e pátria, considerando-se que a grandeza da segunda seria uma espécie de desdobramento natural da pujança atribuída à primeira.

<sup>1067</sup>MELLO, João Manoel Cardoso e NOVAIS, Fernando. “Capitalismo tardio e sociabilidade moderna”. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org). *História da vida privada no Brasil. Vol. 4*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 644-645

<sup>1068</sup>ENZENSBERGER, Hans Magnus. “Entrevista a Jose Galisi Filho”. Apud ARANTES, Paulo Eduardo. *Zero à esquerda*, op. cit., p. 29

<sup>1069</sup>MELLO, João Manoel Cardoso e NOVAIS, Fernando, op. cit., p. 646-647

As nossas literaturas se nutriram das ‘promessas divinas da esperança’ – para citar um verso famoso do Romantismo brasileiro. Mas do outro lado da medalha, também as visões desalentadas dependiam da mesma ordem de associações, como se a debilidade ou a desorganização das instituições constituíssem um paradoxo inconcebível em face das grandiosas condições naturais<sup>1070</sup>. Para Candido, haveria em nossa história uma fase da “consciência amena do atraso, correspondente à ideologia de país novo” e uma fase da “consciência catastrófica do atraso, correspondente à noção de país subdesenvolvido”, esta última baseada na “realidade dos solos pobres, das técnicas arcaicas, da miséria pasmosa das populações, da sua incultura paralisante”. A visão dessa consciência catastrófica do atraso é pessimista quanto ao presente e problemática quanto ao futuro, mas mesmo assim se deixa invadir por um “resto de milenarismo (...) com que se admite que a remoção do imperialismo traria, por si só, a explosão do progresso”<sup>1071</sup>.

O milagre parece ser a fantasmagoria que assola nosso processo histórico e por isso não pôde ser apagado das peças, mesmo quando alegorizavam o país da maneira mais pessimista: a utopia transforma-se em negatividade e a negatividade em utopia, em um movimento contraditório sem síntese, que remete à formação brasileira.

Para terminarmos com uma última alegoria, é como se essa dialética entre consciência amena do atraso, capaz de promover utopias e aguardar milagres, e a consciência catastrófica do atraso, que se materializa nas formas dramáticas negativas que analisamos, revelasse, no tecido das obras, um movimento de infinitude pendular sem resolução, entre uma terra povoada por cadáveres e uma terra da *Cocanha*, um país imaginário que apareceu sob forma escrita no século XIII e em circulação oral desde o XII, constituindo uma espécie de sonho coletivo que foi analisado por Hilário Franco Júnior no seu livro *As Utopias Medievais*. A *Cocanha* foi imaginada como a “terra da abundância”, “ociosidade”, da “juventude” e da “liberdade”, sempre em forma de carnavalização, que no país das maravilhas se insinua sob as várias formas negadas de interdição, inclusive a sexual. Pela etimologia, o termo *Cocanha* está sempre ligado a uma característica alimentar: quer tenha vindo do latim (*coquere*, cozinhar), quer do provençal *cocanha* ou *coucagno*, entre outras possibilidades semelhantes. Desse ponto de partida, Hilário afirma que: “Qualquer que seja a explicação correta, ela está ligada à importância que se dava às atividades alimentares nas sociedades pré-industriais. Importância que não se devia apenas à pressão fisiológica decorrente da escassez na produção de alimentos,

---

<sup>1070</sup>CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”, op. cit., p.142

<sup>1071</sup>Idem. *ibid.*

mas também ao caráter sagrado que tinha o ato de comer”<sup>1072</sup>. Assim, a utopia surge aqui relacionada ao seu contexto histórico, expressando-o e revelando seu teor negativo.

Na versão do conto maravilhoso dos irmãos Grimm, a Cocanha pode tomar a feição de alegoria de nossa dramaturgia negativa, já que surge em seu aspecto utópico, mas negada em seu próprio interior por um território dominado pelo trabalho reificado, como fim em si mesmo e máquina desvairada e infinita, capaz de conciliar seres humanos, objetos com vida fantasmagórica e a Natureza - com o único propósito de fazê-los produzir. A forma breve do relato, em que as imagens aglutinam-se e interpenetram-se em uma sucessão enlouquecida, sugere que as maravilhas paradisíacas dependem do trabalho automatizado, capaz de produzir também violências: “No tempo da terra da Cocanha, eu estive lá e vi Roma e a catedral do papa penduradas num pequeno fio de seda e um homem sem pés ultrapassando um cavalo em disparada e um machado afiadíssimo derrubando uma ponte com golpes (...) Havia dois galos ceifando uma campina e vi dois mosquitos construindo uma ponte e dois pombos esfiapando um lobo, duas crianças arremessando duas cabritinhas, e também dois sapos cevando cereais. (...) Vi dois ratos sovando um bispo, dois gatos que arranhavam a língua de um urso. (...) E no pátio havia quatro cavalos que sovavam grãos com todas as forças e duas cabras que aqueciam o forno, e uma vaca vermelha empurrou o pão para dentro do fogão. Então um galo cantou: Cocorocó!, a história chegou ao fim, cocorocó”<sup>1073</sup>.

### **No limiar : Inferno e Paraíso**

Escrita no limiar entre o pesadelo, o sonho maravilhoso e o despertar do cocorocó para a realidade de nossas catástrofes, a dramaturgia negativa brasileira pôde formar-se tragicamente junto com o país, fantasmagoria da Cocanha, à espera que os galos cantassem e tecessem manhãs que ainda não chegaram.

Os momentos decisivos da história de nossa dramaturgia revelaram estruturas negativas do drama burguês, do drama moderno e do teatro épico, construídas sob limiar entre ruína e milagre, em extrema tensão. Segundo Benjamin, o conceito de limiar deve ser diferenciado de maneira clara e rigorosa de fronteira. “A fronteira contém e mantém algo, evitando seu transbordamento, isto é, define seus limites não só como os contornos de um território, mas também como as limitações do seu domínio. Não por acaso, o

<sup>1072</sup>FRANCO JÚNIOR, Hilário. *As utopias medievais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.59

<sup>1073</sup>GRIMM, Jacob e GRIMM, Wilhelm. *Contos maravilhosos, tomo 2*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012, p. 277-279



conceito de fronteira remete a contextos jurídicos de delimitação territorial, em particular entre a cidade e o campo ou entre várias propriedades fundiárias ou ainda entre vários territórios nacionais”<sup>1074</sup>. A fronteira designa a linha, cujo traço e cuja espessura podem variar, que não pode se transposta impunemente.

O conceito de limiar, por outro lado, remete às ideias de soleira, de umbral, pertencendo a um registo mais amplo, de movimento, de ultrapassagem, de passagens. “Na arquitetura, o limiar deve preencher justamente a função de transição, isto é, permitir ao andarilho ou também ao morador que possa transitar, sem maior dificuldade, de um lugar determinado a outro, diferente, às vezes oposto. Seja ele simples rampa, soleira de porta, corredor, escadaria, portão, o limiar não faz só separar dois territórios (como a fronteira), mas permite a transição, de duração variável, entre esses dois territórios”<sup>1075</sup>. O limiar remete àquilo que se situa *entre* duas categorias opostas. O conceito de *limiar* tem, dessa forma, para Benjamin, dois sentidos contraditórios: significa, ao mesmo tempo, delimitação e passagem, separação e transição. O limiar é uma passagem e ao mesmo tempo a barreira dessa passagem, uma soleira que tem algo de “mão única”: uma vez transposta, não há mais retorno. “Ritos de passagem – assim se denomina no folclore as cerimônias ligadas à morte, ao nascimento, ao casamento, à puberdade etc. Na vida moderna, essas transições tornam-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar. Tornamo-nos muito pobres em experiências liminares. O adormecer talvez seja a única delas que nos restou. (E, com isso, também o despertar). (...) O limiar deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira. O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos em seu significado. (...) Morada de sonho”.<sup>1076</sup>

A dramaturgia negativa que analisamos apresenta-se em na forma do *limiar*: durante a tese, percebemos peças no limiar do drama, do drama moderno e do teatro épico, constituindo zonas em que os modelos europeus originais foram arruinados. Esses sentidos contraditórios que habitam nessas formas, delimitação e passagem, são certamente posteriores àquele “espírito de contradição, regulado e metodicamente articulado”, como Hegel certa vez designou sua filosofia em uma conversa com Goethe<sup>1077</sup>. Se podemos dizer, com Adorno, que todos os estágios da *Fenomenologia do Espírito* que aparecem como automovimento do conceito referem-se aos “estágios da

<sup>1074</sup>GAGNEBIN, Jean Marie. “Entre a vida e a morte”. In: GAGNEBIN, Jean Marie (org.) *Limiaries e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: UFMG, 2010, p.13

<sup>1075</sup>Idem, *ibid.*, p.14

<sup>1076</sup>BENJAMIN, Walter. *Passagens*, op. cit., p. 535

<sup>1077</sup>ECKERMANN, J.P. *Conversaciones con Goethe*. Barcelona: El Acantillado, 2010, p. 753

própria sociedade antagônica”<sup>1078</sup>, o elemento negativo de limiar e de estagnação, que percebemos na dialética trágica manifesta nas peças analisadas é inseparável da sua historicidade real. Essa historicidade, particular ao contexto brasileiro, teria gerado um dialética de teor de verdade distinto. A essa lógica dialética do *limiar negativo*, situada entre a ruína e o sonho coletivo do milagre, a dramaturgia se curva e, ofuscada, considera como sua o limiar da estrutura social também ela trágica e negativa.

Podemos, para um réquiem alegórico final, concluir com a caracterização dessa lógica dialética do limiar – muro e passagem, ao mesmo tempo, da destruição à utopia miraculosa – dada por Nicolau de Cusa, filósofo e teólogo situado, ele próprio, no limiar entre Idade Média e modernidade: “experencio como é necessário entrar na escuridão, admitir a coincidência dos opostos sobre toda capacidade racional e procurar a verdade aí onde se depara a impossibilidade”<sup>1079</sup>. Para Cusa, a verdade só poderia ser vista “onde se depara e nos opõe a impossibilidade”, território de limiar e de tensão entre contrários, sem solução possível ou suportável: “E descobri o lugar em que te revelas, cercado pela coincidência dos contraditórios. É esse o muro do Paraíso em que habitas; por isso, é para lá da coincidência dos contraditórios que poderás ser visto e nunca aquém dela”<sup>1080</sup>.

O Paraíso vislumbrado por Cusa, à maneira da terra da Cocanha da ruína brasileira, não é o mundo reconciliado e absolvido de tensões, mas, pelo contrário, muro e caminho, limiar em constelação contraditória extrema: “é à porta da coincidência dos opostos, guardada por um anjo posto à entrada do paraíso, que te começo a ver, Senhor”<sup>1081</sup>. No limiar entre pesadelo e despertar, nas ruínas do muro situado entre o Inferno e o Paraíso, encontramos a dramaturgia negativa brasileira, acúmulo de melancolia, de destruição e de esperança, no campo de força do impasse.

---

<sup>1078</sup>ADORNO, Theodor. *Para a metacrítica da teoria do conhecimento*. São Paulo: Unesp, 2015, p.35

<sup>1079</sup>CUSA, Nicolau de. *A visão de Deus*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2010, p. 167

<sup>1080</sup>Idem, *ibid.*

<sup>1081</sup>Idem, *ibid.*, p. 169

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1999
- \_\_\_\_\_. *Notas de Literatura*. Madrid: Akal, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Teoria Estética*. Madrid: Akal, 2004
- \_\_\_\_\_. *Crítica de la cultura y sociedad, vols. 1 e 2*. Madrid: Akal, 2004
- \_\_\_\_\_. *Dialética negativa*. Madrid: Akal, 2007
- \_\_\_\_\_. *Minima Moralia*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008
- \_\_\_\_\_. *Obra completa, 13. Monografías musicales*. Madrid: Akal, 2008
- \_\_\_\_\_. *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009
- \_\_\_\_\_. *Sueños*. Madrid: Akal, 2012
- \_\_\_\_\_. *Introducción a la dialéctica*. Buenos Aires: eterna Cadencia, 2013
- \_\_\_\_\_. *Três estudos sobre Hegel*. São Paulo: Unesp, 2013
- \_\_\_\_\_. *Kierkegaard*. São Paulo: Unesp, 2014
- \_\_\_\_\_. *Ensaaios sobre psicologia social e psicanálise*. São Paulo: UNESP, 2015
- ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000
- AGAMBEN, Giorgio. *El tiempo que resta. Comentario a la carta a los romanos*. Madrid: Trotta, 2006
- AGOSTINHO, Santo. *A trindade*. São Paulo: Paulus, 1994
- ALAMBERT, Francisco. “O Brasil no espelho do Paraguai”. In: MOTA, Carlos Guilherme. *Viagem incompleta: a experiência brasileira*. São Paulo: Senac, 1999
- ALENCAR, José de. *Obras completas, vols. I- IV*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960
- \_\_\_\_\_. *Discursos parlamentares de José de Alencar*. Brasília: Câmara dos Deputados
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. São Paulo: Ed. 34, 2000
- ALTAMIRANO, Carlos e SARLO, Beatriz. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Edicial, 1993
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo, Martins, 1974
- ANDRADE, Oswald. *O Santeiro do mangue e outros poemas*. São Paulo: Globo, 1991
- \_\_\_\_\_. *A utopia antropofágica*. Rio de Janeiro: Globo, 1991
- AQUINO, Tomás de. *Comentario a la ética a Nicómaco de Aristóteles*. Navarra: EUNSA, 2010
- ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento da dialética*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Ressentimento da dialética*. São Paulo: Paz e Terra, 1996

- \_\_\_\_\_. *Zero à esquerda*. São Paulo: Conrad, 2004
- ARANTES, Paulo Eduardo e ARANTES, Otília. *O sentido da formação*. São Paulo: Paz e Terra, 1997
- ARISTÓTELES. *Obras*. Madrid: Aguilar, 1973
- \_\_\_\_\_. *Metafísica*. Tradução de Marcelo Perine. São Paulo: Edições Loyola, 2002
- \_\_\_\_\_. *Física I-II*. Prefácio, tradução, introdução e comentários: Lucas Angioni. Campinas: Editora da Unicamp, 2009
- \_\_\_\_\_. *Problemas*. Madrid: Gredos, 2011
- ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 2007
- ASSMANN, Aleida. *Espaços de recordação*. São Paulo, Campinas: Unicamp, 2011
- AUSTEN, Jane. *Orgulho e preconceito*. São Paulo: Cia das Letras, 2010
- BACHOFEN, J. J. *El matriarcado*. Madrid: Akal, 2008
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011
- BADIOU, Alain. *A república de Platão recontada por Alain Badiou*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. São Paulo: Nova Fronteira, 2001
- BAUDELAIRE, Charles. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1997
- BENJAMIN, Walter. *Iluminaciones III: Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas I. Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. Brasiliense, 1985
- \_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1989
- \_\_\_\_\_. *The correspondance of Walter Benjamin, 1910-1940*. Chicago: Chicago University, 1994
- \_\_\_\_\_. *Selected writings, vols. 1,2,3 e 4*. London: Belknap Harvard, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2006
- \_\_\_\_\_. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2004
- \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas*, vol. II. São Paulo: Brasiliense, 2010
- \_\_\_\_\_. *O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo, 2013
- BENJAMIN, Walter e ADORNO, Theodor. *Correspondencia 1928-1940*. Madrid: Trotta, 1998

- BETTI, Maria Silvia. *Resgate de imagens: uma abordagem da dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho*. Tese de Doutorado. Linguística, Letras e Artes da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 1994.
- BLOCH, Ernst. *O princípio esperança, vol. I*. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005
- \_\_\_\_\_. *Derecho natural e dignidad humana*. Madrid: Dykinson, 2011
- BOLLE, Willi. “Grande Sertão: cidades”. *Revista USP*. São Paulo, n.24, p.80-93, 1994-95
- BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*, vols 1, 2 e 3. Buenos Aires: Nueva Visión, 1975
- \_\_\_\_\_. *Narrativa completa*, 8 volumes. Madrid: Alianza Editorial, 1991
- \_\_\_\_\_. *Teatro Completo*, 12 volumes. São Paulo: Paz e Terra, 1995.
- \_\_\_\_\_. *A Compra do Latão*. Lisboa: Vega, 1999.
- \_\_\_\_\_. *O círculo de giz caucasiano*. São Paulo: Cosac Naify, 2002
- BURTON, Richard. *Cartas dos campos de batalha do paraguai*. Rio de Janeiro: Editora Biblioteca do Exército, 1997
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo; Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- \_\_\_\_\_. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Um funcionário da monarquia*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- \_\_\_\_\_. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Tese e antítese*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Método crítico de Silvio Romero*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- CARONE, Edgard (org). *O PCB, 1964 a 1982*. São Paulo: Difel, 1982
- CASSIANO, João. *Conferências 16 a 24*. Juiz de Fora: Subiaco, 2008
- CAUFIELD, Sueann. *O nascimento do Mangue: raça, nação e o controle da prostituição no Rio de Janeiro, 1850-1942*. Tempo, núm. 9, julho, 2000
- CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Perseu Abramo, 2000
- CHIARELLO, Maurício. *Natureza-morta: finitude e negatividade em T.W. Adorno*. São Paulo: Edusp, 2006

- COSTA, Emilia Viotti da. *Da Monarquia à República: momentos decisivos*. 3ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1985
- COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. São Paulo: Ed. Vozes, 1998.
- \_\_\_\_\_. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1989
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil*. Rio de Janeiro: Oficina de Livros, 1990
- CUSA, Nicolau de. *A visão de Deus*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2010
- DEFOE, Daniel. *Moll Flanders*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014
- DEMIER, Felipe Abranches. O longo bonapartismo brasileiro (1930-1964): autonomização relativa do Estado, populismo, historiografia e movimento operário. (Tese de doutorado em História). Niterói: PPGH/UFF, 2012
- DICKENS, Charles. “La casa deshabitada”. In: *Obras completas, IV*. Madrid: Aguilar, 2003
- \_\_\_\_\_. *Bleake House*. London: Penguin, 2011
- DIDEROT, Denis. *O sobrinho de Rameau*. São Paulo: Perspectiva, 2008
- \_\_\_\_\_. *O filho natural*. São Paulo: Perspectiva, 2008
- DREIFUSS, René Armand. *1964, a conquista do Estado*. Petrópolis: Vozes, 1981
- EAGLETON, Terry. *O problema dos desconhecidos Um estudo da ética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010
- \_\_\_\_\_. *O debate sobre Deus: razão, fé e revolução*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011
- \_\_\_\_\_. *La novela inglesa*. Madrid: Akal, 2013
- ECKERMANN, J.P. *Conversaciones con Goethe*. Barcelona: El Acentillado, 2010
- ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984
- ERASMO. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1958
- FACINA, Adriana. *Santos e canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004
- FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. São Paulo: Globo, 2008.
- FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: perspectiva, 1993

- \_\_\_\_\_. *Ideias teatrais*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2001
- FARIA, João Roberto. (org). *História do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc, 2012
- FAUSTO, Boris e HOLANDA, Sergio Buarque. *História geral da civilização brasileira. Vol. 3 - O Brasil monárquico: o processo de emancipação*. São Paulo: Bertrand, 1995.
- \_\_\_\_\_. *História geral da civilização brasileira. Vol. 4 - O Brasil monárquico: dispersão e Unidade*. São Paulo: Bertrand, 1995.
- \_\_\_\_\_. *História geral da civilização brasileira. Vol. 5. O Brasil monárquico: reações e transações*. São Paulo: Bertrand, 1995
- \_\_\_\_\_. *História geral da civilização brasileira. Vol. 6 - O Brasil monárquico: declínio e queda do Império*. São Paulo: Bertrand, 1995
- \_\_\_\_\_. *História geral da civilização brasileira. Vol. 7 - O Brasil monárquico: do Império à República*. São Paulo: Bertrand, 1995
- \_\_\_\_\_. *História geral da civilização brasileira. Vol. 8 - O Brasil republicano: Estrutura de poder e economia (1889-1930)*. São Paulo: Bertrand, 1995
- \_\_\_\_\_. *História geral da civilização brasileira. Vol. 9 - O Brasil republicano: Sociedade e Instituições (1889-1930)*. São Paulo: Bertrand, 1995
- \_\_\_\_\_. *História geral da civilização brasileira. Vol. 10 - O Brasil republicano: Sociedade e Política (1889-1930)*. São Paulo: Bertrand, 1995
- \_\_\_\_\_. *História geral da civilização brasileira. Vol. 11 - O Brasil republicano: Economia e Cultura(1889-1930)*. São Paulo: Bertrand, 1995
- FERNANDES, Florestan. *A Revolução burguesa no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975
- \_\_\_\_\_. *A integração do negro na sociedade de classes*. Rio de Janeiro: Globo, 2014
- FIGUEIRA, Divalte Garcia. *Soldados e Negociantes na Guerra do Paraguai*. São Paulo :USP / FAPESP.2001
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade, vol. 1*. Rio de Janeiro, Graal, 1988
- \_\_\_\_\_. *O Pensamento do Exterior*. São Paulo: Princípio, 1990
- \_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999
- \_\_\_\_\_. *Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos, vol. IV*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004
- \_\_\_\_\_. *Estética: literatura e pintura, música e cinema. Ditos e escritos, vol. III* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009
- \_\_\_\_\_. *Do governo dos vivos*. São Paulo: Centro de cultura social, 2009

- FRAGA, Eudinyr. *Quorpo Santo: surrealismo ou absurdo?* São Paulo: Perspectiva, 2011
- \_\_\_\_\_. *Nelson Rodrigues Expressionista*. São Paulo: Ateliê, 1998.
- \_\_\_\_\_. *O simbolismo no teatro brasileiro*. São Paulo: Art & Tec, 1992
- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata* [1969]. 3ª ed. São Paulo: Kairós, 1983
- \_\_\_\_\_. “Organização social do trabalho no período colonial”. In: Trabalho escravo, economia e sociedade. São Paulo: Paz e Terra, 1975
- FREUD, Sigmund. *Obras completas – história de uma neurose infantil, além do princípio de prazer e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010
- \_\_\_\_\_. “Atos obsessivos e práticas religiosas”. In: *Obras completas, vol. 8*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala*. São Paulo: Global, 2004
- \_\_\_\_\_. *Vida social no Brasil em meados do sec. XIX*. São Paulo: Global, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Sobrados e Mucambos*. São Paulo: Global, 2010.
- FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.
- GAGNEBIN, J. M. *O conceito de mimesis em Adorno e Benjamin*. Perspectivas, São Paulo, v. 16, p. 67-86, 1993
- \_\_\_\_\_. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. São Paulo: Imago, 1997
- \_\_\_\_\_. “Entre a vida e a morte”. In: GAGNEBIN, Jean Marie (org.) *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: UFMG, 2010
- GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. São Paulo: Paz e Terra, 2003
- GOETHE, J.W. *Obra completa, 6 vols.* . Madrid: Aguilar, 1957
- \_\_\_\_\_. *Viagem à Itália*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999
- \_\_\_\_\_. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Ed. 34, 2009
- GOLDMANN, Lucien. *Ciências humanas e filosofia*. Rio de Janeiro/São Paulo: Difel, 1976
- GRAMSCI, A. *Cadernos do cárcere, vol.III*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007
- GRESPLAN, Jorge Luís. *O Negativo do Capital: o conceito de crise na crítica de Marx à economia política*. São Paulo: Hucitec, 1998
- GRIMM, Jacob e GRIMM, Wilhelm. *Contos maravilhosos, tomo 2*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012
- GUERREIRO, Ricardina. *De luto por existir*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004
- GUIMARÃES, Alberto Passos. *Quatro séculos de latifúndio*. São Paulo: Fulgor, 1964



- HABERMAS, Jurgen. *Mudança estrutural da esfera pública*. São Paulo: Unesp, 2014
- HEGEL, G. W. Friedrich. *Lecciones sobre la historia de la filosofia, vol. I*. Ciudad de Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1985
- \_\_\_\_\_. *Lecciones sobre la historia de la filosofia, vol. III*. Ciudad de Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1985
- \_\_\_\_\_. *Curso de estética. O sistema das Artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1997
- \_\_\_\_\_. *Fenomenologia do espírito*. Petrópolis: Vozes, 1999
- \_\_\_\_\_. *Escritos de juventud*. Mexico, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2003
- \_\_\_\_\_. *Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio. (1830). Vol. I. A ciência da lógica*. São Paulo: Loyola, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Filosofia do direito*. São Leopoldo, RS: UNISINOS, 2010
- \_\_\_\_\_. *Ciencia de la lógica, vol 1*. Madrid: Abada, 2012
- \_\_\_\_\_. *Filosofia del arte o estética*. Madrid: Abada, 2013
- \_\_\_\_\_. *Ciencia de la lógica*. Buenos Aires: Las Quarenta, 2013
- \_\_\_\_\_. *Ciencia de la lógica, vol. 2*. Madrid: Abada, 2015
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e verdade*. Petrópolis: Vozes, 2007
- \_\_\_\_\_. HEIDEGGER, Martin. *Caminhos de floresta*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2014
- HOBBSBAWN, Eric. *A Era do Capital, 1848-1875*. Rio de Janeiro, 1979
- HOLANDA, Sergio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005
- \_\_\_\_\_. *Visões do paraíso*. São Paulo: Abril, 2000
- HUME, David. *Tratado da natureza humana*. São Paulo: UNESP, 2010
- IBSEN, Henrik. *Teatro completo*. Madrid: Aguilar, 1952
- \_\_\_\_\_. “John Gabriel Borkman”. In: *Peças escolhidas I*. Lisboa: Cotovia, 2006
- JAMESON, Fredric. *Marxismo e Forma*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- \_\_\_\_\_. *O Inscosciente político*. São Paulo: Ática, 1992
- \_\_\_\_\_. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995
- \_\_\_\_\_. *O Método Brecht*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Arqueologías del futuro*. Madrid, Akal, 2003
- \_\_\_\_\_. *Valencias de la dialéctica*. Eterna Cadencia: Buenos Aires, 2013
- KAFKA, Franz. *Obras completas III*. Galaxia Gutenberg, 2003
- KANG, Jaeho. O espetáculo da modernidade: a crítica da cultura de Walter Benjamin. *Novos estud.-CEBRAP*, São Paulo, n. 84, p. 215-233, 2009. In [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010133002009000200012&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010133002009000200012&lng=en&nrm=iso) Consultado em 06 Aug. 2015.

- KANT, Immanuel. *A metafísica dos costumes*. Bauru, SP: Edipro, 2008
- \_\_\_\_\_. *Textos seletos*. Petrópolis: Vozes, 2010
- KIERKEGAARD, Soren. “El reflejo de lo trágico antiguo en lo trágico moderno”. In: *Escritos 2/1*. Madrid: Trotta, 2006
- \_\_\_\_\_. “Cuatro discursos edificantes”. In: *Escritos 5*. Madrid: Trotta, 2008
- \_\_\_\_\_. *O conceito de angústia*. Petrópolis: Vozes, 2010
- KONDER, Leandro. *A derrota da dialética*. Rio de Janeiro: Campus, 1988
- KRAUER, Juan Carlos H. e HERKEN, Maria I. G. de. *Gran Bretaña y la Guerra de la Triple Alianza*. Assunção: Editorial Arte Nuevo. 1983
- KRACAUER, Sigfried. “A fotografia”. In: *O Ornamento da massa*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009
- LAGES, Susana Kampff. “Notas sobre anjos em Walter Benjamin e Guimarães Rosa”. *REVISTA USP*, São Paulo, n.39, p. 130-137, setembro/novembro 1998
- LEÃO, José Joaquim de Campos. (Qorpo Santo). *Teatro completo*. São Paulo: Iluminuras, 2000
- LEIBNIZ, G.W. “Princípios da Filosofia ou a Monadologia”. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975
- LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro*. São Paulo: Unesp, 2012
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1996
- LESSING, G.E. *Emilia Galotti/Minna Vons Barhelm*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999
- LOBATO, Monteiro. *A onda verde*. Lobato e Cia Editores: São Paulo, 1922
- LOWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005
- LOWY, Michael e SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia*. São Paulo: Boitempo, 2015
- LUKÁCS, Georg. *Goethe y sua epoca*. Mexico: Grijalbo, 1968
- \_\_\_\_\_. *La Teoria de la Novela*. México, D.F.: Ediciones Grijalbo, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Problemas Del Realismo*. México D. F.: Ediciones Grijalbo, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Solzhenitsyn*. London: MIT Press, 1976
- \_\_\_\_\_. *Estética, 4 volumes*. México D. F. Edición Grijalbo, 1977
- \_\_\_\_\_. *A teoria do romance*. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- \_\_\_\_\_. *História e consciência de classe*. São Paulo: Martins fontes, 2003
- \_\_\_\_\_. *O Romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Escritos de Moscú. Estudios sobre la política y literatura*. Gorla, 2011.

- MACEDO, Lucíola Freitas. *A experiência trágica da loucura para Michel Foucault — uma interlocução com a psicanálise*. Belo Horizonte: UFMG/FAFICH, 2003. 160p. Dissertação (mestrado) – UFMG. FAFICH
- MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006
- MAGALDI, Sabato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues*. São Paulo: Global, 2010
- \_\_\_\_\_. *Teatro da ruptura: Oswald de Andrade*
- MALABOU, Catherine. *The new wounded*. New York: Forham University Press, 2012
- MANFRINI, Bianca Ribeiro. “Tragédia familiar: a formação do indivíduo burguês em obras literárias brasileiras do século XX”(Tese – doutorado) Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada FFLCH – USP. São Paulo: 2012, 256f
- MANNHEIM, Karl. *Ideologia y utopia*. Cidade do México: FCE, 2014
- MANTEGA, G. & MORAES, M. *Acumulação monopolista e crises no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979
- MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Rio de Janeiro: LTC, 2010
- MARTINS PENA. *Comédias*. São Paulo, WMF Martins Fontes, 2007
- MARX, Karl. *O capital: livro I, capítulo VI (inédito)*. São Paulo: Ciências Humanas, 1978
- \_\_\_\_\_. *A miséria da filosofia*. São Paulo: Ciências Humanas, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2003
- \_\_\_\_\_. *Crítica da filosofia do direito de Hegel*. São Paulo: Boitempo, 2005
- \_\_\_\_\_. *O Capital: crítica da economia política*. RJ: Civilização Brasileira, 2008, livro I, vol. 1
- \_\_\_\_\_. *O Capital: crítica da economia política*. RJ: Civilização Brasileira, 2008, livro III, vol. 6.
- \_\_\_\_\_. *Sobre a questão judaica*. São Paulo: Boitempo, 2010
- \_\_\_\_\_. *O 18 brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, 2010
- \_\_\_\_\_. *Grundrisse*. São Paulo: Boitempo, 2013
- \_\_\_\_\_. *O capital, livro I*. São Paulo: Boitempo, 2013
- \_\_\_\_\_. *O capital, livro II*. São Paulo: Boitempo, 2014
- MARX, K.; ENGELS, F. *Cultura, arte e literatura – textos escolhidos*. Organização e Tradução José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. São Paulo: Expressão Popular, 2010

- MELLO, João Manuel Cardoso e Novais, Fernando. “Capitalismo Tardio e sociabilidade moderna”. In: SCHWARZ, L.M. (org) *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, vol. 4., capítulo 9
- MELO, Demian Bezerra. *Crise orgânica e ação política da classe trabalhadora brasileira: a primeira greve geral nacional (5 de julho de 1962)* Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2013
- MILLS, W. & GEERTH, H. (orgs.). *Max Weber: ensaios de sociologia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982
- MONTAIGNE, Michel de. *Ensayos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011
- MORAES, João Quartim de. *História do marxismo no Brasil. Teorias. Interpretações*. São Paulo-Campinas: Unicamp, 2007.
- MORITZ, Ernst. *Recuerdos de la vida exterior*. Madrid: Abada, 2001
- MOSTAÇO, Edelcio. *Teatro e política. Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta, 1982
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1977.
- \_\_\_\_\_. “História de um silêncio: a guerra contra o Paraguai 130 anos depois”. In: *Estudos avançados* 9 (24), São Paulo, 1995
- MÜLLER JUNIOR, Guilherme. *A errância da experiência empirista. O devir das ideias em David Hume*. Rio de Janeiro, 210. 230 p. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Programa de Pós- Graduação em Filosofia, 2010
- NERVAL, Gerard. *Obra literaria*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000
- \_\_\_\_\_. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001
- \_\_\_\_\_. *Fragmentos póstumos, v. IV (1885-1889)*. Madrid. Tecnos: 2008
- \_\_\_\_\_. *Fragmentos Póstumos, v. III (1882-1885)*. Madrid: Tecnos, 2009
- \_\_\_\_\_. *Fragmentos póstumos, vol I (1869-1874)*. Madrid: Tecnos, 2010
- \_\_\_\_\_. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011
- NOBRE, Renarde Freire. “Racionalidade e tragédia cultural no pensamento de Max Weber”. *Tempo Social*, vol.12 no.2 São Paulo Nov. 2000. In: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-20702000000200008> Consultado em 15/03/2015 .

NOVAIS, Fernando A. e ALENCASTRO, Luis Felipe de. *História da vida privada no Brasil, vol. 2.*, São Paulo: Companhia das Letras, 1997

NOVALIS. *Pólen*. São Paulo: Iluminuras, 1998

O'DONNELL, Guillermo. *Reflexões sobre os estados burocrático-autoritários*. São Paulo: Vértice; 1977

OEHLER, Dolf. *O velho mundo desce aos infernos*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1999

OLIVEIRA, Franciso. *Entrevista à Cia. do Latão*. In: *Vintém*. São Paulo: Hedra, 1999

\_\_\_\_\_. *A navegação venturosa: ensaios sobre Celso Furtado*. São Paulo: Boitempo, 2003

\_\_\_\_\_. *Crítica da Razão Dualista e O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2005

ORÍGENES. *Tratado dos Princípios*. São Paulo: Paulus, 2012

ORLEANS, Luis Filipe Maria Fernando Gastão de. *Viagem militar ao Rio Grande do Sul*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1936

PASTA JR., José Antonio. “O romance de Rosa”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, numero 55, nov. 1999

\_\_\_\_\_. “Singularidade do duplo no Brasil” [2003] in: *A clínica do especular na obra de Machado de Assis*. Paris: Association Lacanienne Internationale, s/d.

\_\_\_\_\_. “Uma conversa com José Antonio Pasta”. In: *Sinal de menos*, vol. 4, Ano 2, 2010, p. 11. Consultado em [www.sinaldemenos.org](http://www.sinaldemenos.org). 12/02/2015

\_\_\_\_\_. “Volubilidade e ideia fixa”. In: *Sinal de menos*, vol. 4, Ano 2, 2010, p. 11. Consultado em [www.sinaldemenos.org](http://www.sinaldemenos.org). 12/02/2015

PEIXOTO, Fernando. *O melhor teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global, 1989

PEREIRA, Astrojildo. *Formação do PCB*. Lisboa, 1976

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999

PIERUCCI, Antônio Flávio. “É fácil ser católico”. In: <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/noticias-antiores/6970-e-facil-ser-catolico-artigo-de-antonio-flavio-pierucci> (Consultado em 10/02/2015)

PIRANDELLO, Luigi. *Do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000

PLATÃO. *A República*. Lisboa: Calouste Gulbekian, 2004

POE, Edgar Allan. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1997

POSTONE, Moishe. *Tempo, trabalho e dominação social*. São Paulo: Boitempo, 2014

- PRADO Jr., Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense/Publifolha, 2000
- PRADO, Décio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Teatro em progresso*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009
- \_\_\_\_\_. *Exercício Findo*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Apresentação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001
- \_\_\_\_\_. *O Drama Romântico Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 2014
- PRESTES, Luís Carlos, *Problemas atuais da democracia*. Rio de Janeiro: Editorial Vitória, s.d.
- RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar. Brasil 1890-1930*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985
- REIS, João José. *A morte é uma festa*. São Paulo: Cia das Letras, 1991
- RODRIGUES, Nelson. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1997
- ROSA, João Guimarães. *Obras completas, vol. II*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994
- ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva: 1996
- \_\_\_\_\_. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- \_\_\_\_\_. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Texto e contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2009
- ROUSSEAU, Jean Jaques. “Do contrato Social”. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975
- \_\_\_\_\_. Jean Jaques. *Emilio*. São Paulo: Martins Fontes, 1995
- \_\_\_\_\_. *Julia, o la nueva Eloísa*. Madrid: Akal, 2008
- SAES, Decio. *A formação do estado burguês no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985
- SANCHIS, Pierre. *Catolicismo: Modernidade e Tradição*. São Paulo: Loyola, 1992
- SCHILLER, Friedrich. *Wallenstein*. Porto: Campos das Letras, 2008
- SCHWARCZ, Lilia Moritz e STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil : uma biografia* . São Paulo : Companhia das Letras, 2015
- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Cia das Letras, 1987
- \_\_\_\_\_. *Duas meninas*. São Paulo: Cia das Letras, 1997
- \_\_\_\_\_. *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999
- \_\_\_\_\_. *Um mestre na perfiferia do capitalismo*. São Paulo: Ed. 34, 2004

- \_\_\_\_\_. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Ed. 34, 2004
- \_\_\_\_\_. *O Pai de família e outros estudos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Parerga e paralipomena*. Madrid: Trotta, 2009
- SEVCENKO, Nicolau. *História da Vida Privada no Brasil 3, República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Cia das Letras, 1998
- SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Getúlio a Castelo, 1945-1964*. 8a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *Formação histórica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1964
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001
- \_\_\_\_\_. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004
- \_\_\_\_\_. *Teoria do drama burguês*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004
- TEIXEIRA, Faustino. “Fases do catolicismo brasileiro contemporâneo”. In: *Revista da USP*. São Paulo, n.67, p. 14-23, setembro/novembro 2005
- TOMICH, Dale W. *Pelo prisma da escravidão*. São Paulo: EDUSP, 2011
- TOLEDO, Caio Navarro de (org.) . *1964- Visões críticas do golpe: democracia e reformas no populismo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997
- TREVOR-ROPER, H. R. *Religião, Reforma e Transformação Social*. Lisboa: Editorial Presença/ Martins Fontes, 1972
- TROTSKY, Leon. *A História da Revolução Russa. v. I*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977
- \_\_\_\_\_. *Obras, tomo III. Espanha. 1936-1939*. Akal, Madrid, 1977
- \_\_\_\_\_. *Obras, tomo II. Espanha. 1930-1936*. Akal, Madrid, 1977
- \_\_\_\_\_. *Escritos latino-americanos. 2a edição*. Buenos Aires: Centro de Estudios, Investigaciones y Publicaciones León Trotsky [CEIP León Trotsky], 2000
- \_\_\_\_\_. *Revolução e contra-revolução na Alemanha*. Sundermann, 2011
- \_\_\_\_\_. “Otra vez sobre la cuestión del bonapartismo.” <http://www.marxists.org/espanol/trotsky/ceip/escritos/libro4/T06V203.htm>. (acessado em 26/07/2014).
- VELHO, Gilberto. *Mudança, Crise e Violência: política e cultura no Brasil contemporâneo*. Rio De Janeiro: Civilização Brasileira, 2003
- VIANNA, Luiz Werneck. *A revolução passiva*. Rio de Janeiro: Revan, 1997
- VIANNA (FILHO), Oduvaldo. *Os Azeredo mais os Benevides*. Rio de Janeiro: MEC/SNT, 1968
- \_\_\_\_\_. *Teatro. Televisão. Política*. São Paulo: Brasiliense, 2009

VIEIRA, Antônio. *Sermões. Obras completas, tomo II, vol. 1*. São Paulo: Edições Loyola, 2014

\_\_\_\_\_. *Obra completa. Sermões hagiográficos I*. São Paulo: Loyola, 2015

VINHAS, Moisés. *O Partidão: a luta por um partido de massas (1922-1974)*. São Paulo: Hucitec, 1982

WEBER, Max. *Metodologia das ciências sociais (parte I)*. São Paulo, Cortez, 1993

\_\_\_\_\_. *Metodologia das ciências sociais (parte I)*. São Paulo, Cortez, 1993

\_\_\_\_\_. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995

\_\_\_\_\_. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008

\_\_\_\_\_. *Ensaio de sociologia*. São Paulo: LTC, 2010

WEISS, Peter. *La estética de la resistencia*. Barcelona: Hiru, 2006

WILLIAMS, Raymond. *El teatro de Ibsen a Brecht*. Barcelona: Ediciones 62, 1975

\_\_\_\_\_. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

\_\_\_\_\_. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992

\_\_\_\_\_. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

\_\_\_\_\_. *Palavras-chave*. São Paulo: Boitempo, 2007

\_\_\_\_\_. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010

ZIZEK, Slavoj. *Viver no fim dos tempos*. Lisboa: Relógio d'água, 2011