

Aspectos formativos do Teatro Brasileiro: fixações, criações e contradições

Clarice Costa¹

¹

Resumo:

É objetivo deste artigo indagar e pensar aspectos da história e da encenação teatral brasileira. O viés da construção deste estudo é o historiográfico, baseado na compreensão de textos da fortuna crítica e dramaturgic.

Palavras-chave: Teatro Brasileiro; História do Teatro Brasileiro; Dramaturgia Brasileira.

Abstract:

It is the objective of this article to inquire and to think aspects of Brazilian history and theatrical staging. The bias of the construction of this study is the historiographical one, based on the understanding of texts of the critical and dramaturgic fortune.

Keywords: *Brazilian Theater; History of Brazilian Theater; Brazilian dramaturgy.*

É objetivo deste artigo discutir aspectos do teatro brasileiro em suas fixações, criações e contradições. A metodologia de trabalho foi a revisão bibliográfica pautada por textos teóricos e dramaturgic. O interesse em discutir fixações, criações e contradições do teatro brasileiro está relacionado com pesquisas desenvolvidas a partir deste tema, como a realizada no doutorado². Em minhas análises, observei que o Brasil como um país emergente segue as tendências originarias de países europeus e dos Estados Unidos, mas que nestas convergências também passou a elaborar soluções próprias para a sua produção artística. No caso das artes cênicas, há uma vasta produção tanto no teatro de pesquisa como no teatro comercial; e nas universidades, o volume de pesquisas, nesta área é grande, entretanto, algumas ideias ou paradigmas não suscitam indagações. Nesse sentido, é interessante discutir a tese inicial do teatro brasileiro, que é a ideia desenvolvida em torno do teatro jesuítico meramente pelo feito cronológico, que implica em um princípio evolutivo: de um começo e de um desenvolvimento de ciclos que se iniciam e que se encerram. Tais aspectos poderiam ser observados em uma linha do tempo constituída por momentos que aglutinariam diversos tipos do fazer teatral. Entretanto, no

¹ É docente na Universidade Federal de Goiás e professora orientadora do PPG-PROFARTES da Universidade de Brasília (UnB). Email: claricosta@gmail.com.

² COSTA, Clarice. *O Teatro e o Teleteatro Aproximações Híbridas: permanências e inovações*. Curitiba: Editora CRV, 2016.

caso brasileiro, o teatro não se apresenta de modo linear e contínuo, mas de modo fragmentado e lacunar.

Autores como os críticos teatrais Sábato Magaldi (1977) e Gustavo Dória (1975) afirmam que as primeiras manifestações do teatro brasileiro ocorreram com a catequese dos indígenas, no século XVI, seguidas por ocasiões de vácuos artísticos ou por encenações precárias. Para eles esse quadro somente mudaria, em meados do século XX, com o advento do teatro profissional, com companhias teatrais estáveis. Como a do Teatro Brasileiro de Comédia (1948) e a de Maria Della Costa (1948) que atualizaram o fazer teatral nacional com a importação de diretores italianos, de técnicos especializados como iluminadores e cenógrafos e com a tradução de dramaturgias estrangeiras como a norte-americana, a russa, a inglesa, a francesa, ou a alemã.

Por esta perspectiva, a origem do teatro brasileiro se confundiria com o teatro de catequese, o seu desenvolvimento com uma atualização em moldes internacionais. Portanto, o seu incremento foi incipiente e não avultou até a metade do século passado.

A premissa de que o teatro brasileiro se principia com a catequese é problemática, pois quem eram estes sujeitos que assistiam à encenação? Qual era o texto encenado? Do que ele tratava? Quem eram os intérpretes e a plateia? O próprio Sábato Magaldi em *Panorama do Teatro Brasileiro* (1979) esclarece sobre a função do teatro de catequese:

levar a fé e os mandamentos religiosos à audiência, num veículo ameno e agradável, diferente da prédica seca dos sermões. Acresce que os índios eram sensíveis à música e à dança, e a mistura das várias artes que atuavam sobre o espectador com rigoroso impacto. A missão catequética dos autos se cumpria assim facilmente. (MAGALDI, 1979, p.16).

Segundo Toledo & Ruckstadter (2007), o teatro catequético visava a doutrinação católica tanto dos gentios como a formação de jovens católicos. A Companhia de Jesus fora fundada em 1534, pelo espanhol Inácio de Loyola e reconhecida pelo Papa Paulo III, em 1540. Tinha como principal objetivo combater a expansão da Reforma Protestante (1517) por meio da educação, e de ações missionárias. Nota-se, assim, que esta ordem religiosa foi fundada em resposta a críticas e às ações contrárias ao catolicismo e ao papado. Organizada num rígido modelo de devoção e obediência, obteve notoriedade pelo rigor intelectual e educacional. Na Europa, a Companhia de Jesus, já fazia largo uso do teatro escolar para a doutrinação católica, em seus colégios. Ao chegar ao Brasil, em 1549, tinha por missão a catequização das diversas etnias indígenas dispersas, no novo território português. Para alcançar seu objetivo, os padres jesuíticos também utilizaram o

teatro escolar com os indígenas, como metodologia de conversão ao catolicismo e para dinamizar a conquista.

Neste momento, não existia o Brasil como nação, mas como uma colônia portuguesa, no continente americano, dominada pela força e pela administração lusa. Sua população era formada por colonos portugueses, indígenas, mamelucos, negros africanos, mulatos, cristãos novos e também por párias sociais de terras europeias. Ou seja, não existia uma identidade unitária ou formativa do sujeito brasileiro. Tratava-se de uma comunidade altamente segmentada, onde as diversas camadas tentavam sobreviver a uma situação, na qual, os portugueses detinham os privilégios, os controles administrativo e econômico.

Neste contexto, a dramaturgia religiosa tornava-se também uma forma de controle e de disseminação ideológica da dominação colonial. Do teatro jesuítico, destaca-se como exemplo, *O Auto de São Lourenço*³, de José de Anchieta, cuja dramaturgia sintetiza as práticas e os valores direcionados a organizar a população colonial como uma única voz, pois a colonização pressupõe uma unificação, com a imposição dos padrões lusitanos e católicos, que pode ser apreciada na fala de São Lourenço a exaltar seu próprio suplício, que pelo qual se aproxima do Cristo crucificado e torturado:

São Lourenço em martírio

Por Jesus, meu salvador,
Que morre por meus pecados,
Nestas brasas morro assado
Com fogo do meu amor
Bom Jesus, quando te vejo
Na cruz, por mim flagelado,
Eu por tí vivo e queimado
Mil vezes morrer desejo. (ANCHIETA, 2003, p.04).

Ou ainda, a representação dos demônios, como os indígenas Guaixará e Aimbirê, que são vencidos por São Lourenço. A fauna é identificada com os indígenas e

³ **O Auto de São Lourenço.** No ATO I, tem-se o martírio de São Lourenço pelo fogo. No ATO II, ocorre a apresentação dos demônios, que seduzem os indígenas para os pecados. São Lourenço combate os franceses, inimigos dos portugueses. Os demônios são vencidos e aprisionados. O anjo faz a preleção moralista. ATO III, punição dos imperadores romanos que executaram São Sebastião e São Lourenço. Anjo ordena que Aimberê (demônio) castigue com fogo os imperadores romanos. Os demônios representam os vícios e pecados indígenas, pintar-se e empenar-se; beber cauim, raiva ao prisioneiro, comer seu coração, morder, queimar o indivíduo e comê-lo. ATO IV, sepultamento de São Lourenço: o Anjo exalta as ações de São Lourenço porque ele é um santo a ser louvado e seus atos seguidos por um bom católico. O Temor a Deus: faz advertências dos castigos para aqueles que não seguem a fé católica. O Amor a Deus: tenta cativar a todos com os benefícios da submissão a Igreja/Deus. ATO V, Dança dos 12 Meninos, resumo do que foi apresentado.

também apresentada como nociva. Todas as práticas indígenas anteriores a chegada dos colonizadores são consideradas como pecados e vícios a serem abandonados.

Guaixará

Sou Guaixará embriagado,
sou boicininga⁴, jaguar, antropófago,

agressor, andirá-guaçu alado⁵,
sou demônio matador. (ANCHIETA, 2003, p.15).

Beber cauim até vomitar, empenar-se, pintar-se de preto ou vermelho, guerrear, o gozar a vida, o bailar, o curandiar⁶, lutar e comer o inimigo, ou seja, o modo de vida nativo deveria ser substituído pelo fervor cristão. Pelo temor e obediência à Deus, pelas orações, pelos benefícios da vida pós-morte, no paraíso católico e o desapego aos bens materiais.

DESPEDIDA

Levantai os olhos ao céu, meus irmãos. Vereis a Lourenço reinando com Deus, por vós implorando junto ao rei dos céus, que louvais seu nome aqui neste chão! Daqui por diante tende grande zelo, que Deus seja sempre temido e amado, e, mártir tão santo, de todos honrado. Terei seus favores e doce desvelo.

Pois que celebrai com tal devoção seu claro martírio, tomai meu conselho: sua vida de virtudes tende por espelho, chamando-o sempre com grande afeição.

Tereis, por seus rogos, o santo perdão, e sobre o inimigo perfeita vitória. E depois da morte vós vereis na glória a cara divina, com clara visão. (ANCHIETA, 2003, p. 54).

Observa-se, pela exposição de trechos do *Auto de São Lourenço* que não se trata de uma dramaturgia *amena e agradável*, mas de um texto que se constitui como um meio de ascendência da cultura lusa sobre a indígena, da substituição dos valores autóctones pelos lusitanos. Como também não é a formação de uma terceira cultura, a brasileira. Trata-se da dinâmica da colonização, quando uma cultura consegue desestruturar outra, por este ângulo, ainda não se tem uma literatura ou teatro brasileiros, que justifiquem a existência de uma dramaturgia nacional, mas sim a transposição de uma expressão cênica e prática teatral difundidas pela Companhia de Jesus em sua missão de doutrinação católica. Apresenta-se, desse modo, uma dramaturgia e encenação teatral, no Brasil e não brasileira.

⁴Cascavel

⁵Morcego branco

⁶Práticas de cura indígenas.

Todavia, é importante ressaltar, que a encenação deveria ser inusitada, pois a cena teatral era composta pelos nativos, padres e outros membros da comunidade como atuantes ao mesmo tempo em que elementos da cultura indígena eram agregados à montagem cênica como a música e danças, criando uma forma de teatro escolar única, pelas suas especificidades locais.

O ensaísta Antônio Candido (2007) elabora em a *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*, o conceito de sistema literário. Para o literato, o sistema literário é formado pela síntese de tendências universais e locais em congruência com denominadores em comum: como a língua, temas, ideias mediadas por aspectos sociais, culturais e psíquicos, formando uma continuidade em seu conjunto de escritores que mantêm uma estreita relação com os leitores ou receptores das obras literárias. Antonio Candido afirma que é possível o surgimento de obras isoladas, quando ainda não estão constituídos todos os elementos para que haja um sistema literário, nesse caso pode-se ocorrer: uma literatura no Brasil ou uma literatura sobre o Brasil até o surgimento de uma literatura brasileira.

Estes dominadores comuns são, além das características internas (línguas, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de públicos, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzidas em estilos), que liga uns aos outros. (CANDIDO, 2007, p. 25).

O teatro catequético é, portanto, um caso de obra isolada. Não há um grupo de escritores que se influenciam reciprocamente ou de leitores ou uma plateia que dialogue ou aprecie o teatro jesuítico. Ele é produzido para intimidar e cooptar o indígena. Nesse sentido, o conceito de sistema literário é importante porque auxilia num entendimento e análise das obras dramáticas nacionais, ou ainda na atuação dos escritores brasileiros.

Antonio Candido entende como momentos decisivos da formação da literatura nacional tanto o arcadismo como o romantismo, de fato sua relação segue até os anos de 1880. No caso da dramaturgia, acredito que os escritores Machado de Assis e José de Alencar tenham um caráter fundamental na formatação do paradigma teatral que buscamos até hoje, um teatro de qualidade que tenha um caráter de influenciar

positivamente a sociedade no processo civilizatório. Todavia, as contradições são latentes. Machado e Alencar atuaram como jornalistas, cronistas, contistas e dramaturgos. Pode-se dizer que exerceram uma literatura empenhada em criar uma identidade nacional por meio da escrita e da leitura, num país recém-independente de Portugal. À época, com parcela de sua população escravizada⁷ e 84% de analfabetos⁸. Apesar disso, na metade do século XIX, a Corte Imperial, sediada na cidade do Rio de Janeiro tornou-se um *locus* de poder político e econômico com uma vida cultural intensa, graças ao ciclo econômico do café. O teatro realista francês ocupou o Teatro Ginásio Dramático, peças foram traduzidas do francês e encenadas, como *Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho.

A escola realista preconiza os valores de uma burguesia ascendente na Europa, como a valorização do trabalho pessoal, da família, da modéstia feminina. O homem é o condutor do núcleo familiar, a mulher é um indivíduo idealizado, puro, pronto a se sacrificar pelo bem dos entes queridos. No aspecto dramático, o teatro realista é constituído pela *peça bem-feita*⁹. Estruturalmente, a escrita dessa modalidade teatral se organiza por uma coerência interna: as personagens delimitadas entre boas e más, presença do *raisonneur*, mediador representante dos valores burgueses e da moralidade. Alencar aderiu ao novo estilo com *O Demônio Familiar e Mãe*.

Na peça *Mãe* (1859), Alencar, apresenta o drama familiar de Joana, uma escrava que cria o seu filho sem revelar ser sua mãe. Jorge é um rapaz de boa índole que ama Elisa, sua vizinha, de igual qualidade. Jorge foi criado por Joana, como se ela fosse sua ama de leite. Ele acredita que sua mãe morreu no parto e logo em seguida seu pai também faleceu. Ficou, então, sob a tutela do Dr. Lima e aos cuidados cotidianos de Joana.

Joana em sua condição de escrava realiza todas as tarefas domésticas da casa, em que vive com Jorge e na sequência oferece-se para cuidar da casa de Elisa. A moça não aceita, não porque creia ser um excesso uma senhora cuidar de sua casa, mas porque Jorge pode se aborrecer por sua escrava realizar trabalhos em outra residência. Parece que não é educado a utilização da propriedade de outrem sem a sua permissão.

⁷ No Censo de 1872, apesar do fim do tráfico negreiro e de leis protecionistas, 15,1% da população são pessoas escravizadas. Pretos livres 19,7%, pardos livres 38,3%, brancos livres 38,1%, indígenas 3,9%.

⁸ A população analfabeta: de homens é 84%, de mulheres, 86%, de escravizados, 99%.

⁹ Dramaturgia sistematizada por SCRIBE. A peça segue uma lógica clara, linear com o objetivo de conduzir o espectador. A ação dramática deve ser contínua, progressiva com o desfecho final. A esta estrutura soma-se o *raisonneur*, o golpe de teatro (fato inesperado, que elava ou diminui a tensão dramática). (GUINSBURG, 2006, p.235).

JOANA - Pois enquanto iaiá cose, eu vou arrumando a sala: pode vir gente.
 ELISA - Mas, Joana... Teu senhor não há de gostar disto!
 JOANA - De que, iaiá?
 ELISA - Tu nos serves, como se fosses nossa escrava. Todas as manhãs vens arranjar-nos a casa. Varres tudo, espanas os trastes, lavas a louça e até cozinhas o nosso jantar.
 JOANA - Ora, iaiá! que me custa a fazer isso?... Nhonhô sai muito cedo, logo às 7 horas; eu endireito tudo lá por cima, num momento, porque também tem pouco que fazer; e depois venho ajudar a iaiá que se mata com tanto trabalho.
 ELISA - E o Sr. Jorge sabe disto?
 JOANA - Que tem que saiba?... Não é nada de mal!
 ELISA - Muitos senhores não gostam que seus escravos sirvam a pessoas estranhas.
 JOANA - Iaiá não é nenhuma pessoa estranha... Depois, Vm. não conhece meu nhonhô? Não sabe como ele é bom?... (ALENCAR, 2000, s/p).

Joana sabe qual é o seu lugar em uma sociedade escravocrata, deve sempre servir ao seu amo e à sua futura senhora porque ela tem certeza que Jorge se casará com Elisa porque os dois estão apaixonados. Alencar desenha a personagem protagonista como cúmplice da escravidão e não como combatente a ela, assim, fica facilitado às demais personagens serem simpáticas à Joana. Dr. Lima, recém-chegado da Europa, é o *raisonneur*, recrimina Joana por não contar a verdade ao filho. Porém, não interfere, não conta a verdade a Jorge.

Na conversa com seu antigo senhor, ela revela a tristeza com a sua condição. Foi cativa, na casa do Dr. Lima, teve um relacionamento amoroso com Soares, que a comprou. Na companhia do novo amo, teve o filho. Soares reconheceu Jorge como seu filho, mas não se casou com Joana, nem a tornou forra, manteve a maternidade de Jorge em segredo assim como o seu relacionamento com a moça.

JOANA - Ah! Quando senti o primeiro movimento que ele fez no meu seio, tive uma alegria grande, como nunca pensei que uma escrava pudesse ter. Depois uma dor que só tornarei a ter se ele souber. Pois meu filho havia de ser escravo como eu? Eu havia de lhe dar a vida para que um dia quisesse mal à sua mãe? Deu-me vontade de morrer para que ele não nascesse... Mas isso era possível?... Não, Joana devia viver!
 DR. LIMA - Foi então que Soares te comprou...
 JOANA - Ele me queria tanto bem! Deu por mim tudo quanto tinha... Dois contos de réis! Eu fui para sua casa. Aí meu nhonhô nasceu, e foi logo batizado como filho dele, sem que ninguém soubesse quem era sua mãe.
 DR. LIMA - Desgraçadamente morreu poucos dias depois... Se eu soubesse então!...
 (...)
 JOANA - Meu senhor, Vm. teve sua mãe... Lembre-se que dor a pobre havia de sentir se seu filho tivesse vergonha dela!... Não o faça desgraçado! E por causa de quem?... De mim que morreria por ele.
 (...)

DR. LIMA - Nunca me habituarei!.... Tu não sabes como eu te admiro, Joana; e como dói-me no coração ver esse martírio sublime a que te condenas. (ALENCAR, s/p).

Quando, ao final da peça, Jorge finalmente descobriu que Joana é sua mãe aceitou com naturalidade, Elisa também. Gomes, o pai de Elisa quase teve uma resistência, mas Jorge não admitiu qualquer manifestação hostil à sua mãe. Como Gomes está falido, terá de sobreviver da benevolência do seu futuro genro, então ele se cala. Joana, por sua vez envenena-se com a poção, que Gomes, endividado e melancólico dizia a Elisa que tomaria, se não encontrasse uma solução para suas dívidas. Desesperada com a possibilidade de suicídio do pai, Elisa pressiona Jorge para que quite a promissória do pai. Jorge sem recursos acaba por vender Joana a Peixoto, a única personagem que abertamente vive da escravidão e foi descrito como abominável. Observe, na parte que se segue como Peixoto tratou Joana no momento da transação de sua venda e compra, como se fosse um animal. Eximia-lhe partes do corpo como se na compra do gado.

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. (ALENCAR, s/p).

Jorge pretendia vender a sua mobília a Peixoto, que não viu valor nesse item, mas se interessou por Joana. A cativa é completamente desumanizada, torna-se uma coisa, pois está no mesmo plano de mobílias e de animais. José de Alencar consegue ter uma escrava como protagonista e não discutir a escravidão porque fica claro pelo texto que o problema não é a servidão, mas como ela é realizada. Joana relata que quando vivia na casa do Dr. Lima era mucama de uma moça que a tratava como irmã. Jorge a trata de modo carinhoso como Elisa e Dr. Lima. A relação de Joana e Soares é a mais ambígua e problemática porque segundo a protagonista, ele a amava e deu por ela todo o seu dinheiro. Entretanto, Soares manteve Joana na condição de cativa, como ele morre em seguida em um golpe de teatro que resolve esse ponto de tensão na peça.

Desse modo, observa-se que a discussão proposta por Alencar não é sobre a escravidão, mas sim, a condição da figura materna. Sobre a dignidade de uma mulher que em sua qualidade de mãe se anula na mais adversa circunstância, que se sacrifica para proteger e inserir seu filho socialmente, como médico e branco. Com seu trabalho, Joana sustenta Jorge num curso de medicina, ele também toca piano, ou seja, a mãe proporciona ao rapaz uma ótima e cara educação. É como se houvesse um desnível entre Joana e Jorge, pois seriam de *raças e classes sociais diferentes* apenas o sacrifício de Joana poderia corrigir essa situação. Sendo Jorge filho de uma escrava ele também poderia ser um. Embora, o pai pudesse dar-lhe o *status* de liberto. Talvez, o mais importante fosse não ter vínculo com a escravidão por filiação, cor ou por não concordar com sua existência.

Seguindo a norma do direito romano, o direito imperial brasileiro prescrevia que o estatuto do filho seguia o estatuto da mãe: o filho da escrava nascia escravo. Naquela altura, alguns escravos brancos — filhos, netos e bisnetos de escravas mulatas e de brancos —, até então isolados em fazendas sertanejas, começaram a ser vendidos para a corte. (...). Em 1858, o *Jornal do Comércio* noticiou um incidente altamente revelador. O artigo intitula-se "Escravo branco" e diz o seguinte: "Apresentou-se ontem na Praça do Comércio um homem branco, de olhos azuis e cabelos louros, de 25 a 26 anos, que jaz no cativo e pedia uma subscrição para comprar a sua liberdade. As pessoas presentes mal podiam acreditar que esse homem fosse escravo" Feitas as verificações, constatou-se que o tal homem estava falando a verdade. Imediatamente os passantes organizaram uma coleta e conseguiram os 1600 contos de réis para alforriar o escravo branco. (ALENCASTRO, 1997, p.88).

Que surpreendente não teria sido se Alencar tivesse escrito uma peça abordando as contradições dos escravos brancos filhos de mulatos e brancos. Ou então, sobre a dificuldades dos libertos em se adaptar à uma sociedade racista. Todavia, o caminho escolhido foi o do realismo francês, que busca impor à sociedade sua visão de mundo e moralidade, que se organiza de modo excludente. No caso de *Mãe* pelo silenciamento de questões vitais como a escravidão e a opção pela idealização da figura materna. No prefácio de *Mãe*, o autor compara a sua mãe, Dona Ana Alencar à Joana discorrendo sobre a sublimação da maternidade:

É um coração de mãe como o teu. A diferença está em que a Providência o colocou o mais baixo que era possível na escala social, para que o amor estreme e a abnegação sublime o elevassem tão alto, que ante ele se curvassem a virtude e a inteligência; isto é, quanto se apura de melhor na lia humana. (...) Rainha ou escrava, a mãe é sempre mãe. (ALENCAR, s/p).

Alencar esclarecer o leitor sobre o fundamental de que ser *mãe rainha ou escrava mãe é sempre mãe*. Um ser sublime que sempre se sacrifica pelo bem de seus filhos. Uma personagem plana e clara que não tem dúvidas ou angústias em sua trajetória de auto anulação. Machado aplaude Alencar, na crítica teatral do dia 29 de março de 1860, na seção “Revista Dramática” do jornal *Diário do Rio de Janeiro*. Ele redige uma crítica dramática¹⁰ ou ligeira elogiosa sobre os aspectos formais, as atuações dos interpretes, sobre o tema do sacrifício materno. Quanto às contradições da escravidão, nenhuma palavra.

Roberto Schwarz (2000), em *As Ideias Fora do Lugar*, discute a transposição que Alencar opera em sua escrita de valores de uma Europa que se aburguesa com a industrialização, urbanização, com o trabalho livre, com o liberalismo ou ainda a proletarização de uma camada social, que trabalha nas fábricas em condições degradantes. Essas ideias fazem sentido no panorama em que foram engendradas, transpostas para o Brasil causam estranheza. No Brasil, há uma dissincronia entre as práticas políticas, econômicas e o desejo da construção de uma identidade nacional em consonância com os países desenvolvidos.

Havíamos feito a Independência há pouco, em nome de ideias francesas, inglesas e americanas, variadamente liberais, que assim faziam parte de nossa identidade nacional. Por outro lado, com igual fatalidade, este conjunto ideológico iria chocar-se contra a escravidão e seus defensores. (SCHWARZ, 2000, p.13).

Apesar da dramaturgia alencariana não abordar os problemas brasileiros de forma direta, ela é o resultado de uma visão de mundo da elite intelectual, da segunda metade do século XIX, que procurava desenvolver uma escrita que valorizasse o nacional por uma aproximação com a produção intelectual europeia. O ocultamento das mazelas, a dificuldade em se lidar com as agruras estruturais, o silenciamento das vozes dos oprimidos revela a aspiração por outro Brasil, que não o real. Um Brasil desenvolvido, burguês, liberal e industrial, onde não existem escravos e subdesenvolvimento.

Com a decadência do teatro realista, a ascensão da comédia, do teatro de revista, Machado e Alencar fizeram coro de que o teatro no Brasil acabou. No entanto, o teatro continuou pungente, atraindo grande público, embora fossem representadas peças de caráter cômico, melodramas, revistas com belas coristas. Na década de 1930, verifica-se por parte

¹⁰PAVIS: tipo de crítica feita geralmente feita por jornalistas, que tem por objetivo reagir mediamente a uma encenação e retratá-la na imprensa (...) de apontar que espetáculos podem ser/ou devem ser vistos. P.81.

de intelectuais e agentes culturais de classe média, o interesse em promover e apresentar encenações calcadas em mudanças que ocorriam na Europa. Os Comediantes montaram *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, com direção do polonês Ziembinski, no Rio de Janeiro em 1943, que inaugura uma nova fase no teatro brasileiro, o Moderno Teatro Brasileiro. Na sequência, há a profissionalização com o Teatro Brasileiro de Comédia, em São Paulo e a Companhia de Maria Della Costa, no Rio de Janeiro.

A fundação da Escola de Arte Dramática (EAD), em 1948, por Alfredo Mesquita forma atores, diretores, e é fundamental para esse novo fazer teatral. José Renato, egresso da EAD, funda o Teatro Arena, em 1953. A chegada de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri dá a feição ideológica ao grupo. Entre os anos de 1958 a 1961, foi realizado o Seminário de Dramaturgia do Teatro Arena com o objetivo de debater o desenvolvimento de uma escrita nacional voltada para a discussão dos nossos problemas. Muitas peças foram produzidas no Seminário e posteriormente encenadas pelo Teatro Arena, destas destaca-se para este estudo *Quarto de Empregada*, por ser possível uma relação com a peça *Mãe*.

Quarto de Empregada, de Roberto Freire, é uma peça de um ato sobre duas empregadas domésticas. Rosa é a mais velha, negra descendente de escravos; Suely é jovem, branca, vinda do interior. Ambas travam um diálogo sobre a estranheza de sua situação, de suas impossibilidades. A ambientação em um quarto minúsculo para duas pessoas, remete a um ambiente claustrofóbico com roupas que saltam do armário e malas até o teto, com ruídos de automóveis da rua e pequenas tralhas pela parede: espelho pequeno, retratos amarelos.

Suely, grávida, pretende ir embora com seu amante, Argemiro. Ela espera por Argemiro aflita porque ele demora, está sumido há duas semanas. Para Rosa é um ciclo que se repete porque já aconteceu com ela, também engravidou, foi mãe solteira e seu filho morreu. Argemiro chega embriagado, bate, rouba Suely e parte. Rosa consola a companheira. A relação entre as duas mulheres alterna-se entre uma cumplicidade, o escárnio, indagações e conformismo, num ambiente de desespero e tristeza.

SUELY – De quem é a culpa?

ROSA – De quê?

SUELY – De a gente ser empregada, não poder gostar de um homem direito que case com a gente...

ROSA – Não sei.

SUELY – Uns têm tudo... tudo dá certo, como no cinema... na novela. Eu conheço tanta gente feliz! É dos patrões?

ROSA – Deve ser. Quem tem dinheiro é que manda. E tão mandando errado. Daí a desgraça deste mundo. Eles também sofrem, porque não se entendem. Veja a patroa...

SUELY – Só que não precisa do Exército da Salvação, Rosa. Com dinheiro...

ROSA – Isso é. Pelo menos, com dinheiro, a desgraça deles é limpa, confortável. (Boceja.) Suely, pelo amor de Deus, deixa eu dormir...

SUELY – Se o Argemiro...

ROSA – Boa noite!

SUELY (Depois de uma pausa) – E se eu morresse?

ROSA – Sorte sua!

SUELY – Rosa: é ruim ser velha e sozinha?

ROSA – É.

SUELY – E ser velha sozinha... e preta? (Rosa não responde.) Não sei... acho que ainda deve ser pior...

ROSA – O que me incomoda é não poder dormir... é você não me deixar dormir... são as varizes... é essa porcaria de mijó solto...

SUELY – Acho que vou me matar.

ROSA – Já vai tarde.

SUELY – Você não tem pena mesmo?

ROSA – Não. Não adianta se matar. Só morria a criança.

SUELY – Por que não eu também, ora essa?

ROSA – Você já não conta. Perdeu a vez...

SUELY – Então não adianta? Nada mesmo?

ROSA – Não!

SUELY – Que pena!... O Argemiro ia ter remorso...

ROSA – Ia ter coisa nenhuma. Seria até um alívio pra ele. (Boceja.) O sono tá chegando. Cala a boca, Suely. (Pausa. Ouve-se um assobio. Suely senta-se na cama. Outra vez o assobio.). (FREIRE, p.23).

A qualidade dramaturgic é evidente: o texto é cadenciado, inteligente, irônico. Abrange a realidade de duas mulheres pobres sem expectativas de uma vida digna. O pequeno quatinho é um desdobramento moderno das antigas senzalas. Na casa ao mesmo tempo em que estão apartadas dos demais moradores, apenas seu trabalho braçal justifica suas presenças. Quando não estão trabalhando devem ser invisíveis. Diferentemente de Alencar, Freire expõe não somente o rebaixamento de suas protagonistas, mas também as suas angústias, seus pequeninos anseios que não serão realizados porque sua condição servil e pobre não permite nada além do trabalho.

A dramaturgia de Roberto Freire também é empenhada como foram outras peças produzidas durante o Seminário de Dramaturgia do Teatro Arena, o objetivo foi o de apreender a realidade das camadas oprimidas e ampliá-las teatralmente para uma discussão com a sociedade brasileira. Diversamente das noites agradáveis do Teatro Ginásio Dramático, a dramaturgia do Teatro Arena causou discussões e alguns embates com a censura. O teatro engajado politicamente se mantém como uma tendência do teatro nacional.

A Joana de Alencar tem uma família, da qual participar de forma marginal, somente ao final da peça seu sacrifício pessoal e a morte a redime. Ela precisa morrer

porque não há lugar para ela, ela não se encaixa por ser negra e escrava. Rosa e Suely não possuem família, são isoladas, pobres, vendem sua força de trabalho por um valor que não permite uma vida digna. Tanto Alencar como Freire praticam uma literatura empenhada, a de Alencar busca enquadrar a realidade à sua visão de mundo, mesmo que tenha que calar sua protagonista. Freire evidencia o cerceamento, a restrição social de suas personagens, vozes que gritam em sussurros.

Considerações Finais

Foi objetivo deste artigo discutir aspectos da dramaturgia e encenação do teatro brasileiro, num viés historiográfico. Foram apresentados três textos dramáticos: *O Auto de São Lourenço*, *Mãe* e *Quarto de empregada*. Para análise desses textos dramáticos foi utilizado o conceito de sistema literário de Antonio Candido. Da primeira peça destacou-se a sua condição de obra isolada em um sistema literário em construção e o seu desígnio em catequisar os indígenas. *Mãe*, dramaturgia composta, num contexto de literatura empenhada em cunhar uma identidade nacional idealizada. José de Alencar furtou-se de um debate importante de questões fundamentais, como a escravidão. Por outro lado, *Quarto de Empregada*, de Roberto Freire, por sua vez, conseguiu retratar a situação de mulheres pobres, empregadas domésticas. Portanto, o teatro é um *locus* privilegiado tanto no aspecto estético como também para as questões humanas, como demonstrou esse artigo.

Referências

- ALENCAR, José. *Mãe*. Disponível em http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=7546. Acesso em 15.03.2019.
- ALENCAR, Luiz Felipe. “Vida Privada e Ordem Privada no Império” in *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ANCHIETA, José. *O Auto de São Lourenço*. Disponível em <http://www.virtualbooks.com.br/v2/ebooks/pdf/00069.pdf>. Acesso em 12.03.2019.
- ASSIS, MACHADO DE. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994.
- BRASIL. IBGE. Brasília. *Censo de 1872*.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2007.
- DORIA, Gustavo. *Moderno Teatro Brasileiro*. SNT/MEC, 1975.

- FREIRE, Roberto. *Quarto de Empregada*. Rio de Janeiro. SNT/MEC, 1973.
- GUINSBURG, Jacob. *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- SCHWARZ, Roberto. “As Ideias fora do Lugar” in *Aos Vencedores as Batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- TOLEDO, Cezar & RUCKSTADTER, Flávio & RUCKSTADTER, Vanessa. “O Teatro Jesuítico na Europa e no Brasil, no Século XVI”. Revista *HISDBR On-line*, Campinas, nº 25, p.33-43, mar. 2007, ISSN: 1676-2584.