



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS I
FACULDADE DE LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE**

FERNANDA FÉLIX DA COSTA BATISTA

SOBRE MULHERES, FORMAS E REVOLUÇÕES:
da personagem dramaturgical e da metaficção historiográfica no drama moderno-
contemporâneo de Paulo Vieira – análise-interpretação de *Anayde* e *Mercedes*

**CAMPINA GRANDE
2025**

FERNANDA FÉLIX DA COSTA BATISTA

SOBRE MULHERES, FORMAS E REVOLUÇÕES:

da personagem dramática e da metaficção historiográfica no drama moderno-contemporâneo de Paulo Vieira – análise-interpretação de *Anayde e Mercedes*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Literatura e Interculturalidade.

Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Estudos Culturais

Área de Concentração: Literatura e Estudos Interculturais.

Orientador: Prof. Dr. Diógenes A. V. Maciel

**CAMPINA GRANDE
2025**

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto em versão impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que, na reprodução, figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

B333s Batista, Fernanda Félix da Costa.

Sobre mulheres, formas e revoluções [manuscrito] : da personagem dramática e da metaficção historiográfica no drama moderno-contemporâneo de Paulo Vieira – análise- interpretação de Anayde e Mercedes / Fernanda Félix da Costa Batista. - 2025.

231 f.

Digitado.

Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Faculdade de Linguística, Letras e Artes, 2025.

"Orientação : Prof. Dr. Diogenes Andre Vieira Maciel, Coordenação do Curso de Letras Português - FALLA".

1. Dramaturgia. 2. Drama moderno. 3. Metaficção historiográfica. 4. Teatro brasileiro. I. Título

21. ed. CDD B869.2

FERNANDA FÉLIX DA COSTA BATISTA

SOBRE MULHERES, FORMAS E REVOLUÇÕES: DA PERSONAGEM
DRAMATÚRGICA E DA METAFICÇÃO HISTÓRIOGRÁFICA NO DRAMA
MODERNO-CONTEMPORÂNEO DE PAULO VIEIRA – ANÁLISE-
INTERPRETAÇÃO DE ANAYDE E MERCEDES

Tese apresentada à Coordenação do
Curso de Doutorado em Literatura e
Interculturalidade da Universidade
Estadual da Paraíba, como requisito
parcial à obtenção do título de Doutora
em Literatura e Interculturalidade

Linha de Pesquisa: Literatura, Memória
e Estudos Culturais.

Aprovada em: 10/04/2025.

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado eletronicamente por:

- **Diogenes Andre Vieira Maciel** (***.861.334-**), em **30/07/2025 09:01:45** com chave **f6f2c7bc6d3c11f0b6892618257239a1**.
- **Ana Cristina Marinho Lúcio** (***.729.954-**), em **30/07/2025 09:19:38** com chave **76400d706d3f11f0b4f02618257239a1**.
- **Wanderlan da Silva Alves** (***.876.541-**), em **30/07/2025 11:38:42** com chave **e3ea2cc66d5211f0bec506adb0a3afce**.
- **Alexandre Villibor Flory** (***.442.778-**), em **30/07/2025 15:19:57** com chave **cc34a8086d7111f0be591a7cc27eb1f9**.
- **Marcelo Medeiros da Silva** (***.457.254-**), em **30/07/2025 12:30:49** com chave **2b947bb06d5a11f0a9a01a7cc27eb1f9**.

Documento emitido pelo SUAP. Para comprovar sua autenticidade, faça a leitura do QRCode ao lado ou acesse https://suap.uepb.edu.br/comum/autenticar_documento/ e informe os dados a seguir.

Tipo de Documento: Folha de Aprovação do Projeto Final

Data da Emissão: 30/07/2025

Código de Autenticação: 8c5270



*À minha mãe, Maria Helena, por ser exemplo
de força, amor e dedicação,
dedico este trabalho.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pela trajetória que me fez chegar até aqui, que foi a segurança nos momentos de medo e incertezas, por cuidar de tudo.

À minha mãe, minha primeira professora na escola e na vida, quem me mostrou o valor dos estudos, e sempre foi meu incentivo e apoio em todas as horas.

À Vagner, pelo companheirismo, paciência e por estar sempre ao meu lado.

À Fabiano, pelo amor em forma de amizade, pelos abraços e risadas.

À Diógenes, por todos esses anos de orientação, pelo compromisso e paciência, por ser um exemplo de professor e pesquisador. Muito obrigada!

Aos professores do PPGLI, que despertam nos alunos do programa o desejo pela pesquisa e demonstram respeito pela educação.

À Capes pelo incentivo financeiro tão importante para a pesquisa científica.

Ao Governo do Estado da Paraíba pela concessão das licenças que contribuíram para o desenvolvimento desta pesquisa em tempo hábil.

RESUMO

Trata-se de um estudo sobre o drama moderno e contemporâneo mediante análise e interpretação das peças *Anayde* e *Mercedes*, constituintes da dramaturgia do autor paraibano Paulo Vieira. Ambas as peças se aproximam pelo protagonismo feminino e pela temática histórica que recupera dois momentos importantes da História do Brasil, a Revolução de 1930 e a Ditadura Militar. A presença desses temas aponta para as possibilidades do drama moderno e contemporâneo, tendo em vista a irrupção de elementos épico-narrativos e líricos no interior da forma dramática. A pesquisa se detém à investigação da presença das diferentes poéticas e temporalidades que permitem a representação de sujeitos e temas outrora apartados do drama absoluto, visto sob uma perspectiva fechada e a-histórica. Os estudos de Peter Szondi e Jean-Pierre Sarrazac são as bases teórico-críticas desta pesquisa e revelam a relação dialética entre forma e conteúdo, por meio da qual a forma do drama passa a ser concebida como historicamente determinada, o que corrobora a abertura da forma para as inúmeras possibilidades de formalização. Assim, o tema histórico surge nos textos do dramaturgo por meio da predominância dos elementos épico-narrativos que são evidenciados via ação discursiva. Em *Anayde*, a representação da história de amor entre os protagonistas revela o contexto no qual estão inseridos, pois, devido às intempéries do contexto político vivenciado eles são conduzidos a um destino trágico, que os impede de viver plenamente os seus desejos. Em *Mercedes*, o autor explora outras possibilidades da forma moderna do drama e, por meio de uma ação circular, promove o rompimento com o tempo-espço presente e linear do drama, ao formalizar uma ação que está constantemente retornando ao passado dos personagens. O contexto histórico expressivamente representado nos dois textos permite um olhar crítico sobre importantes acontecimentos da história, observados sob a perspectiva do tempo presente, fomentando um olhar crítico sobre o discurso historiográfico. A construção discursiva em torno da reelaboração crítica das narrativas legitimadas aponta para a filosofia do pós-modernismo que está presente na ficção por meio do que Linda Hutcheon (1991) chamou de *metaficção historiográfica*, ao pensar sobre as formas do romance que recuperam acontecimentos históricos. Diante desse cenário, propõem-se um estudo em torno das relações entre História e Literatura na contemporaneidade, considerando a possibilidade de na dramaturgia de Paulo Vieira

haver uma formalização da *metaficção historiográfica* sob os moldes do drama moderno e contemporâneo, o que aponta para uma consciência crítica do dramaturgo em torno de sua obra e dos discursos teórico-críticos em torno da ficção, de um modo geral, e do drama, em particular.

Palavras-chave: Dramaturgia; Drama moderno e contemporâneo; Metaficção historiográfica; Paulo Vieira.

ABSTRACT

This is a study of modern and contemporary drama through the analysis and interpretation of the plays *Anayde* and *Mercedes*, which are part of the dramaturgy of the author from Paraíba, Paulo Vieira. Both plays are similar in that they feature female protagonists and historical themes that revisit two important moments in Brazilian history: the 1930 Revolution and the Military Dictatorship. The presence of these themes points to the possibilities of modern and contemporary drama, given the emergence of epic-narrative and lyrical elements within the dramatic form. The research focuses on the presence of different poetics and temporalities that allow the representation of subjects and themes that were once separated from absolute drama, seen from a closed and ahistorical perspective. The studies by Peter Szondi and Jean-Pierre Sarrazac are the theoretical and critical bases of this research and reveal the dialectical relationship between form and content, through which the form of drama comes to be conceived as historically determined, which corroborates the opening of the form to the countless possibilities of formalization. Thus, the historical theme emerges in the playwright's texts through the predominance of epic-narrative elements that are evidenced through discursive action. In *Anayde*, the representation of the love story between the protagonists reveals the context in which they are inserted, since, due to the inclement weather of the political context they are experiencing, they are led to a tragic destiny that prevents them from fully living their desires. In *Mercedes*, the author explores other possibilities of the modern form of drama and, through a circular action, promotes a break with the present and linear time-space of the drama, by formalizing an action that is constantly returning to the characters' past. The historical context expressively represented in both texts allows a critical look at important events in history, observed from the perspective of the present time, fostering a critical look at the historiographical discourse. The discursive construction around the critical reworking of legitimized narratives points to the philosophy of postmodernism that is present in fiction through what Linda Hutcheon (1991) called historiographical metafiction, when thinking about the forms of the novel that recover historical events. Given this scenario, we propose a study around the relations between History and Literature in contemporary times, considering the possibility that in Paulo Vieira's dramaturgy there is a formalization of historiographical metafiction under the molds of

modern and contemporary drama, which points to a critical awareness of the playwright around his work and the theoretical-critical discourses around fiction, in general, and drama, in particular.

Keywords: Dramaturgy; Modern and contemporary drama; Historiographical metafiction; Paulo Vieira.

RESUMEN

Se trata de un estudio sobre la dramaturgia moderna y contemporánea a través del análisis e interpretación de las obras *Anayde* y *Mercedes*, que forman parte de la dramaturgia del autor paraibano Paulo Vieira. Ambas obras son similares debido a la protagonista femenina y al tema histórico que retoma dos momentos importantes de la historia brasileña, la Revolución de 1930 y la Dictadura Militar. La presencia de estos temas apunta a las posibilidades del drama moderno y contemporáneo, dada la aparición de elementos épico-narrativos y líricos dentro de la forma dramática. La investigación se centra en indagar en la presencia de diferentes poéticas y temporalidades que permiten la representación de sujetos y temas previamente separados del drama absoluto, vistos desde una perspectiva cerrada y ahistórica. Los estudios de Peter Szondi y Jean-Pierre Sarrazac son las bases teórico-críticas de esta investigación y revelan la relación dialéctica entre forma y contenido, a través de la cual la forma del drama pasa a ser concebida como históricamente determinada, lo que corrobora la apertura de la forma a las innumerables posibilidades de formalización. Así, la temática histórica emerge en los textos del dramaturgo a través del predominio de elementos épico-narrativos que se resaltan a través de la acción discursiva. En *Anayde*, la representación de la historia de amor entre los protagonistas revela el contexto en el que están insertos, pues, debido a las inclemencias del contexto político que viven, son llevados a un destino trágico, que les impide vivir plenamente sus deseos. En *Mercedes*, el autor explora otras posibilidades de la forma moderna del drama y, a través de una acción circular, promueve una ruptura con el presente y el tiempo-espacio lineal del drama, al formalizar una acción que retorna constantemente al pasado de los personajes. El contexto histórico expresivamente representado en ambos textos permite una mirada crítica a importantes acontecimientos históricos, observados desde la perspectiva del tiempo presente, incentivando una mirada crítica al discurso historiográfico. La construcción discursiva en torno a la reelaboración crítica de narrativas legitimadas apunta a la filosofía del posmodernismo que se hace presente en la ficción a través de lo que Linda Hutcheon (1991) llamó metaficción historiográfica, al pensar las formas de la novela que recuperan acontecimientos históricos. Ante este escenario, se propone un estudio sobre las relaciones entre Historia y Literatura en la contemporaneidad, considerando

la posibilidad de que en la dramaturgia de Paulo Vieira haya una formalización de la metaficción historiográfica bajo los moldes de la dramaturgia moderna y contemporánea, lo que apunta a una conciencia crítica del dramaturgo en torno a su obra y a los discursos teórico-críticos en torno a la ficción, en general, y al drama, en particular.

Palabras clave: Dramaturgia; Drama moderno y contemporáneo; Metaficción historiográfica; Paulo Vieira.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	SOBRE UM MODO DE LER DOIS TEXTOS DE PAULO VIEIRA	29
2.1	Do começo.....	32
2.2	O drama moderno	36
2.3	O paradigma crítico.....	44
2.4	Do drama histórico à metaficção historiográfica.....	52
3	NAS MALHAS DO AMOR (“IMPULSIVO, TORTURANTE, INFERNAL”): A PERSONAGEM FEMININA, O DRAMA MODERNO E OUTROS DEBATES EM ANAYDE.....	73
3.1	A incômoda Anayde: amante ardilosa e mulher indesejada?	75
3.1.1	Nas malhas da honra e da moral: e se as mulheres fossem telhas?	80
3.1.2	Do caos político: um perfil de masculinidade em queda livre	103
3.2	Anayde: um modo de escrever a Revolução	120
3.3	Sangue, amor e morte: revoluções.....	127
4	MERCEDES: UMA “FÁBULA” MODERNA E OUTRAS CRISES	142
4.1	Da fábula, do diálogo e da personagem em seus “desvios”	142
4.2	Mercedes-mulher-máquina	157
4.3	Um drama-da-vida e seus desvios.....	185
5	CONCLUSÃO	216
	REFERÊNCIAS	228

1 INTRODUÇÃO

A história escrita sobre o teatro brasileiro (e seus textos de dramaturgia) está, em seu aspecto geral, circunscrita àquilo que foi produzido e montado em torno do eixo Rio-São Paulo, de tal modo que essa centralização teórico-crítica contribui para a constituição de um centro artístico nacional, com bastante hegemonia. Este processo se dá, talvez, mediante a concentração da crítica especializada (e dos meios de divulgação/circulação) nesses dois lugares-centro, o que acaba formando um poder cultural que incide sobre os outros Estados e regiões, marginalizando as produções cênicas de outros contextos que ficam “escondidas” sob o rótulo de “regional”/“local”.

Esse cenário é sintomático de que não é a cena *excêntrica* que é inexpressiva, mas é o modo como essa história é contada, que marginaliza aquilo que é produzido nas outras regiões do país. Dessa maneira, há um evidente privilégio de um espaço específico, que é tomado como *metonímia* do nacional, enquanto o restante da cena, que é, também, nacional, acaba sendo esquecido. Neste sentido, é diante desse cenário de marginalização dos outros espaços de atividade cultural que partimos para a construção desta pesquisa, pois os estudos voltados à leitura e análise da cena *excêntrica* têm sido fundamentais para reescrita da história do teatro e da dramaturgia brasileiros.

São tais estudos que, aos poucos, permitem um despontar, na escrita da história, de inúmeros artistas que possuem uma produção cênica e dramatúrgica expressiva, mas, ainda, pouco (re)conhecida no que vimos chamando de uma *cena brasileira*. Por outro lado, quando se trata de teatro nordestino (no geral) ou de teatro paraibano (no particular) poucos nomes ainda soam familiares: entre outras razões, isso acontece pelo fato de haver uma ausência de uma fortuna crítica teatral especializada e uma parca sistematização da memória cultural sobre os dramaturgos e as encenações locais.

Geralmente, é possível recorrermos aos nomes de Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho como expressões mais reconhecidas, mas, diante da vasta produção dramatúrgica da cena “regional”, como aquela apontada pelo pesquisador Duílio Cunha (2016), reduzir a cena nordestina a esses dois nomes é ignorar a contribuição de outros inúmeros artistas – e, obviamente, este é o indício norteador que nos permite

começarmos a dirigir nosso olhar às dramaturgas e dramaturgos de nosso Estado. Desse modo, é preciso que em uma região em que há pouca ou nenhuma crítica especializada sobre teatro e dramaturgia, as pesquisas acadêmicas tomem para si a responsabilidade de reconhecer e valorizar as produções artísticas locais, fazendo com que aos poucos esses nomes sejam conhecidos no cenário nacional.

Nessa direção, em razão das ausências e lacunas observadas na historiografia do, assim chamado teatro brasileiro, as pesquisas acadêmicas realizadas em face das produções do teatro paraibano têm cumprido uma dupla função, ao mesmo tempo que constroem uma análise crítica da cena, buscam escrever uma nova história sobre o teatro “local”, à medida que reescrevem a história do teatro “nacional”. Destacam-se nessa função as pesquisas desenvolvidas nas universidades locais, principalmente aquelas em torno da obra da dramaturga Lourdes Ramalho, importante escritora e empreendedora cultural da cena campinense, entre os anos 1970 e 1990 (cf. Maciel, 2017).¹ Como resultado dessas pesquisas e investigações, outros nomes aparecem como expressivos contribuintes para cena nacional, o que demanda um estudo aprofundado de suas produções, como é o caso de Fernando Teixeira, Altimar Pimentel, Hermano José e Paulo Vieira etc. Esse último é o centro das discussões desta nossa pesquisa.

Paulo Vieira destaca-se, na cena paraibana, devido à sua expressiva produção dramática afinada às singularidades do drama moderno-contemporâneo, marcada especialmente desde as montagens em face de seus textos realizadas na década de 1990, as quais ocasionaram verdadeiro impacto na cena teatral *local*. Isso releva que não só é necessário conhecer os dramaturgos ausentes das narrativas hegemônicas como também os artistas contemporâneos que contribuem para a cena moderna brasileira. Entretanto, quando se fala sobre o teatro moderno no Brasil, apenas nomes muito distantes vem à baila, como é o caso de Nelson Rodrigues, e nomes atuais como o do referido autor ficam ainda presos às coxias da cena dita “local”.

É preciso, portanto, dar luz às obras e autores que fazem a cena paraibana acontecer. Antes, contudo, é importante atentar que esta pesquisa possui um caráter *literário*, isto é, voltado aos estudos da dramaturgia, como uma face dos estudos

¹ Na última década, há uma série de publicações acadêmicas centradas na produção dramática de Lourdes Ramalho, o que contribuiu para a construção de uma história sobre o teatro campinense e, também, paraibano. Essas pesquisas, escritas em sua maioria sob a orientação do professor pesquisador Diógenes Maciel, não apenas expõem via análise crítica a dramaturgia de Lourdes Ramalho, como também problematizam as razões que pelas quais a cena local tem ocupado um lugar de clandestinidade diante da cena nacional.

literários. Por outro lado, distanciamos-nos daquela concepção *textocêntrica* iniciada por Aristóteles, que compreendia o texto como a pedra angular do teatro, de tal maneira que descreve n’**A poética** uma tragédia reduzida ao texto, excluindo a música e a dança, por exemplo, o que deu início a um teatro do texto (Dupont, 2017). Compartilhamos da compreensão do que trata Pavis (2004) sobre a relação entre o texto e os demais signos da cena teatral, isto é, que eles possuem igualmente a mesma importância para a encenação e se destacam de acordo com os dispositivos de leitura utilizados pela cena. Em nosso caso, a centralidade do olhar sobre o texto não implica uma atitude de menosprezo aos estudos da cena ou uma hierarquização dos materiais, mas, de entendimento de uma especificidade que quer ser destacada.

As obras de dramaturgia de Paulo Vieira, quando lidas ou postas em cena, revelam seu potencial temático e formal, à medida que o autor lança mão de estratégias formais e cênicas que aparecem como experimentações relacionadas às descobertas proporcionadas pelo teatro e drama moderno/contemporâneo. Já é cediço afirmar que as produções de Paulo Vieira começam a ser (re)conhecidas a partir de 1992 após a encenação de **Anayde**, em Campina Grande, durante do Festival de Inverno, quando o espetáculo recebeu cinco prêmios. Contudo, desde o momento de sua inserção na cena, o que remete aos anos de 1970, os textos do autor vêm agitando o teatro paraibano, conforme apontou Sobreira (2017), ao fazer referência à abertura do teatro paraibano às novas possibilidades de montagem e a atualização estética que o transformou:

[...] o teatro paraibano viveu uma explosão na década de 90 em diversos sentidos, podendo-se afirmar que ela foi resultado de um processo iniciado duas décadas anteriores, no que diz respeito às novas descobertas e à crescente experimentação cênica, confirmando-se como uma década quando muito se montou e se experimentou em busca de uma nova estética para a cena teatral paraibana, em consonância com as inquietações dos artistas que naquela década atuaram (Sobreira, 2018, p. 20).

Tais aspectos indicam as contribuições que Paulo Vieira deu para o teatro paraibano, como dramaturgo, atuando atrás dos palcos, mas também em cima dos palcos, pois foi como ator de teatro que ele começou sua trajetória artística. Assim, é preciso enfatizar a evidente colaboração do autor para a cena paraibana, que remonta aos anos 1976, quando estreou como ator, no Grupo Tenda, durante a encenação de **Morte e vida severina**, de João Cabral de Melo Neto, mas, principalmente, quando em 1980 engajou-se no “Projeto Vamos Comer Teatro”, “idealizado por Fernando

Teixeira e realizado por uma equipe formada por Ednaldo de Egypto, Buda Lira, Paulo Vieira e Marcos Careca” (Sobreira, 2018, p. 27).

Apesar de um olhar que se volta à cena paraibana, o estudo aqui desenvolvido está dirigido à análise e crítica da dramaturgia em si, justamente por direcionarmos a perspectiva ao estudo do texto como *materialidade*, tomando-a como produção literária dentro do universo da *cultura escrita*. Nesse sentido, o texto dramatúrgico é entendido como o texto linguístico, isto é, que implica a leitura do texto escrito e, neste caso, preexistente à encenação por meio do sistema da escrita. Isso não quer dizer, contudo, que a encenação é uma “extração” de uma possível teatralidade do texto, pois texto e encenação constituem sistemas semióticos distintos e independentes, de modo que a cena não é e não deve ser entendida como uma expressão do texto (cf. Pavis, 2008).

Nessa direção, no que diz respeito à ênfase dada ao texto nesta pesquisa, compartilhamos da compreensão de Chartier (2020) sobre a concepção de *materialidade* textual, isto é, ela diz respeito aos diferentes formatos assumidos pelas obras publicadas, relacionando-se diretamente à disposição do texto na página – ou seja, lidamos com estes textos de acordo com a sua posição no universo da difusão escrita, seja em uma página impressa ou virtual. Nesse sentido, esse modo de apresentação do texto dramatúrgico realoca o componente cênico para o espaço da cultura escrita, reservando-lhe o *status* do texto literário. Isso não quer dizer que ignoramos a relação que o texto assume em face dos outros aspectos que constituem o espetáculo teatral, não sendo a textualidade dramatúrgica mais importante que nenhum outro elemento que constitui o espetáculo em si, em sua dimensão performática.

Mas, dado o caráter de análise e crítica literária em que estamos inseridos, as considerações tecidas aqui, sobre a relação entre a produção de Paulo Vieira e os aspectos históricos, por exemplo, enquanto conteúdo formalizado nos dramas, estarão relacionadas ao texto, e, nesse caso, precisamos até mesmo concordar com o caráter textocêntrico da afirmação de Magaldi (2008, p. 15), para quem

[o] texto é a parte essencial do drama. Ele é para o drama o que o caroço é para o fruto, o centro sólido em torno do qual vêm ordenar-se os outros elementos. E do mesmo modo que, saboreado o fruto, o caroço fica para assegurar o crescimento de outros frutos semelhantes, o texto, quando desapareceram os prestígios da representação, espera numa biblioteca ressuscitá-los algum dia.

Não há aqui a compreensão de que o texto é um elemento estático no espaço e no tempo, pois isso apontaria para uma perspectiva de caráter *monumental*, conforme propõe Brandão (2001), ou seja, estaríamos tomando a obra como um objeto imutável e pressupondo que hoje faríamos uma leitura sobre ele semelhante àquela feita no momento da encenação/composição. Ao contrário, compreendemos que, ao longo do tempo, o texto vai sofrendo mutações e os leitores vão enxergando-o a partir de óticas que em outras épocas não seriam possíveis. Esse modo de recepção do texto é ratificado por aquilo que aponta Pavis (2008, p. 25), ou seja, um mesmo texto é encenado de diferentes maneiras em diferentes épocas, pois é “verdade que a letra do texto é a mesma, porém o seu espírito varia consideravelmente”. Dessa maneira, entendemos que o texto é mutável e caracteriza-se como um circuito de significados de uma determinada época, que modificam diretamente o modo como ele foi produzido e é recebido em diferentes contextos históricos.

Nas últimas décadas, por exemplo, as leituras feitas sobre uma peça como **Anayde** são diferentes daquelas que foram feitas no contexto da sua encenação/estreia, em 1992, visto que os temas e as abordagens culturais a que temos acesso hoje são mais amplos que aqueles do século XX e nos permitem uma leitura mais complexa, que vai se tramando sob perspectivas distintas. As várias faces reveladas sobre Anayde Beiriz, até o momento, bem como o conhecimento e aceitação dos papéis da mulher na sociedade, se expandiram numa dimensão favorável à aceitação e compreensão do comportamento daquela mulher, naquele contexto de 1930, quando estivera inserida em meio a uma rejeição às determinações políticas e aos discursos machistas. Isto é, o lugar de onde se vê os temas abordados na peça é diferente, o que torna o texto, também, diferente para os leitores e espectadores dos diferentes momentos históricos. Portanto, a produção dramatúrgica de Paulo Vieira pode ser lida sob diversas perspectivas, se tomarmos como ponto de partida os temas explorados por ele para a formalização do texto-cena, a centralidade das personagens femininas, o diálogo estabelecido com a tradição do teatro grego ocidental e mesmo com o drama moderno (notadamente, o de Tchekhov) etc.

Aqui, partiremos como percurso teórico-crítico de um conjunto de estudos em torno do romance histórico e da metaficção historiográfica, tendo em vista a importância que os contextos históricos adquirem em **Anayde** (escrito em 1982 e encenado em 1992) e **Mercedes** (escrito e encenado em 2014), fazendo com que a análise-interpretação destas duas peças, eleitas como nosso *corpus*, se aproxime de

uma discussão referente à formalização o discurso histórico pela ficção. Essa compreensão, por sua vez, faz com que seja possível identificar, nas duas peças, em meio à obra desse autor, dois aspectos que nos chamaram atenção: o tema histórico e o protagonismo das mulheres.² Assim, ao nos voltarmos à produção dramatúrgica de Paulo Vieira, e a expressiva produção cênica marcada temporalmente dos anos 1990 até o presente, vimos ali um diálogo com a tradição do teatro ocidental, por meio de textos que formalizam desde os mitos gregos até personagens históricos pertencentes aos mais variados contextos.

Já no que diz respeito à forma, a dramaturgia de Paulo Vieira demanda, a despeito de sua contemporaneidade, um olhar para a tradição do que Peter Szondi (2011) compreende como *drama moderno*, à medida que estamos lidando com textos que já não podem ser lidos somente pelos vieses estabelecidos pelo “drama absoluto” e que derivam das proposições de Aristóteles em **A poética**, pois a produção moderna apresenta aspectos e modos de representação que ultrapassam as definições dadas pelo filósofo grego. Isso ocorre, principalmente, porque as mudanças ocorridas nos últimos dois séculos, no que diz respeito, principalmente à modernização da sociedade e, conseqüentemente, ao modo como o homem tem construído suas relações interpessoais têm refletido na vida e nas diferentes formas de expressão artístico-literária. Além disso, a influência do pós-modernismo e as bases filosóficas que o justificam têm influenciado o questionamento das doutrinas e concepções histórico-filosóficas que fundamentam as normas e discursos cerrados difundidos ao longo do tempo. Desse modo, uma vasta tradição literária construída e estudada desde o Renascimento, quando **A poética** foi encontrada, tem sido revisada e modificada às exigências das novas formas de vida do homem moderno, pois aquelas que até então se apresentavam como regras já não eram capazes de dar conta do que emergia nas produções dos séculos XIX e XX, por exemplo.

Diante desse cenário, a partir da análise de várias peças produzidas entre o século XIX e XX, Peter Szondi (2011) identifica o que ele chamará de “crise do drama moderno”, pois o diálogo, a forma do drama por excelência já não gera ação, já não é capaz comunicar ao público. Nesse sentido, ao observar as mudanças e como elas

² Referimo-nos às duas peças, considerando que este trabalho se dedica ao estudo das peças **Anayde** e **Mercedes**. Contudo, o tema histórico é evidenciado em outras peças do autor, tais como: **Anita**, que revela uma formalização semelhante àquela que se encontra em **Anayde**, no que diz respeito à centralidade do amor entre os protagonistas; e, ainda, **Deixe estar**, na qual os personagens rememoram episódios vivenciados durante os anos da Ditadura Civil-militar.

afetam a forma, dá-se início às tentativas de “salvamento do drama”. As vias de “salvamento do drama”, por sua vez, surgem por meio da irrupção das formas lírica e épica, que antes foram apartadas por Aristóteles. As possibilidades de “salvamento” evidenciadas por Szondi (2011) revelam uma perspectiva teleológica que é rejeitada por autores que o sucedem, entre os quais se insere neste debate Sarrazac (2012), que rejeita a ideia de um drama em “crise” e enxerga nas mudanças percebidas por Szondi, uma *mutação*, isto é, a mutação do paradigma estético do drama.

Para lidar com as múltiplas possibilidades de formalização drama, a partir da irrupção dos elementos líricos e épicos no interior da forma dramática, mesmo que ainda revelados como elementos em si contraditórios, Sarrazac (2012) retoma a imagem do poeta-rapsodo que remonta à Antiguidade clássica. Do rapsodo deriva a ideia de “rapsodização”, uma espécie de narrador presente no drama capaz de “costurar” as cenas, direcionando a atenção do leitor/público e mediando a presença das diferentes formas poéticas, que podem estar presentes no drama ao mesmo tempo. A forma do drama a partir de agora revela-se *aberta* a outras possibilidades de produção de sentidos e de representação, como ocorre diante da presença dos elementos líricos, por exemplo, pois “[n]o drama o falar sempre expressa, além do conteúdo concreto das palavras, o fato de que se fala. Quando não há mais nada a dizer ou quando algo não pode ser dito, o drama cala. Na lírica, entretanto, mesmo o silêncio se torna linguagem” (Szondi, 2011, p. 43). Assim, das mutações no paradigma do drama, resulta uma concepção de forma aberta, opondo-se ao drama “absoluto”, “fechado”, “rigoroso” dantes, incapaz de permitir a presença de outras poéticas, o que limitava, também, a formalização de temas e da representação de outros sujeitos que não “cabiam” na forma fechada.

Essa mudança ocorre em virtude das transformações sociais, porque com o declínio da sociedade burguesa e o avanço do capitalismo são reveladas as disparidades sociais, de modo que o homem comum, ao tomar consciência de sua posição no mundo, não tendo mais conflitos externos em defesa de suas posses e de sua família, começa um conflito interno, um questionamento da subjetividade, de modo que agora o conflito torna-se interior, implicando em modificações sobre a ação (cf. Oliveira; Fernandes, 2019). De outro lado, o diálogo, no *drama absoluto*, é o que move a ação, pois a fala é o meio utilizado pelo personagem para ultrapassar os obstáculos que o impedem de conquistar os seus objetivos: é por meio do diálogo que os personagens lidam com os seus opositores e seus pares. Contudo, a fala não é um

simples “falar”, mas um meio de revelação da subjetividade do personagem que explicita o quanto ele está envolvido com o conflito que o assola (Oliveira; Fernandes, 2019, p. 137).

O *drama absoluto*, pautado nas rígidas regras derivas do aristotelismo, era escrito a partir da observância de um recorte da vida do protagonista, no qual se observava uma trajetória em torno de um conflito que conduzia o personagem a uma mudança de fortuna, da felicidade à infelicidade ou o contrário. Há, nesse modo de composição da fábula do drama, uma estrutura descrita por Aristóteles n’**A poética**, que corresponde ao que ele determina como “belo animal”, isto é, um todo orgânico orientado por uma relação de causa e consequência entre as ações, de modo que há uma sucessão de tempos presente na ação em cena, mediada pelo diálogo intersubjetivo. As mudanças identificadas por Szondi revelam que os elementos centrais que compunham a definição do drama já não correspondiam àquilo que se esperava da forma, de modo que a fábula, enquanto elemento nuclear do drama, apresentava uma outra constituição que já não evidenciava a ação em cena ou uma busca por resoluções de conflitos, que agora ocorriam internamente.

O que se observa, portanto, é um conflito do homem moderno e suas relações subjetivas, de modo que o equilíbrio, antes existente, entre os aspectos objetivos e subjetivos, se perde, o que afetará diretamente a ação. Assim, o diálogo “perde sua função e torna-se ferramenta dramática para o escoamento do tempo” (Oliveira; Fernandes, 2019, p. 142), pois se antes o diálogo formalizava a ação, por meio da busca dos personagens pela resolução de seus conflitos, agora, o conflito do homem é interno, portanto, não há movimento no intento de uma solução, aspecto que se revela, principalmente, em autores como Tchekhov (1998), em um texto como **As três irmãs**³.

Assim, partindo das concepções do modelo “tradicional” do drama, passando pelo paradigma da “crise” analisada por Peter Szondi, bem como pelos desdobramentos desses estudos até a contemporaneidade, chegamos aos estudos de Sarrazac (2013), nos quais o autor sugere duas fórmulas que atuam como um atalho para a compreensão da fábula moderna e dos elementos que orbitam em seu

³ Na peça, três irmãs vivem juntas lamentando um passado e à espera de um futuro que não chega, o conflito entre elas e o saudosismo do que passou compõe uma cena em que o diálogo entre elas é superficial, pois não move a ação. Mais que isso, é apenas um aparente diálogo, pois elas não se escutam, não interagem, as respostas de umas às outras não compõe um diálogo, mas uma espécie de réplica.

entorno. Trata-se, portanto, das concepções de drama-*da*-vida, que substitui o drama-*na*-vida associado ao modelo do drama absoluto; além disso, o autor aponta para uma alteração naquilo que é representado, isto é, não há mais uma representação do drama, mas um voltar-se para o drama. Essas duas concepções serão fundamentais para os contornos das discussões desta pesquisa, pois é por meio da abertura da forma do drama para outros modos de compor que se revela a dialética forma-conteúdo tão cara às discussões propostas aqui.

O *drama absoluto* compartilha de uma perspectiva em torno da forma que dissocia os aspectos referentes à forma e conteúdo, tomando-os como independentes, de modo que cabia à forma a acomodação do conteúdo que nela fosse depositado. Nos estudos de Szondi (2011), por outro lado, ele evidencia que a forma não é a-histórica, ou seja, ocorre em seu interior mudanças que revelam as necessidades de um determinado momento, perspectiva que corresponde à influência da filosofia estética de Hegel, motivado pela tradição que o antecede. Da compreensão da indissociabilidade de forma e conteúdo, vistos a partir de agora como construções historicamente motivadas, surge a relação dialética forma-conteúdo adotada por Szondi (2011) para pensar, também, a forma do drama moderno. Dessa percepção, as discussões de Sarrazac (2013) em torno do drama-*na*-vida e drama-*da*-vida deixam ver que as mudanças na composição da fábula são condicionadas pelo conteúdo ali formalizado e, conseqüentemente, afetam os outros elementos que constituem o drama, como o tempo, os personagens e o diálogo.

A partir desse cenário, inúmeras produções surgem diante do que a crítica e a teoria identificarão como **dramas modernos**, sob a conjuntura de novos paradigmas que associam o lírico e o narrativo em sua composição, como se o tradicional tivesse ficado completamente obsoleto. Emerge desse contexto uma mudança na concepção dos estudos sobre dramaturgia e teatro, uma dicotomia entre os dois modos de pensar a produção cênica, como moderna ou tradicional, que será vista em diferentes contextos. Na situação que estamos lidando, um exemplo dessa espécie de “duelo” entre as duas formas de compreender a produção dramática é observada na relação entre o texto e o espetáculo, pois, se antes havia uma supremacia do texto em relação ao espetáculo, por exemplo, com a mudança do paradigma observa-se o contrário, a do espetáculo sobre o texto dramático (cf. Sanches, 2021). É preciso atentar, todavia, que a irrupção de outras poéticas no interior da forma do drama não implica a suspensão da lógica tradicional que o constituiu.

Embora haja inúmeras produções que rompem com o paradigma tradicional, Paulo Vieira caminha em uma terceira via, por meio da qual expressa uma consciência crítica sobre as mudanças da forma. Dessa maneira, inserindo-se no *panorama do drama moderno*, mas sem recusar as contribuições do modelo tradicional, Paulo Vieira propõe um diálogo entre os modos de compor, o tradicional e as vanguardas, conforme ele afirma nas palavras que introduzem a publicação de Mercedes (2020),

MERCEDES é um texto muito especial para mim. Nasceu depois de longa meditação sobre o tetro e sobre a dramaturgia e o lugar que esta ocupa no espaço da cena. No momento em que parece haver uma reconfiguração da dramaturgia, na qual elementos aparentemente “tradicionais” (para não falar o adjetivo “aristotélico”) parece que estão a perder o seu lugar no contexto dramático, MERCEDES vai ao encontro dessas inquietações e propõe um texto que dialogue com as vanguardas e com a tradição ao mesmo tempo (Vieira, 2020, p. 5).

Assim, observamos que, enquanto dramaturgo, por sua vez, produtor do texto literário, Paulo Vieira exerce também uma atividade crítica, no sentido de escrever de modo consciente sobre as mudanças na arte e na teoria sobre ela, não exercendo uma atividade passiva, mas agindo sobre os discursos em torno do que produz. Mais uma vez, essa posição crítica se nota não somente em torno das formas, mas também por meio dos temas representados, que despertam inquietação no autor e, depois, em seu público leitor/espectador.

Por isso, além do que já foi apontado sobre o drama moderno, é importante aproximarmos-nos do que diz respeito ao revisionismo historiográfico, acionado enquanto temática, pois as representações de fundo histórico são uma tônica da dramaturgia de Paulo Vieira. De modo que há inúmeras peças que podem ser lidas sob essa perspectiva, notadamente, em diálogo com a formalização do drama moderno que permite uma abertura da forma dramática para esses temas. Nesse sentido, as discussões empreendidas a partir desse viés temático exigem uma revisão em torno dos modos de compreender a inserção da História nos estudos literários, para tanto, retomamos as proposições em torno do drama histórico e do romance histórico, até chegar às discussões contemporâneas sobre a ideia de *metaficção historiográfica*, como expressão ficcional do pós-modernismo na literatura, de acordo com as propostas de Linda Hutcheon.

O drama histórico surge na cena brasileira no século XIX, com o teatro de estilo romântico, junto com o melodrama. Naquele contexto, no entanto, o drama histórico

não cai nas graças do público e acaba entrando em declínio enquanto o melodrama ascende, porque seus enredos conquistam as plateias, por ser uma forma de fácil compreensão, à medida que as histórias contadas apontam para um desfecho previsível, mas cheio de reviravoltas até acontecer (cf. Huppés, 2000). É nesse contexto que o drama histórico surge na cena, mas entra em declínio por apresentar representações ligadas a um passado que já não interessa ao público, porque o protagonista ocupa o lugar de herói, de homem perfeito, de tal forma que o homem moderno não se reconhece na cena. Com a preocupação em levar de volta os espectadores ao teatro, o drama histórico passa a colocar em cena histórias em torno de um passado que reelaboram um modo sobre como determinados fatos poderiam ter acontecido. Assim, quando tratamos de *drama histórico* estamos lidando com um modo de composição que aproxima história e ficção, sem tomar para si a obrigatoriedade em face do aspecto referencial, mas, ao mesmo tempo, sem querer simplesmente negá-lo. Em termos formais, o drama histórico estava mais próximo aos limites do drama absoluto, uma vez que em cena predominavam as relações interpessoais e os motivos particulares que conduziram os personagens à tomada de decisão, como que motivados por sentimento de vingança e ódio.

Para a construção do percurso teórico-crítico desenvolvido em torno da relação forma-conteúdo, partimos daquilo que se discute sobre o romance histórico, que aparece amplamente difundido como a gênese dos gêneros que se dedicam à formalização dos temas históricos na literatura. Inicialmente, a compreensão de *romance histórico* é definida por Gyorgy Lukács (2011), mas suas definições passam por desacordos e reformulações entre os estudiosos, porém interessa-nos compreender o cerne da questão, ou seja, de que modo a matéria histórica é tratada na ficção e quais os diálogos possíveis entre a História e a Literatura.

O que se coloca nesse debate é o cruzamento entre a constituição do personagem e aspecto histórico, vinculados de forma tal que são indissociáveis. Ou seja, o contexto histórico está formalizado na cena não só pelo figurino, pela fala, a vestimenta e outras formas visualmente identificáveis, mas também por formar a subjetividade dos sujeitos, assim, “O romance [drama] histórico não deve mostrar nem existências individuais nem acontecimentos históricos, mas a interseção de ambos: o evento precisa trespassar e transfixar de um só golpe o tempo existencial dos indivíduos e seus destinos” (Jameson, 2007, p. 192). Isso indica que é preciso observar a construção do drama e a relação que ele estabelece com o episódio

histórico a que faz referência, porque não basta o conflito histórico ser facilmente identificado pelo público/leitor, é necessário que os personagens sejam atravessados, no modo de ser e agir, pelas singularidades ideológicas e discursivas desse mesmo contexto em cena.

Essas considerações em torno da matéria histórica e como ela se formaliza nas obras diz respeito não só ao romance e ao drama, mas a toda relação estabelecida na literatura que quer ser entendida como ficção histórica. Nessa direção, os estudos em torno da *metaficção historiográfica*, conforme concebidos por Linda Hutcheon (1991), são fundamentais para compreender como a História e a Literatura têm sido associadas no contexto do Pós-modernismo. Para isso, a autora parte dos estudos de Lukács (2011), como uma forma de contestação do que foi apresentado por ele, tendo em vista ele ser a referência primeira sobre o tema, mas também porque algumas de suas propostas não são passíveis de reprodução no contexto de mudanças do século XX.

De acordo com esse novo paradigma, a concepção de Literatura e História muda de posição. Antes, precisamente, a partir da Revolução Francesa, a Literatura fora tomada como uma escrita menor, devido à dimensão de escrita criativa e capacidade de imaginação associada a ela, o que apontava para um descompromisso em relação à verdade. Por sua vez, à História foi dada a responsabilidade pelo registro histórico, o que lhe garantia lugar de verdade e credibilidade ao que fora produzido sob esse rótulo. Todavia, a perspectiva de Hutcheon (1991) privilegia as semelhanças entre as duas formas, em detrimento das diferenças, partindo da compreensão de que ambas as formas são estruturas que foram historicamente construídas e aceitas e nem mesmo a História deve ser colocada nesse lugar de “verdade absoluta”, pois ela é tecida sob a perspectiva do escritor, impulsionado pela construção discursiva e ideológica nas quais está inserido.

De tal modo, noções consolidadas pelo tempo e tomadas como “verdade” passam a ser problematizadas, pois partindo da filosofia pós-modernista, a noção de metaficção historiográfica assume uma posição de rompimento com os termos fechados e os desafia ao lugar do processo, assim, ela passa a revisitar e explicar o que pode ser compreendido de outro modo a partir das novas formas de enxergar essas definições, até então, conclusas. Nesse sentido, um dos conceitos revisitados pela metaficção historiográfica diz respeito ao que se entende por “verdade” histórica. Ou seja, o lugar destinado ao discurso historiográfico condiciona a leitura dessas

narrativas como “verdades”, sem questionar o lugar onde elas são geradas e os sujeitos que produzem tais discursos. O resultado dessa ação singular foi a construção de uma história homogeneizadora imposta por uma minoria dominante sob uma maioria destituída de poder. Em razão disso, a metaficção historiográfica se coloca no lugar oposto, onde o dominante não é o protagonista, tampouco o herói das narrativas, como pensou Lukács (2011) em um primeiro momento.

A ressignificação dos lugares ocupados pelos discursos históricos e literários coloca em cena a possibilidade de revisão da produção literária brasileira, por exemplo, que ao ser feita, evidencia a inserção do elemento histórico em inúmeras obras ignoradas pela tradição, orientada pela perspectiva dos estudos lukacsianos. A ação pode ser compreendida a partir das pesquisas de Alcmeno Bastos (2000) sobre o romance histórico, muitos deles produzidos a partir de contextos marcados por fortes tensões políticas. O autor observa, portanto, como essas tensões são postas na página e formalizadas no romance. Além disso, outros estudos do mesmo autor lidam com o processo de escrita, ou seja, tomam como ponto de partida o exercício do autor que lida com as fontes documentais, de onde, então, se origina a produção literária. Nesse sentido, Bastos (2022) estabelece a expressão *matéria de extração histórica* para lidar com os acervos históricos e as documentações que se tornaram vestígios da história.

A despeito das contestações em torno do romance histórico, que entra em declínio do início do século XX, se observa na contemporaneidade uma expressiva produção literária que retoma inúmeros episódios históricos, como uma maneira de revisão das narrativas massivamente difundidas que escreveram uma história pautada na perspectiva dominante. Tomando como matéria de análise o contexto de produção da América Latina, são inúmeros os autores que se dedicam à escritura de narrativas com forte temática histórica, o que reflete nas discussões da crítica sobre o lugar ocupado por essas narrativas, bem como a motivação para tais produções. Inaugura-se a partir daí o novo romance histórico latino-americano, fundado pelas produções de Alejo Carpentier, orientado pelas mudanças no cenário da ficção histórica. Nesse cenário de (re)construção, se evidencia a influência da filosofia do materialismo histórico de Walter Benjamin, que se opunha à perspectiva positivista, a qual justifica e orienta o discurso historiográfico como resultado de um método científico, por sua vez, pautado em fatos tidos como incontestáveis.

O que se coloca nesse debate não é negação do discurso histórico, mas a compreensão de que ele é ideologicamente orientado por quem escreve e pelo lugar do qual observa os acontecimentos e, posteriormente, os transforma em fatos. Isso significa que até mesmo as fontes utilizadas para as pesquisas documentais podem ser questionadas, pois ainda que sejam fontes documentais ou vestígios da história, não quer dizer que tenham sido legitimadas, ou seja, não coadunam com a história divulgada e acordada massivamente. Além disso, conforme aponta Linda Hutcheon (1991), também os documentos podem ser questionados, pois foram escritos e/ou registrados a partir de uma determinada perspectiva, de modo que até mesmo aquilo que foi incluso ou excluído revela uma intervenção de caráter subjetivo.

Observa-se, portanto, que a perspectiva em torno da História e da Literatura trazida pela noção de *metaficção historiográfica* aponta para um questionamento dos aspectos envolvidos nessa relação. De tal modo que a “verdade” passa a ser “verdades”, porque reconhece que um mesmo fato pode ser registrado sob diferentes perspectivas. Assim, é importante questionar as narrativas homogeneizadoras, por exemplo, que elegem sujeitos como heróis e marginalizam outros que destoam de um modelo discursivo dominante. Conforme afirma Hutcheon (1991), os protagonistas da metaficção historiográfica não possuem um caráter dominante e homogeneizador, mas marginalizados, excêntricos e periféricos.

Estamos, portanto, diante de uma discussão ampla que toca em aspectos temáticos e formais importantes para o estudo desenvolvido. Nesse sentido, vislumbramos uma trajetória conduzida pela contestação dos discursos impostos e cristalizados ao longo do tempo, que se revela nas questões formais e temáticas. Assim, de um lado temos uma tradição criada pelos vieses de interpretação de **A poética**, que orienta a formalização do drama absoluto que, ao ser revisitado por Peter Szondi é modificado a partir da “crise do drama”, marcando a origem do drama moderno. Por outro lado, na dimensão temática, revelam-se as mudanças recorrentes no tratamento da matéria histórica pela ficção, desde o *romance histórico* até a *metaficção historiográfica* que constituem um percurso teórico-crítico fundamental para a análise da dramaturgia de Paulo Vieira.

É salutar esclarecer que, até o momento, a separação entre os aspectos formais e temáticos corrobora uma visão sistemática, que revela o interesse desta pesquisa pela trajetória da forma do drama e da matéria histórica, desde a tradição até a contemporaneidade. Contudo, ao longo deste estudo compreendemos a forma e

conteúdo a partir de uma relação dialética, isto é, como dois aspectos indissociáveis que se alteram mutuamente. Desse modo, levando em consideração os apontamentos feitos até o momento, estabelecemos uma análise crítica de **Anayde e Mercedes**, tendo em vista testar a hipótese de que, embora os estudos em torno da *metaficção historiográfica* estejam centrados em torno da produção de romances, encontramos na dramaturgia de Paulo Vieira uma *metaficção historiográfica* formalizada sob os moldes do drama moderno, revelando, portanto, um outro ponto de vista sobre importantes episódios da História do Brasil, a saber: a Revolução de 30 e a Ditadura Civil-Militar, respectivamente.

Outrossim, consideramos que, na dramaturgia de Paulo Vieira, a relação dialética forma-conteúdo é evidenciada por meio da irrupção de elementos épico-narrativos que possibilitam uma abertura da forma do drama para a representação da matéria histórica, o que aponta para a formalização de um drama moderno-contemporâneo. Além do mais, ao elegermos o corpus de análise, partimos de um entendimento de que o modo de ser e agir dos personagens de Paulo Vieira, principalmente, as mulheres, revela os atravessamentos dos contextos históricos e ideológicos nos quais estão inseridas e como eles constituem sua subjetividade, ainda que de modo inconsciente, o que contribui para a formalização de uma *metaficção historiográfica*.

Diante dessas questões, traçamos a **tese** de que, na dramaturgia de Paulo Vieira, sobretudo na análise do recorte literário estabelecido a partir de **Anayde e Mercedes**, se evidencia a formalização de uma *metaficção historiográfica* sob os moldes do drama moderno e contemporâneo, na qual se observa uma perspectiva de revisionismo historiográfico a partir da irrupção de elementos épico-narrativos no interior da forma. Nesse sentido, as obras revelam suas potências temáticas e formais à medida que chamam a atenção do público leitor/espectador para uma abordagem distinta daquela que os palcos estavam acostumados. Diante disso, a relação dialética forma-conteúdo revela a maneira como a abertura da forma dramática para outras poéticas possibilitou a representação de outros temas e sujeitos no drama.

A dramaturgia de Paulo Vieira, ao estabelecer um diálogo com os contextos históricos, evidencia episódios e sujeitos que, embora distantes do público temporalmente, aproximam-se quando associados às particularidades nas quais se reconhecem, seja pela representação das mulheres, pelos discursos dominantes e opressores e/ou pelas histórias de amor.

* * *

Com vistas ao alcance do que foi proposto para este estudo, a pesquisa está organizada em três capítulos, que corroboram uma leitura e análise crítica sobre o drama moderno e a produção dramatúrgica de Paulo Vieira, tomando como base os textos **Anayde** e **Mercedes**.

Assim, o primeiro capítulo, intitulado “Sobre um modo de ler dois textos de Paulo Vieira”, possui um caráter teórico-crítico que aponta importantes direcionamentos teórico-conceituais para a produção dramática estudada. Na construção desse capítulo, lançamos mão de um olhar crítico sobre o modo como foi construída uma tradição em torno das formas analisadas, não bastando somente a descrição dos eventos e dos desdobramentos anunciados e contestados na modernidade.

O segundo capítulo, “Nas malhas do amor (“impulsivo, torturante, infernal”): personagem feminina, drama moderno e outros debates em Anayde”, possui um caráter crítico-analítico em torno da peça **Anayde**, e aborda a história de amor entre Anayde e João Dantas em meio às aspirações que dão início ao momento histórico conhecido como Revolução de 30. Anayde, enquanto personagem ficcional, é representada com uma mulher forte e determinada, em busca da possibilidade de viver livre das amarras sociais e dos discursos dominantes que impõem às mulheres o modo dito correto e, portanto, aceito para a vida em sociedade. Discordando desses preceitos, o comportamento de Anayde é condenado pela Parahyba de 1930. Entre as discussões desenvolvidas para a análise da peça, tomamos como base as pulsões reveladas pela obra, a representação feminina de Anayde e a compreensão do domínio social que, historicamente, cuidou de restringir os espaços frequentados pelas mulheres e impôs modos de ser e agir que confirmassem um padrão de comportamento proposto pelas principais instâncias reguladoras, como a Igreja.

O amor erótico entre Anayde e João Dantas é revelado por meio dos desejos, do corpo e do sangue dos amantes, sangue esse que se tornou símbolo de desejo e vida, mas também de morte, diante do crime praticado por João Dantas contra João Pessoa, que findou interferindo naquela relação de amor. Além da análise relativa ao modo com o tema é formalizado em **Anayde**, discutimos, também, sobre como a peça revela as singularidades do drama moderno e contemporâneo, a partir da identificação de uma ação que ocorre no plano dramático e aponta para os aspectos já mencionados em torno do amor entre o casal, e uma ação formalizada no plano

discursivo, que a partir dos elementos épico-narrativos dá conta das discussões em torno dos bastidores dos momentos que antecederam a Revolução de 30. Por meio desse modo de formar, o autor coloca em cena discursos que ultrapassam o limite da vida íntima de Anayde e João Dantas postos em cena via ação dramática, e amplia a perspectiva historiográfica em torno dos acontecimentos desse episódio histórico.

O terceiro capítulo, “Mercedes: uma “fábula” moderna e outras crises”, está centrado naquilo que emerge em **Mercedes**. De modo semelhante ao capítulo anterior, esse também possui um viés crítico-analítico, detendo-se, primeiramente, sobre os contornos da forma do drama na contemporaneidade a partir do que propõe Jean Pierre Sarrazac. Assim, sob a perspectiva do autor, que parte da discordância da teoria de Peter Szondi em relação à ideia de “crise” da forma, analisamos o comportamento da fábula, dos personagens e do diálogo na contemporaneidade. Aproximando-nos do estudo do texto, evidenciamos as potencialidades e singularidades da forma, que não rompe completamente com a forma tradicional, tendo em vista que apresenta uma fábula ainda em “desvio”, o que permite a manutenção de certa estabilidade entre os outros elementos.

Nessa direção, seguimos a concepção do drama-da-vida proposta por Sarrazac (2013) e suas principais características como o “infradramático”, para identificar como Paulo Vieira formaliza um drama que está frequentemente olhando para trás. A revisão do passado feita pela protagonista Mercedes permite que ela recupere momentos importantes de sua vida, vivenciados em meio aos conflitos da Ditadura Militar. Por esse viés temático-formal, o drama moderno de Paulo Vieira constitui-se sob os moldes da metaficção historiográfica, pois recupera acontecimentos históricos sob diferentes perspectivas e lança um olhar crítico sobre as narrativas históricas, pondo determinadas “verdades” sob questionamento.

A partir dos caminhos apontados, esperamos lançar luz sobre a produção de Paulo Vieira e contribuir para a escrita de mais um capítulo sobre a dramaturgia paraibana, revelando sua potencialidade e atualização teórico-crítica em torno do seu objeto de produção. E, como não poderia deixar de ser, esperamos que esta pesquisa some a tantos outros estudos que, de alguma maneira, recuperam a memória e a imagem de Anayde Beiriz e lança sobre a história local outro ponto de vista em torno dos acontecimentos de 1930.

2 SOBRE UM MODO DE LER DOIS TEXTOS DE PAULO VIEIRA

*Era o ano de 1982 quando eu escrevi o texto **Anayde**. Se eu não estou enganado, foi naquele mesmo ano, ou no ano seguinte, que a editora Brasiliense lançou a coleção *Encanto Radical*. Coincidência ou não, eu estava radicalmente tomado de encanto por Anayde, pelo que ela representava para mim naquele momento. Ainda não se falava o nome dela. Era até então um nome maldito na Paraíba. Eu mesmo, durante toda a minha vida de garoto e adolescente em João Pessoa, ouvia dizer que no assassinato de João Pessoa havia o caso com uma mulher a quem nunca ouvira pronunciado o nome. Foi somente em 1980 que eu soube quem era essa mulher, e soube o seu nome graças à matéria divulgada pelo **Jornal da Tarde**, de São Paulo, que publicou uma página inteira sobre os cinquenta anos da revolução de 30. No meio da página, havia um box que informava sobre o livro de José Joffily, **Revolta e Revolução**, no qual há um capítulo sobre Anayde Beiriz. Ao ler a matéria, fiquei totalmente encantado com o tema em que eu vislumbrava a possibilidade de escrever uma peça de teatro. Foi o que eu fiz cerca de dois anos após.*

As palavras acima introduzem o livro **A escravidão do amor**, escrito pelo ficcionista e dramaturgo Paulo Vieira (2013, p. 5), no qual ele tece reflexões sobre a produção de **Anayde**, a sua peça encenada em 1992, revelando-nos a sua experiência particular desde o seu encontro impactante com a mítica Anayde Beiriz (1905-1930), aquela personagem histórica, transformada depois, por ele e pela cena teatral, em um sujeito ficcional. O trecho citado acima é apenas a primeira parte do que revela o autor sobre o seu primeiro contato consciente com a história daquela mulher, pois, quando criança, já ouvira falar dela, porque a referência a uma mulher no contexto de 1930 ainda pairava silenciosa sobre a história da Paraíba, revelando-lhe, depois, um outro lado da narrativa histórica que, afinal, não lhe fora contado. No entanto, foi apenas com a publicação feita no **Jornal da Tarde**, quando a, assim chamada, Revolução de 1930 completava 50 anos, que ele descobriu quem, de fato, era aquela figura feminina que fazia parte dos discursos não-ditos de sua infância. Somada às informações ali veiculadas, a publicação de José Joffily, que veio à público em 1979, intitulada **Revolta e Revolução: cinquenta anos depois**, acabará por se tornar um material fundamental à compreensão do contexto social e histórico que gestara os fundamentos do que se tornaria a “revolução” e para o devido (re)conhecimento dos personagens que, intencionalmente ou não, foram sendo

ligados àquele momento tão singular em que a história local se confunde com os destinos da história nacional.

Partimos dessas considerações do autor para o desenvolvimento deste capítulo, que versa sobre aspectos relativos à tessitura formal (e às determinantes genéricas) de duas das suas peças, postas no centro da nossa investigação – a saber, **Anayde**, escrita em 1982, mas só encenada em 1992; e **Mercedes**, escrita e encenada em 2014. Mediante este *corpus*, pretendemos, assim, analisar a maneira como nestes dois textos se dá a emergência de aspectos temático-conteudísticos (formalizados nos seus enredos) que possibilitam uma aproximação ao que se entende como um paradigma da “metaficção historiográfica”, à medida que o autor parte de um aspecto – dados de historiografia e de personagens também históricos – para a composição de sua dramaturgia, que se distancia do drama cerrado e se aproxima ainda dos paradigmas do drama moderno (e suas mutações).

Conforme discutiremos, no contexto histórico-literário do Romantismo, quando se deu o surgimento do romance histórico, emergiu, também, o *drama histórico* e o *melodrama*, por exemplo. Assim, preservadas as particularidades de cada uma desses modelos genéricos e dos seus modos de circulação, podemos aproximá-los quanto a um modo de compreender (na sua longa duração) o trato com os temas históricos e as regras de composição que se observam a partir daquele primeiro momento. De modo semelhante, tanto o *romance histórico* quanto o *drama histórico* foram sendo repensados pelas mudanças históricas e sociais observadas sob a ótica, por exemplo, dos paradigmas da modernidade e da metaficção historiográfica. Dito de outro modo, desenvolveremos aqui uma discussão que toma “emprestados” os conceitos e as conjunturas estabelecidas para a compreensão do que se convencionou chamar de *romance histórico*, considerando as proposições de György Lukács (2011) sobre o gênero, ou ainda de “metaficção historiográfica,” partindo das reformulações trazidas pelo pós-modernismo e pelos estudos desenvolvidos por Linda Hutcheon (1991), no tocante às aproximações possíveis entre Literatura e História, para, então, pensarmos as escritas dramatúrgicas de Paulo Vieira.

Nesse cenário, é preciso levar em conta que grande parte dos estudos desenvolvidos nesta área que toca as relações entre História e Literatura, até o momento, dizem respeito hegemonicamente ao estudo da narrativa, com ênfase sobre

o romance⁴. Aqui, por outro lado, suscita-se um outro modo de pensar tais relações, considerando a forma dramática moderna como um outro viés literário que permite a formalização de temas históricos, transpostos à ficção. Todavia, para compreender o desenvolvimento das distintas abordagens do tema histórico pela literatura, é preciso partir dos estudos que se debruçaram sobre a produção do romance histórico, até chegar aos estudos em torno da metaficção historiográfica, o que permite um olhar crítico sobre o desenvolvimento das narrativas históricas, bem como uma reformulação no modo de compreender a produção chamada historiográfica e ficcional.

Assim, os apontamentos que faremos adiante buscam, como horizonte, a análise-interpretação de duas obras do dramaturgo paraibano, a saber: **Anayde** (escrito em 1982 e encenado em 1992) e **Mercedes** (escrito e encenado em 2014). Mesmo dadas as particularidades temático-composicionais de cada peça, as duas revelam uma dimensão histórica pulsante na constituição, não só da ambientação temporal da cena, mas, principalmente, na constituição discursiva dos personagens, em que se revela a tônica do ser e agir no mundo de cada um deles. Além disso, há um marcante caráter de referencialidade, tendo em vista que muitos aspectos histórico-factuais postos em cena são facilmente identificáveis na dimensão externa à cena, extraliterária, por assim dizer.

Antes de avançarmos, é mister destacar que, na produção dramática de Paulo Vieira, há uma recorrência de textos marcados pela referencialidade, pela estreita relação com personagens e acontecimentos históricos/fatuais, reescritos ficcionalmente pelo dramaturgo.⁵ É importante pontuar que não somente o aspecto

⁴ De acordo com Bastos (2022), ainda no início das manifestações literárias no Brasil, é possível identificar textos em versos, tais quais a epopeia e o poema épico, em que se observa a absorção de uma dimensão histórica como parte de sua composição. Mas ao longo tempo, foi principalmente o romance que ganhou a atenção e o interesse do público.

⁵ Em meio à produção literária do autor, podemos destacar alguns textos que se conectam pela semelhança entre o tema, que retoma sujeitos e contextos históricos facilmente identificáveis na cena; e a forma, devido ao modo como os temas são formalizados, que encontram correspondência na forma moderna do drama. Textos como **Anita**, **Anayde** e **Mercedes** se relacionam pelo protagonismo das mulheres que intitulam as obras, assim como a presença de episódios históricos que marcaram suas vidas – a Revolução Farroupilha, a Revolução de 30 e a Ditadura Militar – e, na peça, constituem uma segunda camada temática que deixa ver a construção político-ideológica que atravessa a constituição das personagens. Além dos textos protagonizados pelas mulheres, há outras duas abordagens temáticas que se evidenciam na produção de Paulo Vieira por recuperar sujeitos que possuem referentes históricos, em enredos identificáveis historicamente, como é o caso de **Desmedida Medeia** e **Odisseu à deriva**, monólogos protagonizados por Medeia e Odisseu, ambos personagens da Mitologia Grega, que narram episódios importantes de suas vidas. De outro lado, destacam-se **Confissões** e **Noite escura**, os quais assemelha-se pela relação estabelecida com personagens religiosos, neste caso, Santo Agostinho e Santa Teresa D'Ávila, respectivamente.

temático é singular à abordagem da obra de Paulo Vieira: insere-se nessa discussão uma problemática referente à forma, isto é, ao modo como tais temas são postos em cena, uma vez que o drama cerrado não dá conta de expor temas históricos que desafiam a ação no presente.⁶ Assim, os aspectos relativos à forma e ao conteúdo na dramaturgia de Paulo Vieira exigem uma perspectiva de leitura que dê conta das singularidades observadas e reveladas pelos distintos modos de compor.

Temos pensado como os textos de Vieira apontam para uma estreita relação com as formas modernas do drama, nas quais se formalizaram, justamente pela irrupção da épica interna e a quebra do diálogo dramático, temas históricos e sociais que exigem da forma dramática uma abertura a outros modos de compor que, por sua vez, possibilitam a presença de outras temporalidades e espaços na cena. Por isso, para compreender como a dramaturgia de Paulo Vieira se insere nas discussões sobre o drama moderno/contemporâneo, portanto, é preciso estabelecer um percurso histórico-crítico em torno das mutações no paradigma da forma dramática drama, revelando a abertura da *forma* para as inúmeras possibilidades do *drama*, no que diz respeito aos temas tornados sensíveis e às estratégias de representação, que utilizam elementos externos à cena para melhor exploração dos sentidos. Falar sobre essas mudanças traz ao centro do palco as discussões de teóricos como Jean-Pierre Sarrazac e Peter Szondi, como principais nomes que se debruçaram sobre as transformações do drama e do, assim chamado, paradigma crítico. Os estudos desenvolvidos por esses teóricos, como se verá adiante, bem como inúmeros outros autores que apresentam pesquisas que são desdobramentos do que foi iniciado por eles, nos foram basilares para as reflexões empreendidas em torno da dramaturgia de Paulo Vieira.

2.1 Do começo...

A **Poética**, de Aristóteles, é tomada como um texto histórico sobre o qual está baseada a maior parte dos fundamentos do teatro ocidental, de modo que a referida obra aparece como uma leitura obrigatória. Isso ocorre porque o texto do filósofo trouxe, ao longo dos anos, inúmeras interpretações e contribuições para os estudos

⁶ Nesse sentido, é válido acrescentar a esta discussão outro texto do autor, **Não se incomode pelo carnaval**, no qual enredo e forma chamam-nos atenção, à medida que a ação no presente é negada e passa a haver um constante retorno ao passado das personagens e uma espera do futuro.

da literatura em torno dos gêneros literários: lírico, épico e dramático, mas, no geral, privilegiou a tragédia como centro de suas proposições. E, neste sentido, se fundou, tomando o paradigma aristotélico, uma hegemonia, o aristotelismo.

Num primeiro momento, estamos diante de um debate que cruza o campo dos estudos decoloniais, uma vez que é preciso questionar os saberes instituídos pelo poder da dominação territorial, política e econômica europeia. Contudo, a problemática que envolve a presença da **Poética** nos estudos de dramaturgia não se restringe somente às questões de ordem político-ideológica, mas também à maneira como Aristóteles compreendeu e escreveu, em seu contexto, sobre a tragédia, que era o gênero privilegiado em seu pensamento. Como resultado, o teatro ocidental é constituído por uma visão singular sobre os gêneros dramáticos, de modo que enquanto a tragédia é enaltecida, a comédia, por outro lado, é preterida nas leituras, pesquisas e montagens (cf. Dupont, 2017).

Uma das principais afirmações sobre a *Poética* faz referência ao modo como o autor tratou a tragédia, tornando-se aquele texto uma obra que traz inúmeras especificações sobre como escrever uma “boa tragédia”, uma espécie de doutrina, com orientações tomadas como regras, de modo que aquilo que se distanciava do que fora proposto era considerado um “erro”/desvio.⁷ Da “razão textual” criada por Aristóteles, a comédia se transformou no gênero teatral rejeitado pelo ocidente, pois

⁷ Há nesse tipo de proposição um acolhimento da narrativa europeia criada em torno da obra do filósofo e, ao mesmo tempo, um desconhecimento sobre o seu contexto de produção, que revela muito mais sobre a tragédia e a comédia, do que aquilo que está nas páginas do texto. Nesta discussão, consideramos a pesquisa de Florence Dupont, em **Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental**, na qual a escritora faz inúmeras críticas ao modo de produção e recepção da **Poética**, baseando-se nos contextos de apresentação das tragédias áticas, a partir das pesquisas de historiadores e antropólogos. A autora defende que Aristóteles transformou tudo o que era a tragédia em seu contexto, em apenas um “libreto” sobre ela (Dupont, 2017, p.4). De um modo geral, o que se tem em **Poética** é uma redução das práticas da tragédia ateniense; além disso, a prerrogativa adquirida pelo texto, como o centro da tragédia, institui um modo de recepção, leitura e crítica baseada na lógica da narrativa que, por sua vez, gira em torno de um enredo com partes bem definidas. Ocorre que dessa lógica deriva a concepção de que o texto é o centro da tragédia, enquanto a voz, o coro, a cena etc. tornam-se acessórios, e a encenação transforma-se na prática de representação da história no palco. Foi assim que se estabeleceu um modelo “original” da tragédia que, de fato, só existe no texto do filósofo. Segundo a abordagem de Dupont (2017), Aristóteles somente poderia falar do texto enquanto materialidade da tragédia, pois foi apenas a ele que o filósofo teve acesso, isto é, quando escreve a *Poética* ele está fazendo referências a textos de tragédias passadas e não contemporâneas ao momento da escrita. Essa é uma das características da tragédia em seu contexto, que mantém estreita relação com a lógica de produção e apresentação do teatro ateniense, uma vez que os espetáculos estavam diretamente ligados às vivências, problemas e realizações daquele período e, somente ali, fazia sentido. Daí o problema enfrentado por Aristóteles, ele se coloca no lugar de conhecedor das tragédias, mas o olhar que ele lança sobre elas é de um estrangeiro, ele olha de fora uma produção marcadamente local, no sentido do pertencimento e da compreensão do fato ali representado em múltiplos sentidos e formas de expressão. Mais uma vez, o seu olhar se restringe ao texto, aquele sobre o qual ele pode cravar critérios objetivos e estéticos, “Sua percepção do teatro servirá de paradigma para todos aqueles que, ao longo dos séculos depois dele, leram as tragédias gregas, todos aqueles que, vítimas do distanciamento, quiseram que elas fossem legíveis” (Dupont, 2017, p. 24).

entre outras razões ela nem mesmo desperta o riso em seus leitores. O problema, no entanto, é a leitura das comédias atenienses baseadas na lógica do teatro ocidental, que desconsidera o contexto para o qual ela foi produzida, pois diferente da tragédia, normatizada pelo filósofo, a comédia possui uma relação intrínseca com o seu contexto de produção e, até mesmo, com as tragédias escritas naquele mesmo momento.

Dupont (2017) é enfática ao falar sobre o modo como a **Poética** foi tomada pelo ocidente, referindo-se ao aristotelismo como rasteiro e difuso, pois as categorias de *mimese*, *mythos* e *katharsis* criadas por ele para organizar e definir a escrita da tragédia só existem em sua própria obra e não possuem correspondência na cultura grega:

São conceitos teóricos internos ao sistema intelectual estabelecido por Aristóteles (que ele chama de *Poética*), e produzidos por ele. Não encontraremos em lugar algum na cultura grega *mimesis*, *mythos* ou *katharsis* que pareçam de perto ou de longe com o que Aristóteles entende por esses vocábulos (Dupont, 2017, p. 11).

Entretanto, recorrer aos estudos do filósofo grego é importante para a discussão que estamos começando a empreender, porque n'**A poética** é onde primeiro se encontra a referência ao *drama*, precisamente ao adjetivo *dramático*, que faz referência a um dos “modos” possíveis às artes miméticas: o dramático está relacionado à ideia de personagens em ação.

Além do modo dramático, o filósofo aponta ainda para a narrativa, quando o poeta se coloca na condição de narrador ou de personagem para descrever a ação. A partir dessa distinção, quanto aos modos, é formulado o conceito da tragédia, quando se lê:

É pois a tragédia a mimese de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada, com cada uma das espécies de ornamento distintamente distribuídas em suas partes; mimese que se efetua por meio de ações dramatizadas e não por meio de uma narração, e que, em função da compaixão e do pavor, realiza a catarse de tais emoções (Aristóteles, 2015, p. 73).

Essa definição de tragédia é mantida como uma regra de ferro, principalmente no que toca à separação entre o “drama”, ou seja, a ação em cena e a “narração”, aspectos que não deveriam se misturar em uma mesma obra. De acordo com Oliveira e Fernandes (2019), essa compreensão em torno do drama data do Renascimento e

permanece sendo assim difundida até final do século XIX, muito atrelada às produções burguesas, quando passa a ser modificada pelas mudanças sociais relativas, principalmente ao declínio da burguesia. Nesse sentido, entre os aspectos que são observados para a composição mimética, destaca-se a ideia de ação que “não é apenas mover-se, movimentar o corpo, mas acima de tudo, *modificar o mundo externo* a fim de conseguir o que se deseja” (Oliveira; Fernandes, 2019, p. 136).

Assim, é viável afirmar que o aristotelismo direcionou o que se tinha como uma maneira “correta” de fazer textos para o teatro, considerando as distinções entre os meios, os modos e os objetos e a excelência da tragédia como gênero a ser privilegiado pela tradição em detrimento da comédia, embora nem mesmo as tragédias sobre as quais ele se refere tenham sido “aristotélicas” (Dupont, 2017). Além disso, uma das principais regras instituídas pelo estagirita é que os modos utilizados para a composição mimética não podem se misturar. Essa diferenciação entre os dois modos de representação é o que implica a distinção das duas principais formas poéticas que surgiram nessa tradição: a tragédia e a epopeia, sendo a tragédia a principal forma a qual Aristóteles se detém.

O filósofo, assim, tem como objetivo mostrar que a tragédia é melhor que a epopeia, ou seja, não cabendo à tragédia apresentar quaisquer traços épicos. Essa última afirmação se mantém como que uma regra (mesmo que, na própria Grécia, ela já não se aplicasse, dado o forte caráter épico da tragédia ática, ao contrário do que prescreve Aristóteles), pois

[...] A precaução em relação à épica – vista por muito tempo como mandamento aristotélico da “composição dramática”, algo como: “não darás forma épica à composição trágica” – perdera vigência como preceito prático e não mais servia no teatro para legitimar juízos normativos, que dirá, modelos explicativos. Quem hoje busca expor a evolução da dramaturgia mais recente – constatava de saída o jovem crítico – não pode mais evocar a teoria antiga e ajuizar como magistrado, mas tem de se aventurar por conta própria por caminhos pouco explorados, mal conhecidos.

[...]

A singularidade da noção aristotélica de drama deve ser vista no interior desse quadro. Antes de ser uma forma de arte mimética – como a tragédia, a comédia ou a citarística – “drama” é um certo *modo* de mimetizar que alguns já teriam explicado pela remissão a sua raiz etimológica, o verbo *dran*: fazer, atuar, agir. [...] (Rodrigues, [2009], p. 18; 30).

Entretanto, historicamente, novos traços estilísticos vão sendo incorporados à produção dramática e, em entre os fins do século XIX e início do século XX, começa a haver o aparecimento de novas formas de criação dramatúrgica, formas essas que

a visão aristotélica, definitivamente, já não contempla (cf. Rodrigues, 2009), cobrando a irrupção de um novo paradigma teórico. Passados os anos, esse drama (tido como absoluto), conhecido como drama de conversação, por ter como sustentação o diálogo “dramático”, passará a não produzir sentido e a não cumprir a sua função principal: de comunicar e de representar, por meio da ação, o homem e seus conflitos com o mundo. Trata-se do drama moderno.

2.2 O drama moderno

Esta discussão poderia começar sob diversos pontos de vista, mas escolhemos começá-la a partir do que consideramos o meio do caminho, a publicação de **Teoria do drama moderno [1880-1950]**, de Peter Szondi, pois, ao que parece, a publicação desse material está no centro das discussões que dão conta das mudanças do paradigma do drama. Como é sabido, o trabalho do crítico húngaro debruça-se sobre um recorte temporal que vai de 1880 a 1950 a partir de um número específico de obras e autores, nas quais ele identifica uma mudança no paradigma do, assim chamado, “drama absoluto”, em vigor do Renascimento ao século XIX. O material analisado, por sua vez, deixa ver o que o autor chamará de uma “crise do drama” – na verdade, uma crise do diálogo enquanto meio comunicacional exclusivo e privilegiado, tendo em vista que as regras perseguidas e mantidas como imutáveis vão sendo quebradas, inaugurando, dessa maneira, a chamada “crise”.

Esse ponto de partida, para nós, é o que pode ser considerado o meio do caminho sobre essa discussão em torno do drama, pois há inúmeras considerações teórico-conceituais feitas antes de Szondi e muitas outras depois dele. As mudanças no paradigma do que se compreende como drama contribuíram para ressignificar a dramaturgia e a cena moderna, a partir de novos modos de compor para o palco por meio de formas e temas distintos – e foram estas questões que foram levantadas, discutidas e tornadas uma forma “geral” (a do *drama moderno*) no trabalho de Szondi – por isso, é importante considerar, nesse interim, o cenário teórico-filosófico e artístico que viu emergir o pensamento e o método de Peter Szondi.

A escrita de **Teoria do drama moderno** é influenciada pela filosofia estética hegeliana, principalmente pelas ideias de Hegel manifestas em seus *Cursos de Estética*, quando já no século XIX, o filósofo propunha discussões que apontavam para uma mudança no cenário artístico moderno. Ao observar o desenvolvimento da

sociedade moderna dotada de racionalidade e valorização do pensamento, Hegel indicava não haver espaço para a contemplação da arte como expressão do divino e do espírito tal qual era o ideal da arte, conforme ele a concebia. Assim, apesar de não utilizar diretamente estas palavras, a tese de Hegel foi posteriormente difundida por Ernest Renan, em 1848, como “morte da arte” ou “fim da arte” (cf. Sussekind, 2020).

A discussão iniciada por Hegel alcança dois contextos distintos, o universo artístico e o campo teórico da estética filosófica contemporânea, e em cada um deles é recebida de forma diferente.

Desse modo, o fim da arte pode indicar ao mesmo tempo uma abertura e uma restrição, uma perda e um ganho para a arte. A perda significa que, no mundo moderno, a arte deixou de ter o papel cultural que tinha no passado. Ela deixou de ser, nos termos de Hegel, a referência elevada de expressão do divino, das grandes verdades do espírito e dos interesses mais profundos da humanidade. O ganho, por sua vez, indica a conquista de uma liberdade formal e reflexiva sem precedentes para a prática artística, uma vez que essa prática passa a escapar das regras e dos moldes impostos, tradicionalmente, por uma definição restritiva do que é a arte (Sussekind, 2020, p. 11).

Por esse viés, a perda de que se fala diz respeito a um determinado modo de compreender a arte e de enxergar nela uma finalidade, neste caso, ligada a uma expressão do divino e ao alcance de um ideal humano. Por outro lado, o ganho adquirido diante da mudança no estatuto da arte afetará não só a arte, mas indiretamente outros campos artísticos que, de modo semelhante, se abrirão para outras formas de composição, distintas das práticas observadas até aquele contexto, uma vez que, conforme aponta o autor mencionado, as regras vigentes aprisionavam as formas artísticas às regras e moldes impostos.

Contudo, a exposição e difusão das ideias de Hegel, entre o século XIX e XX, instaurou uma sequência de crises:

Se, na primeira metade do século, as vanguardas modernistas impuseram uma renovação das teorias disponíveis, a produção artística da segunda metade do século pôs novamente em xeque o discurso teórico que vinha se consolidando para explicar justamente as vanguardas e a modernidade. Com isso, o impacto do diagnóstico de fim da arte está ligado à crise – ou à sequência de crises – não só dos modelos tradicionais de criação artística, como também do próprio conceito de arte (Sussekind, 2020, p. 12).

Nesse cenário, vive-se um contexto de crise, no que diz respeito ao modo de produção artística e recepção crítica, sobretudo devido ao caráter recente assumido pela arte, isto é, ela se torna objeto de apreciação estética, depois transforma-se em bem de consumo ostentado pelas classes dominantes e em mercadoria. No entanto,

a tensão gira em torno “da transformação dos recursos anteriormente presentes naquelas obras em fórmulas para serem usadas nos produtos da indústria cultural” (Sussekind, 2020, p. 22).

A nova realidade instaura um cenário crítico e outras discussões e tensionamentos relativos à arte, não só no que diz respeito ao fazer artístico, mas também à esfera da recepção crítica, começam a emergir. Nesse contexto, as reflexões feitas por Peter Szondi são parte de um contexto mais amplo, pois ele discute sobre as mudanças observadas no paradigma estético do drama, partindo do que diz respeito, principalmente, às noções estabelecidas entre tradição e modernidade, conforme aponta Raquel Imanish Rodrigues, estudiosa da sua obra e de suas relações com a filosofia estética:

Pode-se dizer – [...] – que um traço definidor desse primeiro período é o embate não apenas com a tradição artística e filosófica discutida nos dois livros, mas também a reelaboração, em sentido próprio, de uma tradição crítica então recente que procurara, em função de seu próprio presente, refletir sobre a crise dessa tradição, sendo esse o fio tenso – entre modernidade e tradição – não só o que dá vida aos dois pequenos volumes, mas o que justifica o interesse por essa obra. No centro desse embate e reformulação se encontram noções de drama, drama moderno e tragédia que são a chave [...] (Rodrigues, 2009, p. 12).

Trata-se, então, não só das mudanças na tradição artística e filosófica, mas de uma reelaboração de uma tradição crítica. Esses dois aspectos são importantes, porque apontam para um contexto mais amplo, indo além das discussões sobre drama e teatro e se ampliando para o cenário da arte e da recepção crítica. Essa discussão aponta para aquela feita por Sussenkind (2020), ao observar semelhante movimento relativo às mudanças no paradigma artístico, que não definem um ‘fim da arte’, especificamente, mas uma necessária mudança no modo de definir e pensar a produção artística, à medida que a visão cristalizada pela tradição já não dava conta das novas formas de produção e expressão.

Para as considerações feitas em torno da “crise do drama”, Peter Szondi adota uma perspectiva de análise distinta daquela perseguida pela tradição. Para o crítico húngaro, o achado de Aristóteles é o marco de origem do que ficou conhecido como “drama absoluto”, pois as afirmações que o filósofo grego faz, principalmente, sobre a tragédia foram transpostas como uma “lei artística” para a composição do drama, mais que isso, tornaram-se uma verdade incontestável.

Diante desse cenário, o autor define como objetivo de seu estudo, nos idos dos anos 1950, “dar conta do surgimento e desenvolvimento de uma dramaturgia que não mais podia ser analisada a partir dos critérios apreendidos e reproduzidos como norma até a crise da qual se partia” (Rodrigues, 2009, p. 73). Trata-se, portanto, da identificação de uma dramaturgia produzida e expressa sob moldes que as regras da tradição, então em declínio, não mais podiam dar conta de explicar.⁸ Por isso o interesse de Szondi ao formular sua **Teoria do drama moderno** era analisar obras produzidas no recorte temporal exposto já no título do trabalho que, por sua vez, constituíam um cenário de “crise” do “drama absoluto”. O autor não se propõe, portanto, a solucionar a crise constatada, apesar de apontar caminhos possíveis para isso. Dada a expressiva irrupção de elementos épicos, Szondi enxerga nesse movimento a saída para a “crise”, de tal forma que é, também, pela epicização que ele aponta possíveis caminhos para a “salvação do drama”.

Dado o recorte de tempo observável, tais proposições compõem, por conseguinte, uma perspectiva teleológica da qual ele mesmo discorda, porque constituem feito semelhante à prática dos intérpretes da obra de Aristóteles, que construíram parâmetros nos quais o “drama absoluto” deveria se encaixar, desconsiderando a sua historicidade. Contudo, aquele era o caminho possível diante da realidade tangível, de modo que os que viessem depois dele poderiam dar conta dos desdobramentos da “crise”, e, justamente por isso, “o autor deixava claro na conclusão da obra que não pretendia em nenhum momento prescrever o que *deveria ser* o drama moderno – sua teoria não tinha, nem mais poderia ter segundo ele, o estatuto normativo das antigas poéticas” (Rodrigues, 2009, p. 73).

Essas ideias são importantes para o trajeto discursivo que empreendemos neste capítulo, pois, posteriores à publicação da **Teoria do drama moderno**, surgem inúmeras pesquisas que dialogam com o que foi identificado pelo autor, algumas para confirmar seu ponto vista, outras para se opor, e, por isso, ampliam as discussões em

⁸ Importante compreender, *a priori*, que Peter Szondi não contesta as proposições de Aristóteles, especialmente, porque são poucas as vezes que o crítico faz referência ao filósofo grego. Além disso, nas reflexões de Aristóteles são poucas as vezes em que há referência ao termo “drama”, principalmente, no sentido adquirido no Renascimento, como será discutido adiante, sobretudo, porque “[s]eu foco, como se sabe, estava nas formulações a respeito da tragédia como imitação das ações humanas, sendo sua intriga composta não pela revelação de toda a trajetória do indivíduo, mas a escolha de um período em que “se dá a mudança que leva à felicidade ou ao infortúnio” e seu desfecho, aquilo que “vai do começo da mudança ao final da peça” (Nascimento; Gomide, 2019, p. 77). O alvo, por assim dizer, das discussões de Szondi é a tradição que se origina a partir da vulgarização da interpretação da obra de Aristóteles, tomada como parâmetro para a composição do drama.

torno da ideia da forma do drama. Referimo-nos a ela como o meio do caminho, porque para identificar a noção de “crise”, Szondi tomou como ponto de partida uma forma que surgiu durante o Renascimento e foi mantida como que “fechada” (nos termos de Lukács) até os anos finais do século XIX.

Estamos falando sobre a “forma do drama” conforme foi constituída durante o Renascimento, a partir da concepção dos autores neoclássicos, seguindo Aristóteles. Para a composição dessa forma, os neoclássicos pressupõem um modo de criação estética em que as leis não são inerentes à própria forma, mas criadas externamente e transformadas em imperativos dos quais não era possível se desviar⁹ (cf. Sanches, 2021). Dessa compreensão equivocada e divulgação tortuosa do pensamento de Aristóteles, surge a regra das três unidades: tempo, lugar e ação, tornando-se parâmetro para a criação teatral, do Renascimento ao fim do século XIX, de modo que o drama passa a ser definido como uma ação que ocorre no presente, mediante a relação entre sujeitos realizada por meio do diálogo intersubjetivo, ou ainda, “drama significaria *acontecimento interpessoal no presente*” (Sanches, 2021, p. 18, grifos do autor).

De modo acurado, Szondi declara:

O drama da época moderna nasceu no Renascimento. Como audácia espiritual do homem que dava conta de si com o esfacelamento da imagem medieval do mundo, ele construía a efetividade da obra na qual pretendia se firmar e espelhar partindo unicamente da reprodução da relação entre os homens. O homem só estava no drama como ser que existe *com* os outros. O “estar entre outros” aparecia como esfera essencial de sua existência; existência, liberdade e compromisso, vontade e decisão, como as mais importantes de suas determinações. O “lugar” em que ele ganhava realidade dramática era o ato de decidir-se. No momento em que decidia integrar o mundo de seus contemporâneos, sua interioridade tornava-se manifesta e se convertia em presença dramática (Szondi, 2011, p. 23-24).

⁹ Surge, nesse cenário, a difusão subjetiva das ideias de Aristóteles que, assim, foram se tornando *leis* para os dramaturgos da época, pois corroboravam a ideologia política do mesmo contexto, na medida em que, desde a “primeira tradução do latim da *Poética* de Aristóteles, em 1498, as traduções comentadas (a exemplo das de Paccius, Robertello, Maggi, Scaliger, Castelvetro, entre outros) passaram a difundir pela Europa a doutrina “aristotélica”, que, aos poucos, transformou-se em ortodoxia, especialmente na França. As regras clássicas, frutos de interpretações particulares da obra de Aristóteles, realizadas por intelectuais que não tinham interesse pela prática teatral, representaram com sucesso a ideologia absolutista da época e acabaram se transformando em regulamentação para os dramaturgos” (Sanches, 2021, p. 17-18). Na forma do “drama absoluto”, que é instituída a partir da observância da ação ocorrida no tempo presente e do diálogo intersubjetivo, aspectos formais que compunham a tragédia e outros gêneros dramáticos, como o monólogo, o epílogo, o aparte, o prólogo ou o coro foram excluídos, pois representavam uma quebra do presente absoluto e, por conseguinte, uma quebra da verossimilhança. Estabelecida a *forma do drama*, os temas/conteúdos representados também precisavam adequar-se a ela, “[a]ssim, tem-se também um campo temático restritivo: não há espaço para balanços sobre o passado, para lamentações sobre a vida presente, para longas reflexões sobre o futuro ou para as projeções do sonho; não há espaço para crises existenciais do sujeito ou relativização de sua capacidade de viver o tempo presente. O tempo presente é diálogo e é ação” (Nascimento; Gomide, 2019, p. 80).

Os aspectos mencionados garantem o caráter “absoluto” do drama. Nesse sentido, a ação no tempo presente (do drama) dissocia tudo o que dele é externo: “Para ser pura relação, para poder, em outras palavras, ser dramático ele deve desvencilhar-se de tudo que lhe é exterior. O dramaturgo está ausente no drama. Ele não fala, institui o que se pronuncia” (Szondi, 2011, p. 25). O presente torna-se, assim, o tempo absoluto para a realização do drama, primeiramente devido à facilidade de montagem da cena, uma vez que isso reduziria a demanda de mudanças de cenários e figurinos, mas, sobretudo, porque os críticos entenderam que essa estratégia contribuiria para a construção de uma peça mais próxima do verossímil. Desse modo, o tempo do drama é estabelecido como uma sucessão de presentes,

um presente ideológico absoluto, que não concebe uma temporalidade outra que não aquela que aposta na ação do indivíduo consciente de si no aqui e agora. Esta sequência lógica de presentes depende essencialmente do diálogo intersubjetivo, o qual funciona como espelho das relações humanas e, por isso, desligado de qualquer voz, relação ou temporalidade que lhe seja externa (Nascimento; Gomide, 2019, p. 80).

A partir da instituição das mencionadas regras compostas pela tríade do tempo, lugar e ação, começa a haver a recusa de outros modos de compor para o palco.¹⁰ Entretanto, aqueles que impuseram as regras normativas sobre as quais vimos tratando desconheciam o que se sabe hoje sobre a história e a dialética entre a forma e conteúdo, vendo-os de maneira a-histórica, como se fossem imutáveis, e tomando a forma como a responsável por acomodar o conteúdo que nela fosse “depositado”.

A estética de Hegel, em contrapartida, é uma estética do conteúdo, para quem os gêneros/formas são históricos, portanto, passíveis de mudança. Da filosofia hegeliana, que influencia o pensamento de Walter Benjamin, Theodor W. Adorno e György Lukács, nomes basilares para o pensamento szondiano, surgem as discussões sobre a relação forma e conteúdo expostas em sua teoria sobre a “crise drama”:

Colhem-se aqui os frutos da concepção dialética da relação forma-conteúdo de Hegel, pois a forma passa a ser concebida como uma espécie de conteúdo

¹⁰ Dessa lógica ficam fora os textos, por exemplo, de Shakespeare, pois é comum nas peças do dramaturgo inglês a formalização de cenas em que há uma longa passagem de tempo, o que não corrobora a regra instituída. Casos como o do teatro Barroco também foram excluídos do que se compreende como o “drama absoluto”, pois ali já havia uma voz externa que organizava a cena, essa voz externa à ação no presente, por sua vez, rompia a fronteira do diálogo intersubjetivo – aliás, tal recurso será recuperado pelo drama contemporâneo com a irrupção de uma “pulsão rapsódica” sobre a qual discutiremos adiante, tomando como base o posicionamento de Sarrazac (2002).

“sedimentado”, expressando a metáfora tanto o que a primeira tem de fixo e duradouro como o poder enunciativo que lhe confere o segundo, sua esfera de origem. Pode-se desenvolver por essa via uma verdadeira semântica das formas, na qual a dialética forma-conteúdo passa a ser vista como dialética entre enunciados de conteúdo e enunciados formais. Com isso, porém, já está dada a possibilidade de ambos entrarem em contradição. Se no caso da correspondência entre forma e conteúdo, a temática do último se desenvolve como que no quadro do enunciado formal, como um conjunto de problemas situado no interior de algo não problemático, a contradição surge quando o enunciado fixo e não questionado da forma passa a ser posto em questão pelo conteúdo (Szondi, 2011, p. 19-20).

Dito isto, é válido enfatizarmos o lugar do *drama* nesta discussão para que, em seguida, seja possível avançar para o estudo de Peter Szondi sobre a “crise” dessa forma: para isso é preciso fazer um movimento duplo de aproximação e distanciamento entre a ideia de drama e as proposições de Aristóteles. Há, portanto, na origem do drama¹¹, conforme estamos perseguindo, uma interpretação do uso da palavra drama na **Poética** pois, como se vê, Aristóteles não se referiu ao termo como um gênero específico tal qual se constituiu durante o Renascimento. O drama passa, assim, a ser concebido como uma forma específica, um gênero com suas singularidades e, por conseguinte, com regras para o um “bom fazer”, conforme aponta Szondi (2011, p. 21): “Drama designa, portanto, daqui para frente, apenas determinada forma de literatura teatral”.

Assim, ao modelo genérico-formal [dramático], nascido no contexto do Renascimento e constituído pelas regras de composição que lhes foram impostas, havia a associação intrínseca de um determinado conteúdo ou matéria temática que dialogava, necessariamente, com os contextos históricos e sociais nos quais era produzido e reproduzido. A partir disso, vê-se ao longo dos anos o surgimento de formas que variam do “drama absoluto”, como é o caso do “drama burguês”, no final do século XIX, em que

[...] há o elogio da atividade humana positiva por meio do diálogo, o elogio da vontade livre e consciente do indivíduo. Ou seja, fecha-se o espaço do drama para a multiplicidade de temporalidades que habita o espaço público e seus

¹¹ Nesse sentido, a palavra drama aparece na *Poética* e é utilizada por Aristóteles para fazer referência a uma ideia de modo. Ao fazer referência aos modos de mimetizar, o filósofo aponta que há três modos possíveis de o fazer: via narrações, tornando-se outro; permanecendo em si, como faziam os poetas, ou pelo conjunto de personagens que atuam mimetizando. Mais adiante, ele faz uso do termo *dramata* para indicar que “Daí alguns terem declarado que tais composições devem ser nomeadas poemas “dramático” {*drámata*}, pois nelas mimetizam personagens em ação (Aristóteles, 2015, p. 53, grifos do autor). Enquanto associação, interessa-nos pensar, portanto, que o uso da expressão que remete ao drama aparece nesse contexto como “um modo de compor”, ou seja, que não utiliza narrador, porque os personagens agem por si, sem que se identifique uma linguagem anterior à ação no palco. Por essa perspectiva, a expressão “drama” ou “dramático” é utilizada pelo filósofo como um indicativo de ação.

grandes conflitos e conforma-se a ação à temporalidade heroica e edificante da casa burguesa patriarcal, pensada como “o lugar da felicidade possível”. Ora, no caso específico do drama burguês, tal percepção está em sintonia com a presumida universalidade otimista das Luzes – o presente é prenhe de possibilidades positivas porque o palco da emancipação do indivíduo livre, seja ele apresentado inicialmente como a alma enclausurada, enganada ou combatida pelas forças retrógradas. O presente absoluto do lar, edificante e modelar, é seu ponto de partida (Nascimento; Gomide, 2019, p. 80).

O “drama burguês” atende, por sua vez, a uma concepção ideológica que não permite olhar para o horizonte social dos problemas, mas contribui para a construção de uma imagem social, positiva e ilusória. A forma, mais uma vez, revela-se histórica porque atende a uma dinâmica social e quando não é capaz de representá-la irrompe com outros padrões ou dá origem ao que Szondi (2011) observa como uma “crise”.

A forma que permaneceu “fechada” e “estável” entre o século XVII e XIX começa a sofrer abalos estruturais à medida que não é capaz de comunicar ao público, não há entre a plateia e a cena uma identificação, pois a visão de mundo mostrada na cena, afinal, divergia das vivências sociais dos espectadores. Ou seja, de acordo com Nascimento e Gomide (2019, p. 81): “O impulso por trás de tal processo é a crise do presente universalizante burguês, que precisa lidar com visões de mundo consistentes e alternativas à sua, bem como com a emergência de um descontentamento generalizado com seu otimismo idealista.” Desse modo, os interesses burgueses antes representados, a estabilidade familiar e a cena doméstica passam a não interessar ao público que, por sua vez, vive as angústias das transformações sociais, da modernização e do paraíso familiar desconstruído, que não corresponde à idealização vista no palco.

Nesse contexto, o melodrama surge em diálogo com as formas do “drama burguês”, utilizando-as para alcançar reconhecimento literário e teatral, após isso, passa a dialogar com o romance, o que permite uma reconfiguração da forma que se espalha por todo o mundo. Esse movimento dá início a uma mudança sutil no modo de pensar o “drama absoluto”, contudo,

os pressupostos do modelo “absoluto” de drama passariam a ser problematizados nas obras de maneira explícita, e outras abordagens dramáticas começariam a se tornar mais conhecidas. Essa produção bastante diversa, da qual os exemplos citados são expoentes, trouxe para a cena a crítica aos valores burgueses, ao capitalismo selvagem, à mecanização da vida, assim como expressou a subjetividade e/ou perplexidade do homem diante de um mundo no qual “Deus está morto” (Sanches, 2021, p. 20).

Assim, é entre o fim do século XIX e início do século XX em que se observa uma transformação nas formas da dramaturgia, notadamente porque há uma expressiva produção para o teatro que abordava temáticas e conteúdos que não encontravam correspondência no interior das formas para a expressão desejada. Passa a haver, portanto, uma contradição entre as novas demandas de conteúdo e a forma fechada do drama: a esse movimento em si contraditório, Szondi chamará “crise do drama” – isto é, a “crise” do drama vazado em diálogo intersubjetivo mediante uma ação no presente.

Ou seja, nada é totalitário, já que em sua operação crítica, Szondi deixa claro o recorte de tempo e a que noção de drama a que está se referindo ao tratar sobre as contradições que se apresentam a partir de então: não se trata, portanto, de inserir nesse debate as tragédias gregas, as representações religiosas da Idade Média e as peças históricas de Shakespeare, por exemplo.

2.3 O paradigma crítico

Peter Szondi é o precursor dos debates em torno da noção de “crise do drama”, pois é no seu estudo que as mudanças no paradigma estético do “drama absoluto” começam a ser evidenciadas, por meio da análise de algumas obras de dramaturgia produzidas entre 1880-1950. Nesse sentido, as objeções e discordâncias observadas em **Teoria do drama moderno** dizem respeito à caducidade da tradição que, assim, já não conseguia compreender a produção analisada por Szondi. Nesta direção, o resultado do estudo trata daquele momento observado, sem pretender dar conta de possíveis desdobramentos da “crise”, pois, ainda que o autor tenha ensaiado algumas “tentativas de salvação” da forma do drama vazado em diálogos “dramáticos”, não era o seu objetivo transformar-se em outro manual para a produção do drama moderno e contemporâneo, como antes fora o aristotelismo – longe disso: os desdobramentos da crise revelada por ele tornam-se, por sua vez, objeto de atenção dos críticos que o sucedem.

Outro aspecto basilar em torno do seu estudo diz respeito à concepção adotada para pensar a forma e o conteúdo observado, distinta, por sua vez, da tradição. Szondi adota uma perspectiva dialética sobre a relação forma-conteúdo, motivado pela tradição que o antecede, com base na filosofia estética de Hegel: contrapunha-se, assim, à concepção tradicional do drama, que desconhecia a categoria da

historicidade da forma, compreendida como uma estrutura fixa, fechada e imutável, na qual o conteúdo é depositado e se conforma em seu interior.¹² Szondi, por outro lado, por meio do pensamento dialético, compreende forma e conteúdo como uma relação intrínseca em que há uma conexão entre as duas categorias que são, então, históricas e mutáveis (cf. Rodrigues, 2009, p. 20). É por meio do referido movimento dialético que Szondi enxerga a “crise do drama” e a necessidade de ultrapassar o estatuto tradicional do drama que se apresentava em ruínas.

Em **Teoria do drama moderno**, o húngaro discute obras de cinco autores como passo para fundamentar o discurso em torno da “crise” que fora identificada. Para isso, ele considera as produções de Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Maeterlink e Hauptmann como uma maneira de apresentar as mudanças percebidas no cenário do “drama absoluto” em momento de transição para o que se identificará como o “drama moderno”, posteriormente. No que diz respeito ao quadro criado por Szondi, ao pensar a produção dos referidos autores, Tchekhov é o que mais se destaca, pois apresenta uma relação com a ideia de tempo que é fundamental para os desdobramentos da forma. Já no que concerne à escolha das obras, nada ali se deu ao acaso, havendo entre elas uma lógica que contribui para a argumentação do seu percurso teórico.

Apesar de haver uma sucessão temporal entre as obras não é isso o que justifica a escolha, mas, principalmente, a relação que elas estabelecem com o próprio contexto, assim

O que preside sua abordagem e assimilação teórica, no entanto, não é sua sucessão no tempo, mas um princípio construtivo, simultaneamente *estético* e *histórico*: são essas obras, e não outras, que permitem ver o surgimento do drama moderno em um momento específico; elas não são mera ilustração de uma história que se desenrolaria independente delas, mas são, elas próprias, o modo como essa história pode ser narrada, donde o papel chave de sua análise (Rodrigues, 2009, p. 101).

É perceptível, portanto, a expressão do método histórico e dialético das formas através dessa abordagem, uma vez que as obras não são mero instrumento que

¹² Um dos fatores singulares para distinguir a percepção adotada por Szondi daquela da tradição é a dialética das formas oriunda da filosofia de Hegel. Entre outras questões, tal concepção diz respeito à relação entre a forma e o conteúdo, de modo que, enquanto a tradição via a forma como imutável, o pensamento dialético expõe uma relação de imanência, partindo do princípio de que é a forma que deve se adequar ao conteúdo, fazendo com que esse movimento ocorra de maneira harmônica. Expliquemos melhor: para Hegel, a manifestação ideal da arte corresponde à adequação da forma ao conteúdo. Desse modo, é o conteúdo, a dimensão subjetiva e sensível, que suscita a forma, entendida como a parte objetiva que torna possível a expressão da sensibilidade de uma ideia (cf. Werle, 2017).

alicerçam a teoria szondiana, como se fossem um recorte estratégico do autor. Ao contrário, é partir da observação e análise das obras que é possível enxergar a “crise”, ou seja, trata-se de um movimento que ocorre no interior dos textos e, somente assim, é possível construir a investigação apresentada pelo crítico.

Nesse cenário, surgem como pontos de confronto entre as normas da tradição do drama e a transição para o drama moderno aspectos como: a impossibilidade do presente, de onde emerge o passado, que prende os personagens diante da ação presente; a incomunicabilidade do diálogo, diante de personagens que se veem presos ao passado e são incapazes de formular uma mensagem comunicativa; a incapacidade da representação da vida individual, pois o homem moderno é constituído de uma natureza fragmentada. Em vista disso, a tríade que possibilita a definição do drama “em torno de (a) um fato, ocorrido no (b) tempo presente e mediante (c) relações intersubjetivas” (Maciel, 2008, p. 17) é modificada de tal modo que,

(a') o fato torna-se acessório, (c') o diálogo é convertido em reflexões monológicas ou torna-se “improdutivo”, refletindo uma relação de ordem intrassubjetiva, e (b') o tempo se esgarça, desembocando passado e presente um sobre o outro, na medida em que o já acontecido continua a ter repercussão íntima sobre as personagens e suas ações, principalmente quando o presente evoca o passado recordado (Maciel, 2008, p. 17).

Um dos textos mais expressivos desse momento, no qual é possível observar a tensão entre os aspectos mencionados é **As três irmãs** (1900), de Anton Tchekhov. Na peça, é possível identificar a relação dialética entre forma e conteúdo sob o signo de renúncia, à medida que os personagens em cena vivenciam as angústias de terem deixado a vida em Moscou para viver em uma cidade interiorana na Rússia, em virtude do trabalho de seu pai. Após a morte do patriarca, as três irmãs e o irmão continuam vivendo naquela cidade devido às obrigações de seus trabalhos, contudo à espera de um dia poderem voltar à cidade natal. Sob o signo da renúncia, então, os personagens vivem infelizes no presente, lembrando dos momentos felizes do passado e à espera de um futuro grandioso.

Define-se, assim, o que Szondi (2011) considera como um *entretempo*, ou seja, não há ação no presente, porque os personagens estão sempre pensando/dialogando sobre o passado ou o futuro. Desse aspecto temático deriva, portanto, uma questão formal, uma vez que a relação entre forma e conteúdo é dialética,

Coloca-se então a questão de como esse desdito temático da vida presente em favor da recordação e da nostalgia, essa análise do próprio destino que se pereniza, ainda permite configurar aquela forma dramática na qual outrora se cristalizara a profissão de fé renascentista no aqui e agora e na relação entre homens. Ao que parece, a dupla renúncia que caracteriza os seres de Tchekhov deve ter como correlato a negação da ação e do diálogo – as duas categorias formais mais importantes do drama –; portanto, a negação da própria forma dramática (Szondi, 2011, p. 42).

Nesse caso, a ruptura com o presente, no que diz respeito ao aspecto temático, afeta diretamente a forma, uma vez que não há um encadeamento de ações capaz de movimentar a cena por meio da causalidade entre elas, como era característico do drama absoluto entendido como uma sucessão de presentes. Em **As três irmãs** se identifica uma justaposição desconexa das cenas como uma estratégia capaz de conferir possibilidade de movimento à cena, organizada em atos que “sem enunciar nada de próprio eles são inseridos para conferir à temática o tanto de movimento que torna o diálogo possível” (Szondi, 2011, p. 43).

A partir disso se identifica uma espécie de esvaziamento da forma, porque o diálogo já não se sustenta como antes, não há efetivamente uma conversa entre os sujeitos em cena, mas um monólogo ou réplicas entre eles, sem que, de fato, haja ação. Isso ocorre porque cada indivíduo em cena está refletindo sobre seus conflitos internos, assim, a forma do diálogo intersubjetivo esvazia-se, abrindo espaço para a irrupção de elementos líricos e épicos. O que se observa em Tchekhov, por exemplo, é que o silêncio dos personagens não cala, simplesmente, como era comum ao drama, mas abre espaço para a produção de outros sentidos. Esse aspecto, no entanto, é característico da lírica, pois “Quando não há mais nada o que dizer ou quando algo não pode ser dito, o drama cala. Na lírica, entretanto, mesmo o silêncio se torna linguagem” (Szondi, 2011, p. 43).

A irrupção das formas líricas e épicas no drama não ocorrem por força externa ao texto, mas, dado o movimento dialético das formas, pela necessidade interna da forma em comunicar ao espectador/leitor.¹³ Portanto, os silêncios e as pausas passam

¹³ As discussões iniciadas por Szondi sobre a “crise do drama” e a irrupção das formas líricas e épicas observadas fazem surgir outras pesquisas, especialmente os estudos desenvolvidos por Jean-Pierre Sarrazac (sobre ele e seu pensamento, trataremos adiante), nas quais a perspectiva szondiana ainda é a referência que justifica a percepção da “crise” como um fenômeno endógeno, à medida que Szondi apresenta obras e autores em que se percebem as mudanças no tema e na forma do drama e o diálogo com outros gêneros como um fenômeno próprio daquela forma e, não somente, como uma mudança externa a ela. O adendo é necessário, porque Sarrazac (2012) tece importantes considerações sobre o drama moderno e contemporâneo, mas em alguns momentos faz críticas à perspectiva szondiana, contudo, o faz de um ângulo somente possível devido ao caminho trilhado pelo crítico húngaro, conforme temos perseguido. Assim, para o grupo francês, Szondi continua sendo a referência quando o assunto é a crise do drama pensada pela

a comunicar sobre o futuro e as ausências sentidas pelo sujeito no palco devido à dimensão lírica, ou ainda, em virtude da dimensão épica é possível introduzir uma voz externa à ação que é capaz de conduzir o ponto de vista em relação à ação e relacionar as cenas fragmentadas, por exemplo. Tal função será desenvolvida por um elemento épico inserido na cena, um narrador ou uma fala com aparência de diálogo, mas que passa a narrar.

Passado o momento de “transição” entre o “drama absoluto” e o “drama moderno”, o qual temos chamado de “crise”, conforme evidenciado por Szondi, começa a haver um amadurecimento dos estudos do crítico que são, na verdade, desdobramentos da mudança no paradigma estético da forma do drama. O que antes era apartado do drama, como a dimensão épica e lírica, irrompe mudando de dentro para fora um modo de composição estático até àquela altura. Dada a irrupção dessas formas no interior do drama, o movimento de mudança passa a ser *continuum*, alterando outros aspectos do gênero que Szondi, até aquele momento, não poderia vislumbrar.

Ocorre que, no contexto analisado por ele, o drama parecia ter como rumo uma relação cada vez mais efusiva com os elementos épicos – parece ser neste ponto que se dá o distanciamento entre o pensamento de Sarrazac e a discussão proposta por Szondi, que se revela, principalmente, diante das análises feitas pelo crítico húngaro a partir do recorte temporal explicitado¹⁴. Considerando que “[p]ara Szondi, a crise se explica por uma espécie de luta histórica em que o Novo, a saber, o épico, deve no fim triunfar sobre o Antigo, a saber, o dramático” (Sarrazac, 2012, p. 24), Sarrazac destaca como simplista o modo de aplicação do esquema dialético feito por Szondi,

perspectiva endógena, isto é, que ocorre a partir de um movimento interno à forma. Contudo, para o filósofo, há, também, um movimento exógeno que teria possibilitado o surgimento da “crise”, esse diz respeito à invenção da encenação moderna, mas aponta para outra dimensão da cena, que não é objeto de estudo desta discussão. Expressa a importância de Szondi para as suas pesquisas, Sarrazac introduz **Léxico do drama moderno e contemporâneo** (2012), afirmando a necessidade de uma leitura crítica da obra de Peter Szondi, sobretudo no que se refere às considerações sobre a presença dos elementos épicos na forma do drama, entendidos como via de salvação. Diz o filósofo francês que “[n]esse aspecto, não podemos senão demarcar nossa distância de Szondi quando ele se entrega às tendências teleológicas da época e sugere que a ‘forma épica do teatro’, a de Brecht em particular, poderia constituir uma superação ou uma espécie de saída da crise inaugurada na época do naturalismo” (Sarrazac, 2012, p. 22).

¹⁴ Ainda assim, Sarrazac persiste na ferrenha oposição que faz ao crítico objetivando “trazer à óptica szondiana todas as correções, todas as retificações que quase cinquenta anos de história e produção dramáticas e teatrais tornaram indispensáveis” (Sarrazac, 2012, p. 22-23). A discordância de Sarrazac em torno do pensamento de Szondi é importante porque abre caminho para outras formas de pensar o paradigma do drama moderno e contemporâneo, principalmente, as formas recentes do drama que são, por sua vez, resultado de um movimento interno da forma iniciado nos idos de 1880. Isso não quer dizer, contudo, que seja necessário fazer uma “correção” da teoria szondiana, pois o ponto de vista do qual é possível fazer tais considerações é outro.

ao mesmo tempo que se torna teleológico, porque persegue um fim para a forma, que desembocaria no épico.

Assim, os autores e suas respectivas obras analisadas, como Ibsen, Hauptmann, Strindberg e Tchekhov são apresentados como “experimentadores” que precisam ser “superados”, pois estão em um entrelugar entre o modelo antigo e o novo modelo do drama, isto é, o dramático e o épico, respectivamente. Nesse sentido, a discordância entre os estudiosos decorre da compreensão de Szondi sobre o teatro épico de Brecht como o devir para a “crise do drama”, ou seja, a forma épica como a via de “solução” para a forma do drama que se encontrava fragmentada em outras formas, não sendo capaz de comunicar ao espectador/leitor como antes.

Dado o movimento dialético no interior das formas, do qual irrompe uma aproximação dos aspectos líricos e épicos, antes apartados da forma dramática, Sarrazac (2012) aponta haver uma predileção de Szondi pelos aspectos da épica em detrimento do que também se poderia observar das características líricas. Dessa compreensão, surge o traço do preconceito do “tudo épico” (Sarrazac, 2012, p. 28), no interior das análises szondianas, pois, de certa maneira, ele exigia das obras analisadas uma formulação que se distanciasse do dramático e se aproximasse cada vez mais da épica, sendo essa a saída para a “crise”.¹⁵

Nesse sentido, o problema estaria na evidente preferência de Szondi pelo épico e a aparente recusa dos aspectos líricos, sobre isso também comenta Sanches (2021), apontando não só para uma discussão estritamente literária/textual, mas também político-ideológica,

assim como a emersão dos elementos épicos na estrutura formal e temática dos dramas foi observada por ele de maneira particular entre 1880 e 1950, outros elementos, que podem ser associados ao gênero lírico, também são característicos da dramaturgia moderna e contemporânea, porém, não são tão valorizados pela vertente de pensadores marxistas na qual Szondi pode ser incluído (Sanches, 2021, p. 35).

¹⁵ Isso ocorre de maneira mais evidente diante da análise de Ibsen, ao conferir que o autor faz um trabalho de dissimulação, pois apesar de fazer uso dos moldes do “drama absoluto”, havia a construção de uma peça em que a ação não ocorria verdadeiramente no presente, como é o caso também de **Uma casa de bonecas**, do mesmo autor, sobre a qual faremos referência adiante. Outro exemplo é a análise da produção de Strindberg, na qual se observa “ainda mais claramente o excesso de zelo do teórico em favor de um devir estritamente épico da escrita teatral” (Sarrazac, 2012, p. 26). Trata-se de **Sonata dos espectros**, de Strindberg, em que há a presença simultânea e alternada do épico e do dramático, contudo, a análise feita por Szondi privilegia somente a dimensão épica daquele drama, desconsiderando outros aspectos como os silêncios e monólogos que evidenciam a irrupção da lírica, ao lado do dramático e do épico nas formas modernas. Os dois casos mencionados, somados a **Seis personagens à procura de um autor**, de Pirandello, constituem-se argumentos que corroboram a discussão de Sarrazac (2012) ao criticar a concepção szondiana da “crise do drama” e o devir épico como o único horizonte de solução para a “crise”.

Por esse viés, há no interior da discussão uma tensão referente ao campo ideológico que influencia a **Teoria do drama moderno**, que diz respeito ao marxismo, fundamento do pensamento dos mestres de Szondi, como Lukács. Não se trata, no entanto, de rejeitar a abordagem marxista de Lukács a Szondi, nem de confrontar a abordagem socioestética que influencia a **Teoria...**, mas de questionar os elementos que ficaram de fora do novo paradigma que começava a ser construído (cf. Sarrazac, 2012). Daí, propõe Sarrazac, o abandono da ideia de uma “crise do drama” que teria como horizonte o *fim* do teatro dramático e que encontraria no épico o seu correspondente mais próximo.

Esse, portanto, é o ponto que distancia Sarrazac e Szondi, uma vez que para o francês não é preciso buscar uma saída única, ou uma superação da forma, mas enxergar nessa aproximação das formas uma tensão que conduz a uma nova maneira de compreender a forma do drama, para isso, Sarrazac rejeita a ideia de “crise”, tal qual pensada por Szondi, preferindo o uso do termo *mutação*, isto é, *mutação do paradigma estético do drama*,

substituindo, porém, a ideia de um processo dialético com início e, sobretudo, “fim”, pela ideia de uma *crise sem fim*, nos dois sentidos do vocábulo. De uma crise permanente, de uma crise sem solução, sem horizonte preestabelecido. De uma crise inteiramente em imprevisíveis linhas de fuga (Sarrazac, 2012, p. 32).

Por essa perspectiva, dá-se início a uma resignificação da ideia de “crise” proposta inicialmente em Szondi. A “crise” agora não exige uma “solução”, a questão, portanto, não é de “superação”, de sobrepor o novo ao antigo, mas de observar como o tensionamento da forma do “drama absoluto” se comporta diante da crise e quais as vias de fuga são possíveis, sem que para isso seja preciso estabelecer limites para essa movimentação livre da forma, por assim dizer. Esse outro modo de ver a crise/mutação do paradigma estético do drama abre espaço para a noção de “pulsão rapsódica”, pensada por Sarrazac (2012, p. 32) como uma “precipitação das escritas dramatúrgicas para a *forma mais livre* (que não é a ausência de forma).” A pulsão rapsódica, por sua vez, reflete a abertura da forma dramática, considerando os aspectos líricos e épicos que irrompem desde o movimento observado por Szondi, mas não define um fim ou um devir específico, aponta para uma abertura da forma, como que implodindo as barreiras que lhes foram colocadas desde sua origem.

Nesse sentido, a crise de que tratará Sarrazac (2012) diz respeito a uma espécie de movimento *continuum* de transformação do drama ao longo do tempo, que vai além de um momento específico de *transição*. Por esse viés, a conclusão a que chega Sarrazac (2012) é expressa por meio da metáfora do “belo animal”¹⁶, isto é, o drama estaria libertando-se da pele do “belo animal” na qual ficou contido desde sua origem – e esta referência feita por Sarrazac encontra seu correspondente terminológico no “drama absoluto”, de Szondi, pois, embora distanciem-se devido às orientações filosóficas distintas, estão olhando para o mesmo objeto. Se o “belo animal” de Sarrazac encontra como correspondente o “drama absoluto”, de Peter Szondi, as mudanças observadas em um afetam também o outro, porém, são analisadas de maneira diferente, pois onde esse último enxerga uma crise como momento de transição, o primeiro identifica uma necessária mudança no paradigma estético da forma, até então, vista como estável.

Diante do cenário de mutação, o “belo animal”, formulado sob um encadeamento lógico das ações, constitui o paradigma organicista mantido durante toda a época clássica. Em contrapartida, na modernidade “a estranha besta, metade gato, metade cordeiro”, descrita por Kafka, seria o melhor correspondente para o “belo animal” da tradição clássica, pois “[e]ssa criatura quimérica oferece a imagem de um drama moderno e contemporâneo cujo desenvolvimento deve menos a um modelo clássico de composição do que a uma hibridização das formas” (Kuntz, 2012, p. 42).

Dada a irrupção de outras formas no interior do drama, conforme mencionado anteriormente, o “belo animal”, visto como uma composição orgânica que seguia uma

¹⁶ Tal imagem remete às descrições utilizadas por Aristóteles, em **Poética**, para fazer referência à tragédia como uma construção orgânica, dotada de início, meio e fim bem definidos. No **Léxico do drama moderno e contemporâneo**, a crise é percebida a partir de quatro elementos importantes: a crise da fábula, do personagem, do diálogo e da relação palco-plateia, revelados ao longo do tempo como desdobramento do que foi percebido inicialmente por Szondi. Ou seja, para Sarrazac, a metáfora do “belo animal” é uma maneira de corporificar o processo de *mutação do paradigma estético do drama*, evidenciando os distanciamentos da tradição que podem ser identificados. Tal compreensão é cara para a nossa discussão, pois dá conta de aspectos importantes para a estruturação do drama moderno e contemporâneo, à medida que aponta para as mudanças na ação, na fábula e na noção de personagem. A imagem do “belo animal” foi utilizada pela primeira vez por Aristóteles, em *Poética*, para instruir sobre a composição perfeita da tragédia. De acordo com o filósofo, a ação da tragédia deveria ser como um “belo animal” em que se observa uma perfeita harmonia, por extensão tal equilíbrio deveria ser observado também na ação da tragédia, de modo que essa estrutura pudesse ser reconhecida imediatamente pelo espectador. Ou seja, o mito trágico/enredo é comparado a um ser vivente, de modo que a chave para alcançar o belo deveria ser a conformação da ação em uma determinada ordem e extensão. Dessa maneira, nas produções dramáticas deveria haver um início, meio e fim bem determinados, perseguindo a metáfora do “belo animal” que, por sua vez, torna-se a base da tradição dramática. Nesse debate, é preciso fazer um adendo, sobretudo sobre os usos dados por Sarrazac (2012) para se referir à *mutação do paradigma do drama*, visto que o “belo animal”, concebido por ele como uma metáfora orgânica da fábula/enredo teatral, aponta para uma forma específica do drama que se manteve estável até o fim do século XIX, distante, portanto, da definição do enredo da tragédia clássica.

lógica preestabelecida, passa a se aproximar da imagem da “criatura quimérica” kafkiana, devido ao cruzamento com outras formas, caracterizado, assim, pela hibridização e heterogeneidade, aspectos que serão relevantes para pensar as novas configurações do drama moderno e contemporâneo, notadamente, a partir das questões relativas à fábula/enredo, conforme discutiremos adiante.

2.4 Do drama histórico à metaficção historiográfica

O período em que se identificou a “crise do drama”, nos termos que vimos apresentando conforme o pensamento de Peter Szondi, é caro à história da literatura, pois as movimentações sociais provenientes da Revolução Francesa, do declínio da burguesia e do avanço do capitalismo alteraram o modo de viver e de representar os conflitos sociais e interpessoais, no romance, que era a forma tornada hegemônica.

Desse cenário, despontam o *drama histórico* e o romance histórico, duas importantes formas literárias que se aproximam do registro histórico para construir seus enredos e são fundamentais para o desenvolvimento da discussão que empreendemos a seguir. Mas é importante que anotemos que o *drama histórico* que surge durante o Romantismo é, hoje, uma forma fechada e, como tal, não corresponde às formas que encontramos na contemporaneidade, pois, conforme exposto a seguir, ele vai se distinguir das expressões modernas: (1) em relação aos temas por ele tratado e aos sujeitos representados, lidos, então, sob a ótica da metaficção historiográfica, e (2) em relação ao modo como a forma do drama é vista a partir do *drama moderno*, dadas as suas modificações e abertura para a inserção de outras formas, tal qual discutimos.

Nesse mesmo contexto histórico, no Brasil, vemos emergir, sob os vieses do teatro de estilo romântico, o *melodrama* e o *drama histórico*, duas formas teatrais reconhecidamente importantes para o desenvolvimento da cena e para a aproximação entre a plateia e os palcos. Ambas se assemelham por prezar pela ação em cena, buscando agradar ao público: para isso, privilegiam o modo como os temas são tratados no palco, em detrimento da escolha do tema em si. Por essa razão, considerando como critério o gosto do público, o drama histórico terá um destino diferente do melodrama, pois, enquanto o *melodrama* colocava em cena enredos sentimentais, o *drama histórico* buscava compor histórias voltadas à realidade do

passado, quando os protagonistas eram heróis, perfeitos e incapazes de errar, o que lhes destituía das características do homem comum, que deseja se ver representado (cf. Huppés, 2000).¹⁷

Podemos dizer que o *drama histórico* tomava para si a responsabilidade de colocar em cena enredos que apontassem para um ensinamento sobre o passado, a partir de bons exemplos a serem seguidos, de modo semelhante ao que era observado pela tradição das tragédias, do teatro grego, principalmente, a ideia de uma ação de “caráter elevado”. No entanto, em se tratando de um período de transformações sociais, os temas representados pelo drama histórico não agradavam o público, que, então, deseja ver em cena o homem comum, cheios de defeitos e limitações.

Por isso, é relevante atentar para um aspecto fundamental relativo ao drama, mas, nesse caso em específico, ao *drama histórico* que diz respeito às relações humanas postas em cena – afinal, ainda estava muito próximo ao paradigma do “drama absoluto”. De modo que, mais importante que o aspecto histórico representado é o caráter humano responsável por despertar o interesse do público, o que, portanto, aproxima o *drama histórico* e o *melodrama*, pois

Ao recuperar a trajetória de figuras marcantes, de feitos grandiosos ou nefastos, de ações exemplares etc., as composições trabalham menos a fidelidade aos registros do que a relevância das motivações pessoais – embora observem o comedimento desejável no tocante à paixão propriamente dita, como observamos. Desta maneira não surpreende que as características da personalidade e as razões do sentimento frequentemente rivalizem com apelos de outra ordem e terminem por roubar espaço que a relevância histórica dos acontecimentos poderia demandar. Os acontecimentos reais e as façanhas notáveis cedem diante do retrato de ódios cruéis, de interesse inconfessáveis, de amores irresistíveis ou do seu malogro (Huppés, 2000, p. 49).

Assim, quando tratamos de *drama histórico* estamos lidando com um modo de composição que aproxima história e ficção, sem tomar para si a obrigatoriedade em face do aspecto referencial, mas, ao mesmo tempo, sem querer simplesmente negá-lo. Além disso, quando um autor lança mão de histórias e personagens facilmente

¹⁷ Ainda naquele contexto do século XIX, a recepção do público aos dois modos de compor foi distinta: à medida que o melodrama ganhava espaço, tratando de temas sentimentais adaptados ao gosto do público, suscitando-lhes simpatia pela cena, o drama histórico trazia à tona aspectos do passado que já não dialogavam com a plateia ou que deixavam perceber que “a admiração pelo passado fica reduzida, diante da possibilidade prática de revisá-lo e de enriquecê-lo de modo incessante” (Huppés, 2000, p. 15) e, ainda, fazia os espectadores, inevitavelmente, pensarem no futuro como um tempo provisório que em determinado momento também se transformaria em passado. Assim, o drama histórico entra em declínio, enquanto o melodrama cresceu, a partir da rigorosa adaptação e obediência ao gosto do público.

identificáveis na dimensão factual, o público se sente mais instigado e acaba por aderir mais facilmente ao enredo representado. Em alguns casos, portanto, é estabelecida tal relação de semelhança entre os personagens factuais e ficcionais, como uma estratégia *melodramática* para conquistar o público e instigá-lo a imaginar a história como poderia ter sido ou, ainda, como uma forma de “enxergar” a intimidade de nomes históricos que despertam a curiosidade, porque a História não dá conta de tais questões.

Interessa-nos, nesse primeiro momento, traçar o percurso em torno da questão do *drama histórico* e do *romance histórico*, tendo em vista as estreitas relações que os dois gêneros mantêm com o conhecimento histórico. Para tanto, partimos das discussões empreendidas por György Lukács sobre o *romance histórico*, uma vez que há um rareamento de estudos literários voltados à discussão do *drama histórico*, sobretudo no contexto brasileiro. É notável a maneira como os autores que se debruçam sobre o estudo do tema fazem, logo, referência ao teórico húngaro como a autoridade primeira a pensar e a teorizar o romance histórico; em seguida, partem de suas premissas sobre o gênero para confirmar ou refutar suas proposições, tendo em vista que as mudanças trazidas pela contemporaneidade, que se revelam nas produções literárias atuais, superam o que fora proposto por Lukács no início do século XX.

Nesse cenário, outros dois nomes são frequentes ao se tratar sobre romance histórico: Fredric Jameson, por tecer uma discussão que se mantém oposta ao paradigma histórico pensado por Lukács; e Linda Hutcheon, que, diferente deste autor, repensa o que se considera romance histórico a partir das mudanças promovidas pelo pós-modernismo. Os três autores tornam-se uma espécie de tripé basilar para o estudo da constituição histórica do gênero, desde suas origens até o que há de mais recente nos estudos sobre ele.¹⁸

No debate sobre o romance histórico, os autores mencionados apresentam algumas divergências no que diz respeito à periodização e aos marcos de publicação.

¹⁸ É neste sentido que Weinhardt (2019) aponta para a previsibilidade dos estudos sobre o romance histórico começarem pelas discussões introduzidas por Lukács (2011), seguidas por Jameson (2007) e Hutcheon (1991), contudo, como a mesma autora revela, esse caminho trilhado pelos estudos teórico-críticos conduz à compreensão de que há uma espécie de defasagem no que diz respeito à produção teórica sobre a relação história e ficção, de modo que, apesar de limitado, não restam muitos outros autores que constituam uma substantividade teórica capaz de embasar as reflexões pretendidas neste trabalho ou mesmo que se debruçam sobre o mesmo objetivo, daí a recorrência aos mesmos nomes. Dessa maneira, conduzimos uma discussão que segue o paradigma já previsível, mas, sempre que possível, lançamos mão de um diálogo com outros autores que possam agregar ao estudo em curso.

Segundo Lukács (2011), a produção de Walter Scott, notadamente, **Waverley** (1814) e **Ivanhoé** (1819), na Europa, figuram como o marco inicial do que ele concebeu como romance histórico¹⁹. É assim que, tomando o contexto que fomenta o nascimento do gênero, Branco (2020) observa que as revoluções que aconteceram ao longo da história revelam-se fundamentais para o seu desenvolvimento, pois, à medida que a literatura contribui para ampliar a reflexão sobre cada um dos episódios históricos, a historiografia contribui para o desenvolvimento das literaturas, pois elas também iluminam a compreensão desses contextos, tão distantes do presente, mas, ao mesmo tempo, importantes para a compreensão da história e da formação identitária da nação.

Assim, partimos da compreensão do *romance histórico* como uma forma histórica do romance, voltado, especificamente, para o entorno histórico que constitui determinado momento ali narrado/representado, ultrapassando a superficialidade do tema histórico como pano de fundo para as ações. É necessário sopesar a ideia primeira do caráter histórico que se revela quando se fala sobre *romance histórico*, pois, em tais circunstâncias, tal aspecto revelado pela forma está no centro da obra estética, não como simples pano de fundo. Portanto, de acordo com Weinhardt, não é a narrativa ou a representação do episódio histórico que define ou caracteriza o *romance histórico*, mas a relação que se estabelece entre o contexto e os sujeitos representados, de modo que:

[...] Ao romance histórico não interessa repetir o relato dos grandes acontecimentos, mas ressuscitar poeticamente os seres humanos que viveram essa experiência. Ele deve fazer com que o leitor apreenda as razões sociais e humanas que fizeram com que os homens daquele tempo e daquele espaço pensassem, sentissem e agissem da forma como o fizeram (Weinhardt, 1994, p. 51).

Esse primeiro modo de enxergar o *romance histórico* dialoga com a perspectiva de outros autores que entram nessa mesma discussão conceitual em torno do gênero, pois o que está no centro da questão é o modo como o aspecto contextual e existencial se revela no plano da narrativa. Tal é a relevância desses dois aspectos que Fredric

¹⁹ As produções de Scott aconteceram sob influência do Romantismo europeu, de modo que nelas se via representado a busca por um sentimento nacional e pela identidade do povo, conforme ficou característico desse período da Literatura. Naquele período, a ascensão do romance histórico de Scott foi marcada pelo contexto político europeu que estava em efervescência, tendo em vista as pujanças resultantes da queda de Napoleão do poder, tema que será trazido à página por inúmeros autores, além do já citado Walter Scott, destaca-se ainda hoje no cenário mundial, **Guerra e Paz**, de Tolstói (1869), como narrativa que narra a história da Rússia no contexto das guerras napoleônicas.

Jameson, apesar das discordâncias em relação ao que fora proposto por Lukács, conforme discutiremos adiante, propõe uma definição do gênero que dialoga com o que foi mencionado acima, quando afirma que o “romance histórico não deve mostrar nem existências individuais nem acontecimentos históricos, mas a interseção de ambos: o evento precisa trespassar e transfixar de um só golpe o tempo existencial dos indivíduos e seus destinos” (Jameson, 2007, p. 192).

Apesar disso, na contemporaneidade esses dois aspectos, até então vistos como essenciais ao romance histórico, precisam ser revisitados, pois ganham novos contornos dadas as modificações do presente. O caráter existencial é, então, distinto devido aos novos modos de viver a vida social, antes, pública, hoje, muito mais próxima da vida privada, o que não deixa ver as interferências do que é histórico na construção dos sujeitos. O outro aspecto revela os impactos que os grandes eventos antes tinham sobre a vida coletiva, mas no presente o que era visto, por exemplo, como catástrofe é transformado em realidade cotidiana, o que não deixa perceber as interseções entre o histórico e o ficcional (cf. Weinhardt, 2019, p. 327).

Portanto, no que se refere ao período de ascensão e decadência da forma “clássica” do romance histórico,²⁰ a relação entre o contexto histórico representado e os atravessamentos causados pelas singularidades, traços, tipos e discursos da época nos personagens em cena é fundamental para definir o gênero como tal. Essa questão é, então, necessária para pensar sobre os aspectos que constituem o *romance histórico*: não se trata do tema ou do episódio histórico, não se trata de quem é representado, de suas virtudes ou de suas características negativas, mas da interseção entre os eventos de caráter existencial e político e como isso é materializado, por vezes, sem que haja uma repetição.

Trata-se entre outras coisas de uma engenhosidade do autor em saber constituir o que de fato é entendido como *romance histórico*,

²⁰ A discussão em torno da periodização do paradigma estético do romance histórico não é, para nós, matéria fundamental, contudo é importante considerar os aspectos que envolvem o desenvolvimento do gênero, pois, de alguma maneira, também condicionam o modo como o compreendemos na contemporaneidade. Como já foi dito, Lukács (2011) marca as origens do romance histórico com a produção de Walter Scott, antes disso, contudo, já havia narrativas que se voltavam ao elemento histórico, mas essa era apenas uma espécie de roupagem que ainda não constituía o gênero, ou seja, havia uma abordagem temática da história, mas não como Scott fez de modo inaugural. A partir dessa produção, Lukács define as três fases do romance histórico clássico: a “clássica” (onde situa Scott), a “decadente” (do início do Realismo) e o “tempo presente” – esta última é aquela em que houve nova emergência do romance histórico, reaproximado ao que foi a forma clássica, no que diz respeito ao tratamento da matéria histórica.

Com isso, [Lukács] mostra que a integração entre literatura e história não é mecânica, mas dialética e explica como o senso de historicidade de uma época interfere no modo como a obra está estruturada, tanto na forma quanto na temática, na abordagem acerca das personagens e nas questões com as quais dialoga. Daí a importância da consciência do ficcionista como elemento de “mediação” entre o mundo objetivo e a obra de arte (Branco, 2020, p. 45427).

No que se refere a esta sorte de obra, o lugar do autor é crucial para o resultado da formalização estética empreendida, pois é preciso que haja um tratamento na matéria histórica que será levada à página, de maneira que ela não seja apenas uma roupagem cênica superficial. Os personagens representam o plano existencial da discussão histórica e revelam, por sua vez, as singularidades daquele tempo, e, assim, a ação e a moral desses mesmos sujeitos precisam ser justificadas pelo momento político em que estão inseridos. Algo que não revele essa relação intrínseca entre os personagens e a cena histórica retorna ao lugar de mera convenção, como em um *drama de costumes*, quando o aspecto histórico é tratado como simples “adereço”, sem relevância nas atitudes e concepções ideológicas dos sujeitos em cena.

De tal modo, o autor do romance/drama deve estar empenhado no ofício da tessitura do gênero, sabendo lidar com as relações que se estabelecem entre o objeto artístico em construção e a cena histórica que é então revisitada para a pretendida composição, conforme discutiremos adiante. Por outro lado, partindo do que é proposto por Lukács (2011), Fredric Jameson (2007) aponta suas formulações sobre o gênero, que dialogam com os aspectos definidos pelo filósofo, mas encontram divergência no modo de historicizar a forma e no lugar destinado à produção de Walter Scott em meio a tudo isso. Para ele, a produção de Scott estaria muito mais próxima da perspectiva de um *drama de costumes* do que do *romance histórico*, pois seria possível associar sua obra “a todas aquelas óperas extraídas de sua extensa obra e situá-lo não como inventor do realismo, mas do drama de costumes (*costume drama*)” (Jameson, 2007, p. 186).

Como já foi mencionado, a diferença entre o “drama de costumes” e o romance histórico reside, sobretudo, no trato dado ao fato histórico, pois, no “drama de costumes”, há uma visada pitoresca da matéria histórica, o que vai no caminho oposto ao que é pretendido pelo romance histórico. Desse modo, a discordância de Jameson do que foi postulado por Lukács diz não só de uma mudança temporal em torno das definições de um paradigma estético, mas de uma mudança de perspectiva, já que

para ele a produção do russo Tolstói, em **Guerra e Paz**, é que seria o marco referente ao gênero, pois nela já se vislumbra uma fuga dos padrões estéticos que formalizariam o “drama de costumes”, muito mais próximo do “melodrama”.

Contudo, a leitura elaborada por Jameson é refutada por Anderson (2007) ao apontar as contribuições da obra de Scott, pois

[f]oi essa capacidade de Scott de representar o choque trágico entre tempos historicamente distintos e entre suas formas sociais características – o que Bloch chamaria depois de *Ungleichzeitigkeit* [assincronia] – que despertou a admiração especial de Lukács, e eleva parte da ficção de Scott acima dos moralismos do melodrama de época (Anderson, 2007, p. 209).

A despeito das oposições entre os dois autores no que se refere, principalmente, aos marcos temporais do desenvolvimento do *romance histórico*, fica claro que enquanto o gênero vai se construindo a partir das relações que estabelece entre o presente e o passado, por meio dos aspectos referentes a cada tempo, vai se aproximando da tessitura do que está mais próximo ao ficcional. Além disso, no início do século XX, especialmente no período entre guerras, se verificará outras mudanças na constituição do gênero, pois, com o início do pós-modernismo, as ideias discutidas até então e o “conceito de verdade”, que se mantinha estático diante da compreensão distinta entre História e Literatura, vai sendo questionado pelas novas formas de produção de discurso.

Assim, as proposições de Lukács não encontram correspondência nos novos produtos artísticos, o que passa a exigir uma outra forma de compreender as recentes produções, atualmente enfeixadas no paradigma do romance histórico:

Agora, virtualmente todas as regras do cânone clássico, tais como explicitadas por Lukács, são desprezadas e invertidas. Em outros traços, o romance histórico reinventado para pós-modernos pode misturar livremente os tempos, combinando ou entretecendo passado e presente; exibir o autor dentro da própria narrativa; adotar figuras históricas ilustres como personagens centrais, e não apenas secundárias; propor situações contrafactuais; disseminar anacronismos; multiplicar finais alternativos; traficar com apocalipses (Anderson, 2007, p. 217).

Para dar conta dessas produções emerge o conceito de *metaficção historiográfica*, que será desenvolvido por Linda Hutcheon para pensar as novas relações estabelecidas entre História e Literatura. Poderíamos dizer que o caminho trilhado pelo romance histórico até o início do século XX foi fundamental para as

proposições que surgem a seguir. Hutcheon, em **Poética do pós-modernismo** (1991), dedica um capítulo a discutir a relação entre os discursos historiográficos e os discursos ficcionais sobre o passado, de modo semelhante ao que fizera Lukács ao pensar sobre os *romances históricos*, uma vez que o objeto de estudo dos dois autores está centralizado na relação história e ficção.

A contextualização sobre o *romance histórico* e o *drama histórico* são fundamentais para as discussões empreendidas adiante, visto que a **metaficção historiográfica** passa a problematizar quase tudo que o *romance histórico* tomava como certo, principalmente, as bases teóricas-conceituais que sustentavam o distanciamento entre história e ficção. Conforme exposto, os teóricos mencionados divergem do que diz respeito aos marcos de origem do gênero e quanto ao modo de formalizar nas páginas o aspecto histórico relacionado ao ficcional. Contudo, a divisão entre os dois meios de produção discursiva não é questionada, preservando o distanciamento entre o histórico e o ficcional, mantido ao longo da tradição.

É importante ressaltar que os temas formalizados nos dramas históricos e romances históricos mudaram ao longo dos anos, preservou-se o diálogo com a dimensão histórica, mas houve uma notória modificação, por exemplo, na representação dos sujeitos e nas perspectivas privilegiadas em cada construção poética. Como resultado dessas mudanças, os gêneros, tomados como objetos históricos, também sofreram as mudanças influenciadas pelo tempo, embora essas tenham um desenvolvimento mais lento que as transformações observadas no âmbito do conteúdo. Para compreender a mudança de perspectiva proposta pelo pós-modernismo é preciso lembrar que as mudanças não ocorrem num vácuo, mas são condicionadas por um contexto de modificações mais amplo. Ou seja, as reflexões feitas até o momento conduzem a um reconhecimento sobre a necessidade de tensionar as afirmações generalistas, os conceitos fechados e as certezas inquestionáveis que fundamentaram o comportamento humano, a pesquisa científica e o conhecimento histórico. Tal compreensão pode ser direcionada aos contextos das peças analisadas e aos temas a partir dos quais elas foram desenvolvidas, mas também nos ajudam a compreender os conceitos teórico-críticos utilizados até o momento, especialmente o entendimento teórico de que forma e conteúdo não são dissociáveis, de modo que as tendências no pensamento político, estético, filosófico tendem a influenciar um e outro de diferentes maneiras.

Há, portanto, em determinados contextos históricos compreensões sobre a sociedade, a política e o homem que interferem nas “verdades” de seu tempo e agem sobre as teorias construídas para dar conta das produções artístico-literárias de uma época. Assim, a abordagem sobre a dimensão formal das peças nos leva ao tensionamento dos conceitos fechados sobre a forma do drama, a partir do que fez Peter Szondi em sua época, e aos questionamentos e provocações mencionados por Jean-Pierre Sarrazac no século XXI. Já no âmbito temático, com frequência, vemos textos que “reajustam a lente” em torno de um acontecimento histórico, por exemplo, que foi repetidamente contado sob uma perspectiva de privilégio. Há, como se vê, a necessidade do questionamento, de tensionar, de problematizar as verdades impostas ao longo do tempo. Certamente, a possibilidade de afirmações como essa só é possível devido ao efeito do pós-modernismo na cultura atual, isto é, a abertura para uma espécie de revisão das ideias preconcebidas do passado, alicerçadas em verdades pautadas em uma visão objetiva e dominante da sociedade, da política e do homem.

É preciso considerar que o pós-modernismo amplia o debate em inúmeras áreas do conhecimento, da arquitetura, da literatura, passando pelo cinema e dança, até a historiografia e a psicanálise. O objetivo, contudo, não é abranger as múltiplas concepções do pós-modernismo em cada uma dessas áreas, mas identificar quais proposições desse debate ajudam a pensar as relações estabelecidas no/pelo drama de Paulo Vieira. Para tanto, partimos da concepção do pós-modernismo adotada por Linda Hutcheon em **Poética do Pós-Modernismo**, ao pensar as relações estabelecidas pela História e ficção por meio da *metaficção historiográfica*.

As ideias propostas e revisitadas pelo pós-modernismo têm como ponto de vista o sentido de processo, isto é, as proposições pensadas pelas teorias das diferentes áreas de conhecimento estão voltadas à negociação das contradições pós-modernas, ou seja, trata-se de uma abertura para o questionamento, para as diferentes perspectivas, contrariando as abordagens totalitárias, que tinham como objetivo a unificação, visando poder e controle. Nesse sentido, o pós-modernismo, por vezes, é visto como uma “presença do passado” (Hutcheon, 1991, p. 20), não como uma visão saudosista ou nostálgica, como lhe acusam os que a ele se opõem, mas como uma maneira de reelaborar o passado e, particularmente no que toca à literatura, como uma possibilidade de reescrita/reelaboração desse passado. Hutcheon aponta o pós-modernismo como “um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois

subverte, os próprios conceitos que desafia” (Hutcheon, 1991, p. 19). Nesse sentido, o que está no âmago da discussão é a reelaboração crítica e reflexiva que pode ser feita no presente sobre as construções (materiais e discursivas) do passado.

Suas formas estéticas e suas formações sociais são problematizadas pela reflexão crítica. O mesmo se aplica ao repensar pós-modernista sobre a pintura figurativa na arte e sobre a narrativa histórica na ficção e na poesia (ver Perloff 1985, 155-171): é sempre uma reelaboração crítica, nunca um “retorno” nostálgico. É aí que está o papel predominante da ironia no pós-modernismo (Hutcheon, 1991, p. 20-21).

A ironia a que ela se refere ocorre pela repetição de referências históricas, de alguns padrões político-ideológicos e discursos, mas o intento no pós-modernismo é a possibilidade de voltar a eles para, então, problematizá-los, para refletir criticamente sobre eles no presente. Problematizar, eis o termo mencionado por Hutcheon mais de uma vez, como uma chave para a compreensão do pós-modernismo. Enquanto o modernismo voltava-se à rejeição das ideias e estética realista, o pós-modernismo não as rejeita, não aponta para rupturas e radicalismos, mas para o tensionamento dos conceitos e sentidos predominantes no passado.

No que toca à ficção, a *metaficção historiográfica* é o que melhor caracterizaria o que Hutcheon está considerando como pós-modernismo. Em **Poética do Pós-Modernismo**, a autora deixa claro o privilégio dado à forma do romance, chamada por ela de *metaficção* historiográfica: “Com esse termo, refiro-me àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos” (Hutcheon, 1991, p. 21). A posição da autora em relação ao romance é justificada pela atenção dada à narrativa nas pesquisas sobre o pós-modernismo, seja no âmbito da literatura, da história ou na teoria e acrescenta “A metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios, ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (*metaficção historiográfica*) passa a ser a base para o seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado” (Hutcheon, 1991, p. 22).

Nessa direção, a despeito de outras questões discutidas no âmago do pós-modernismo, é relevante mencionar o papel da História e do conhecimento histórico na discussão desenvolvida por Hutcheon, que é também objeto de interesse do nosso estudo aqui proposto. O que se observa no panorama moderno-contemporâneo é a

convergência da provisoriedade do conhecimento histórico, do questionamento do “fato” histórico como um aspecto científico e da superação da neutralidade e objetividade do discurso histórico na arte pós-moderna, de modo que não há como ignorar tais questões (Hutcheon, 1991). Isso não implica a negação do conhecimento histórico, mas o questionamento dos sistemas dominantes construídos por ele

O que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado (“aplicações da imaginação modeladora e organizadora”). Em outras palavras, o sentido e a forma não estão *nos acontecimentos*, mas *nos sistemas* que transformam esses “acontecimentos” passados em “fatos” históricos presentes. Isso não é um “desonesto refúgio para escapar à verdade”, mas um reconhecimento da função de produção de sentido dos construtos humanos” (Hutcheon, 1991, p. 122).

O resultado de tais constatações é a compreensão de que a concepção de uma historicidade autêntica e de um discurso imparcial não se sustenta, visto que eles estão marcados pela subjetividade constitutiva do sujeito. Dessa maneira, o conhecimento histórico produzido até então passa a ser revisitado criticamente pela literatura, pelo cinema, pelo teatro etc., em busca da tessitura de outros pontos de vista envolvidos nos acontecimentos históricos transformados em fatos. Essa reelaboração coincide com a emergência dos estudos pós-coloniais, por exemplo, de modo que as narrativas produzidas a partir daí começam a evidenciar histórias contadas sob o ponto de vista daqueles que Hutcheon (1991) vai chamar de *excêntricos*: mulheres, *gays*, pobres, negros e todas as vozes presentes nos acontecimentos históricos, mas marginalizadas pela “história oficial”.

Outra importante influência para a redefinição no modo de compreender o discurso e o conhecimento histórico foram os estudos linguísticos, em parte a noção de polifonia e dialogismo de Mikhail Bakhtin, reelaborados por Julia Kristeva para pensar o pós-modernismo, em outra parte os estudos de Benveniste sobre os sistemas enunciativos histórico e discursivo. Tais correntes linguísticas lançam luz sobre o conhecimento histórico como uma construção discursiva influenciada pelo contexto histórico e pela ideologia dominante, bem como pela subjetividade dos autores, assim

Na redação pós-moderna da história – e da ficção – (*Midnight's Children*, *The White Hotel*, *Slaughterhouse-Five*) – existe uma deliberada comunicação do histórico pelos elementos discursivos didáticos e situacionais, contestando

assim os pressupostos implícitos das afirmações históricas: objetividade, neutralidade, impessoalidade e transparência da representação (Hutcheon, 1991, p. 125 grifos da autora).

As modificações evidenciadas pelo pós-modernismo impactam, por sua vez, a compreensão das relações entre história e literatura, até então concebidas como objetos distintos, não só pelo modo de escrever, mas pelo compromisso com o tema sobre o qual escreve. Entretanto, para Hutcheon, o que antes era lido separadamente (ao passo que as diferenças entre as duas áreas eram evidenciadas) deixa de ocorrer na perspectiva teórica da arte pós-moderna, que passa a considerar o que as duas áreas têm, então, em comum. Essa mudança de perspectiva trazida pelo pós-modernismo é fundamental para tirar as produções literárias de uma marginalização imposta pelos ramos dos estudos historiográficos, os quais lidam com a noção de “ficção” como sinônimo de “falsidade” ou de “escrita criativa”, “sem compromisso com o real”.

Considera-se que as duas obtêm suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva; as duas são identificadas como construtos linguísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa. Mas esses textos também são ensinamentos implícitos da metaficção historiográfica. Assim como essas recentes teorias sobre a história e a ficção, esse tipo de romance nos pede que lembremos que a própria história e a própria ficção são termos históricos e suas definições e suas inter-relações são determinadas historicamente e variam ao longo do tempo (Hutcheon, 1991, p. 141).

Assim, não se cria uma nova maneira de escrever a história, mas se reconhece os gêneros existentes de modo distinto do que convencionalmente se aceitou reconhecer como literatura e história, separadamente. A diferença trazida pelo debate em torno da *metaficção historiográfica* é a consciência e o questionamento das estruturas que foram historicamente construídas e aceitas. Partindo disso, revela-se o caráter basilar do pós-modernismo em tensionar e questionar estruturas e conceitos culturalmente aceitos como senso comum e natural. Contudo, essas práticas não se revelam simples, como pode parecer em um primeiro momento, porque elas precisam lidar com compreensões já fundamentadas sobre os objetos que desejam revisitar. É o que ocorre de modo semelhante com os discursos historiográficos tomados como objeto nessa discussão, uma vez que é preciso lidar com a perspectiva já instaurada

de Lukács (2011), por exemplo, mas, outras, ainda mais distantes no tempo, como é caso das proposições de Aristóteles sobre os mesmos conceitos.

Aquilo que se tem ainda hoje como a “verdade” sobre os modos de ler a história e a literatura como objetos distintos e distantes revela-se uma construção discursiva que pode ser identificada no tempo, pois data do século XVIII e é, assim, uma discussão em torno de uma questão ética sobre o que estaria sendo difundido entre os leitores. Preocupação semelhante, contudo, inversa, orienta a arte pós-moderna “em relação à multiplicidade e à dispersão da(s) verdade(s) referente(s) à especificidade do local e da cultura” (Hutcheon, 1991, p. 145). Ou seja, o lugar destinado ao discurso historiográfico condiciona a leitura dessas narrativas como “verdades”, sem questionar o lugar onde elas são geradas e os sujeitos que produzem tais discursos. O resultado dessa ação singular foi a construção de uma história homogeneizadora imposta por uma minoria dominante sob uma maioria destituída de poder. Em razão disso, a *metaficção historiográfica* se coloca no lugar oposto, onde o dominante não é o protagonista, tampouco o herói das narrativas, conforme discutiremos adiante.

A definição dos lugares e dos referentes de cada um dos campos do saber, da história e da literatura, foi proposta há muito tempo, por Aristóteles, na **Poética**, quando distinguiu as funções de um *historiador* e de um *poeta*, ressaltando este último como o mais privilegiado, pois possuiria maior liberdade criativa e espaço para a imaginação a partir do referente passado,

[t]ambém fica evidente, a partir do que foi dito, que a tarefa do poeta não é a de dizer o que de fato ocorreu, mas o que é possível e poderia ter ocorrido segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, o historiador [1451b] e o poeta diferem entre si não por escreverem os eventos em versos ou em prosa (poder-se-iam apresentar os relatos de Heródoto em versos, pois não deixariam de ser relatos históricos por se servirem ou não dos recursos da metrificacão), mas porque um se refere aos eventos que de fato ocorreram, enquanto o outro aos que poderiam ter ocorrido. Eis que a poesia é mais filosófica e mais nobre do que a história: a poesia se refere de preferência, ao universal; a história, ao particular (Aristóteles, 2015, p. 96-97).

De tal modo, as afirmações de Aristóteles vão sendo replicadas ao longo do tempo e permanecem como regras para a composição das formas, definindo os lugares e as perspectivas de cada sujeito. Todavia, a observação atenta da afirmação do filósofo não impede a função do poeta ao caráter factual, apenas lhe acrescenta a

liberdade criativa ao fato, enquanto ao historiador, esse é colocado em um lugar menor, tendo em vista o implícito compromisso com o que é factual.

Por outro lado, no pós-modernismo, antes de serem questionados os gêneros e as formas de escrever, questiona-se o próprio processo de escrita, que como tal já impunha um caráter ficcional, à medida que o objeto narrado passa pelo lugar de onde olha aquele que escreve e, também ele, é atravessado por implicações culturais e ideológicas, por isso não há como impor sobre a história o critério de autenticidade e verdade, como quer a tradição. Diante disso, diz Hutcheon:

A ficção e a história são narrativas que se distinguem por suas estruturas, estruturas que a metaficção começa por estabelecer e depois contraria, pressupondo os contratos genéricos da ficção e da história. Nesse aspecto, os paradoxos pós-modernos são complexos. A interação do historiográfico com o metaficcional coloca igualmente em evidência a rejeição das pretensões de representação “autêntica” e cópia “inautêntica”, e o próprio sentido de originalidade artística é contestado com tanto vigor quanto a transparência da referencialidade histórica” (Hutcheon, 1991, p. 146-147).

Os termos utilizados tradicionalmente para fazer referência à produção historiográfica ou ficcional passam a ser questionados, pois não revelam o caráter plural que tais produções adquirem no pós-moderno. Dessa maneira, os lugares definidos historicamente e, aparentemente, bem delimitados entre a história e a ficção começam a ser transpassados, revelando que não se trata de um espaço separadamente nítido e singular, mas, provavelmente, turvo e plural, onde múltiplos sujeitos e vozes podem ser inseridos, olhando para o mesmo lugar. Assim, a “ficção pós-moderna sugere que reescrever ou reapresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico” (Hutcheon, 1991, p. 147).

Diante das questões expostas, notamos que, a partir do pós-modernismo, uma nova discussão e um novo ponto de vista começam a ser considerados para a compreensão da produção e dos novos modos de ler e perceber o registro da produção histórica e ficcional, pois tudo o que antes se tinha como certo é desestabilizado pela metaficção historiográfica. O termo *desestabilizado* é utilizado por Hutcheon e deve ser destacado nesta discussão, porque ele revela e sintetiza grande parte da ação pós-moderna sobre a arte, diante dos padrões de produção e leitura aceitos e paralisados ao longo do tempo.

Dentre os termos para os quais a autora chama atenção, porque são resultados dessa desestabilização causada pelo pós-modernismo está a ideia de *fatos* e

acontecimentos históricos, tendo em vista que a noção de história aceita e difundida insiste em utilizar a possível fidelidade aos fatos como argumento para distinguir a ficção e a história, na intenção de privilegiar essa última. Nesse sentido, Hutcheon (1991, p. 161) revela que

A metaficção historiográfica sugere uma distinção entre “acontecimentos” e “fatos” que é compartilhada por muitos historiadores. Como venho sugerindo, os acontecimentos tomam forma de fatos por meio de sua relação com “matrizes conceituais em cujo interior precisam ser embutidos se tiverem de ser considerados como fatos” (Munz, 1977, 15). Conforme já vimos, a historiografia e a ficção *constituem* seus objetos de atenção; em outras palavras, elas decidem quais acontecimento que se transformarão em fatos. A problematização pós-moderna se volta para nossas inevitáveis dificuldades em relação à natureza concreta dos acontecimentos (no arquivo só conseguimos encontrar seus vestígios textuais para transformar em fatos) e sua acessibilidade. (Será que temos um vestígio total ou parcial? O que foi eliminado, descartado como material não-factual?).

Significa dizer que o que há são acontecimentos, aquilo que lemos, as narrativas que fazem referência ao passado sofreram uma intervenção de valor social, cultural e ideológico para que, então, se transformassem em fatos históricos. Assim, por si só, o “fato” já não está livre da problematização e da construção discursiva de um sujeito-escritor, não havendo, portanto, a esperada neutralidade e objetividade diante dos registros históricos, de modo que “os documentos passam a ser signos de acontecimentos que os historiadores transmutam em fatos” (Hutcheon, 1991, p. 161). Essas informações, por sua vez, são a base para a construção das *narrativas históricas* e da *metaficção historiográfica*, pois, na lida com o tempo, que transforma os acontecimentos em efemeridades que não podem ser recuperadas, somente os registros históricos, textuais ou imagéticos, ficam/permanecem para dar substância ao trabalho do escritor, da história ou da ficção, que age sobre ele.

É válido enfatizar que o discurso pós-moderno em torno das produções de *metaficção historiográfica* não quer destituir nenhuma das duas formas de seus lugares, mas lê-las sob uma ótica distinta daquela tradicionalmente aceita e fechada. O que se revela agora é o rompimento das fronteiras entre os dois gêneros, que, portanto, não se referem mais a objetos definidos e cristalizados, ou seja, não estamos lidando com a *verdade*, mas com *verdades*, no plural e, raramente, se fala em falsidade, apenas outras verdades (cf. Hutcheon, 1991). Levando em consideração esses aspectos, que ultrapassam as limitações tradicionais de cada gênero, podemos

retornar às discussões já mencionadas sobre o romance histórico, tal qual faz Hutcheon ao apontar as distinções que se revelam entre a *metaficção historiográfica* e o *romance histórico*, pensado sob a perspectiva de Lukács.

Lukács definia o romance histórico sobre um tripé característico que será desconstruído pela pós-modernidade e aparecerá, quando muito, de modo contrário na metaficção historiográfica: o primeiro aspecto refere-se aos personagens, pois o protagonista deveria ser um *tipo*, ou seja, um personagem capaz de representar um grupo social homogêneo característico de um determinado tempo ou lugar, uma síntese do geral e do particular – tendo em conta que “a partir dessa definição, fica claro que os protagonistas da metaficção historiográfica podem ser tudo, menos tipos propriamente ditos: são os excêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional” (Hutcheon, 1991, p. 151). A autora contesta a visão de Lukács, quando o autor assinala os personagens protagonistas como a síntese do que era geral e particular, apontando que na metaficção historiográfica os personagens são excêntricos.

É com base nesse viés que podemos pensar **Anayde** sob a ótica do pós-moderno. Ela (a personagem representada na peça de Paulo Vieira) não é igual a nenhuma outra mulher daquele momento, não é um *tipo*, ou seja, aproximava-se muito mais do perfil da heroína melodramática, de feição trágica, sendo singular a tal ponto que esse foi o motivo de sua ruína e, por não se encaixar nos padrões socialmente exigidos, foi fatalmente excluída. Nessa mesma direção podemos mencionar **Mercedes**, pois, embora Anayde possa ter destaque como uma mulher transgressora da ordem dominante, em **Mercedes**, o contexto da Ditadura Militar é vivenciado pela mulher dita comum, que quando estudante se envolve no movimento revolucionário, mas, vítima da política opressora, acaba fugindo do Brasil, temendo a repressão dos direitos civis, a prisão e a tortura. Anos depois, ao voltar para o país, ela tem feito um curso superior e atua como professora de Sociologia em uma universidade. A construção da personagem revela o protagonismo do indivíduo comum, que se destaca por uma trajetória muito individualizada, não de uma heroína de guerra que se contrapõe à população.

O segundo aspecto definido por Lukács diz respeito, como aponta Hutcheon (1991, p. 151-152), à “relativa insignificância da utilização que dá ao detalhe, que ele considerava como sendo “um simples modo de obter a veracidade histórica”. A autora discorda desse ponto, indicando dois argumentos: primeiramente, a *metaficção*

historiográfica aproveita tudo que está no registro histórico, seja o que é tido como verdade ou como mentira, os dois aspectos podem ser lidos e elaborados na ficção sob olhares distintos; depois, para Lukács, os vestígios históricos eram, ainda, uma forma de inserir no romance histórico a possibilidade de verificação de um fato, apegado, portanto, a uma ideia de “verdade verificável” – e, como sabemos, a metaficção historiográfica, ao assimilar os dados históricos o faz não para retornar à realidade do passado, mas a partir do que textualmente está acessível no presente (Ibidem, p. 152). Dessa maneira, alguns aspectos referentes ao contexto de **Anayde e Mercedes** estão presentes em cena como uma possibilidade de o leitor/espectador acessar o presente vivenciado por essas mulheres, não para levantar a discussão sobre a veracidade dos fatos, mas como uma possibilidade de compreender a construção político-ideológica do passado no presente da cena/texto, por exemplo.

O terceiro aspecto do tripé luckacsiano diz respeito aos personagens históricos, que antes eram relegados a papéis secundários, já que, “[e]m muitos romances históricos, as figuras reais do passado são desenvolvidas com o objetivo de legitimizar ou autenticar o mundo ficcional com sua presença, como se para ocultar as ligações entre ficção e história como um passe de mágica ontológico e formal” (Ibidem, p. 152). Como revela a autora, há casos em que as figuras históricas são colocadas ‘em cena’ não para que haja a perpetuação desses personagens, mas para oferecer ao público uma perspectiva sobre eles, distinta daquelas que são estabelecidas e difundidas pelo discurso histórico ‘oficial’.

A mesma compreensão podemos considerar para pensar a presença dos personagens históricos de Paulo Vieira: em cena, o foco do dramaturgo não está, como se verá mais detidamente adiante, no julgamento da ação de um ou outro João para legitimar o crime cometido e, de alguma maneira, colocar João Dantas sob o julgamento público dos espectadores/leitores, tendo em vista a afirmação do autor de “Esta é uma obra de ficção. A História é meramente um argumento” (Vieira, 2013, p. 127). A intenção pode ser lida como uma possibilidade de lançar luz sobre Anayde, a mulher já tão apagada das discussões historiográficas, sobre quem nem mesmo o nome poderia ser mencionado por tanto tempo. O silêncio em torno de Anayde, que paira no discurso historiográfico, também diz muito, isto é, revela a construção de uma história pautada em um discurso político-ideológico opressor em torno das mulheres, de modo tão radical que seu nome não é mencionado, ela é simplesmente ignorada, como um sujeito irrelevante àquele momento, sob a justificativa de ser o agente da

ruína dos homens de poder. Em resposta ao silêncio imposto, a peça é a possibilidade de o público conhecer e admirar aquela mulher – que ali fala e age, no plano “ficcional” – do mesmo modo que ocorreu a Paulo Vieira no momento que teve contato com a versão de Anayde escrita por José Joffily. Constrói-se, assim, uma espécie de reação em cadeia possibilitada pelo efeito do pós-modernismo via metaficção historiográfica, que torna possível a recuperação, por outras obras e autores, do discurso histórico e a problematização das narrativas cristalizadas pelo tempo.

Papel semelhante de questionamento do discurso histórico observamos em **Mercedes**, por meio da vivência dessa mulher, mas também por meio do personagem Deputado Mário Valdes. O autor deixa ver a partir desse personagem um confronto entre as narrativas públicas, isto é, o discurso legitimado pela história, e as narrativas privadas, em torno de homens que atuaram na política brasileira, no contexto da Ditadura Militar. O Deputado é um homem que, como tantos outros, trabalhou em benefício próprio e acumulou riquezas explorando os mais pobres e negligenciando os direitos dos cidadãos, contudo, por fazer parte do grupo que apoiava o Regime acabou recebendo prestígio na história do país. A construção ficcional do Deputado, embora mantenha tais características, o faz não para reafirmá-las simplesmente, mas para criticá-las por meio do confronto exercido com as demais personagens. Essa estratégia de composição é característica da retomada dos referentes históricos feita pelo pós-modernismo, “Ele reinsere os contextos históricos como sendo significantes, e até determinantes, mas, ao fazê-los, problematiza toda a noção de conhecimento histórico. Esse é mais um dos paradoxos que caracterizam todos os atuais discursos pós-modernos” (Hutcheon, 1991, p. 122).

A reconfiguração das relações entre história e ficção trazida pelo pós-modernismo lança luz à discussão empreendida nos capítulos seguintes em torno da produção dramatúrgica de Paulo Vieira. Os aspectos mencionados sobre a metaficção historiográfica ajudam-nos a compreender como semelhante diálogo está presente, também, nas produções do drama moderno brasileiro. Reiteramos que a ênfase dada pela autora à forma do romance ocorre certamente devido à vasta produção de narrativas no mercado editorial, e à consolidação do gênero na modernidade como a forma literária capaz de dar conta da multiplicidade de temas e contextos da vida moderna. Contudo, entendemos que a predileção ao romance não significa a inexistência de outros modos de formalização da *metaficção historiográfica*. Nesse sentido, o que estamos perseguindo é que em Paulo Vieira encontramos uma

metaficção historiográfica formalizada sob os moldes do drama moderno, tendo em vista o reconhecimento da aproximação de **Anayde** e **Mercedes** dos debates em torno da história e ficção.

No panorama dos estudos posteriores à publicação de **Poética do Pós-Modernismo**, se observa uma atividade de análise e crítica literária que toma as discussões de Hutcheon como chave de leitura para inúmeras produções literárias, inclusive como um novo olhar para obras que antecedem a perspectiva de análise proposta pela autora. Nesse cenário, há um evidente privilégio do romance e das narrativas como objeto de análise, de modo semelhante ao recorte feito por Linda Hutcheon. Assim, destaca-se o caráter distinto desta pesquisa, à medida que em um cenário crítico protagonizado pelas narrativas, tomamos a *metaficção historiográfica* como chave de leitura crítica para pensar também o drama no contexto de produção brasileiro. Além disso, é importante mencionar que o que estamos tratando como um traço inédito, neste caso, se refere à atividade de leitura e análise crítica que está sendo construída, não à produção dramatúrgica analisada, pois, considerando o viés crítico da *metaficção historiográfica* poderíamos pensar inúmeras produções do teatro brasileiro do século XIX, como por exemplo textos de Arthur Azevedo, como **O Mambembe** e Gonçalves de Magalhães, como **Antônio José ou o poeta e inquisição**, que recuperaram importantes momentos históricos do Brasil para compor suas obras e nelas reelaborar um contexto de crítica e reflexão histórica e social.

A abertura que essa discussão revela, em nosso caso, é fundamental para considerar a produção de Paulo Vieira como uma contribuição literária e artística, mas também para reacender, por exemplo, o debate histórico sobre Anayde Beiriz, que foi de onde este capítulo começou. As produções historiográficas sobre o contexto de 1930 conduziram a um apagamento da imagem e da voz daquela mulher, conforme revela o dramaturgo no início de suas considerações sobre a peça; de outro lado, a encenação da peça, em 1992, causa uma verdadeira efervescência na cidade de João Pessoa, devido à curiosidade dos espectadores que queriam descobrir quem era *aquela* sobre quem muito não se falava. O desconforto positivo e incômodo causado pela peça soma-se a outras produções artísticas que ocorreram no final do século XX, como é o caso de **Paraíba mulher macho**, filme de Tizuka Yamasaki, e reacendem uma discussão não só artística e literária, mas também histórica sobre a presença de Anayde no contexto histórico da Revolução de 1930, de tal modo que, a partir daí,

surgem inúmeras produções²¹ que se dedicam às múltiplas facetas de Anayde Beiriz, seja como poetisa, professora ou como mulher revolucionária, fazendo com que a construção imagética e histórica referente a ela não se limite ao seu relacionamento com João Dantas e às conspirações políticas em torno de João Pessoa.

Em outra medida, **Mercedes**, em seu contexto de encenação, o ano de 2014, período em que o Brasil presenciou o reavivamento de discursos pedindo a retomada do regime ditatorial, reacende as reflexões sobre o contexto da Ditadura Militar visto na peça sob uma perspectiva particular. A peça não expõe as ruas e o debate público sobre a ação do exército, a repressão e as ações de tortura, mas deixa ver como essas e outras questões afetaram a vida particular de Mercedes, no que toca à sua vida íntima, e como tal, de tantas outras pessoas. A formalização do drama justifica a ausência dos entraves ditatoriais na ação dramática, mas o tema da ditadura está presente ao longo de toda a cena, por meio do discurso, possibilitando o leitor/espectador reconhecer os impactos políticos e sociais desse período da história do país e, como não poderia deixar de ser, refletir criticamente sobre ele para problematizar outras narrativas que o defendem.

Do prisma de onde observamos as discussões em torno de forma e conteúdo, é possível identificar uma convergência dos estudos sobre a relação entre a história e a literatura e, em nosso caso, o drama moderno para um mesmo lugar: o questionamento das ideias engessadas e, consequentemente, uma abertura para novos temas e novas formalizações estéticas. Assim, o estudo a que nos propomos

²¹ Uma das primeiras obras sobre Anayde Beiriz é **Anayde: paixão e morte na Revolução de 30**, de José Joffily, o livro é resultado da pesquisa feita pelo autor, diretor e roteirista, e que resultou no filme de Tizuka Yamazaki. Depois disso, em 2005, em homenagem ao centenário de nascimento de Anayde, Marcus Aranha publica **Pantera dos Olhos Dormentes**, uma compilação das cartas de amor trocadas entre Anayde Beiriz e Heriberto Paiva, entre 1924 e 1926, que revelam a voz de Anayde Beiriz através de suas próprias palavras. Em 2008, Flávio Eduardo Maroja Ribeiro lança o livro **Parayba 1930: a verdade omitida**, no qual ele tece uma outra narrativa historiográfica sobre os acontecimentos de 1930 envolvendo Anayde, João Pessoa, João Dantas, João Suassuna e outros sujeitos desse mesmo contexto. Em 2022, Valeska Asfora publica **Anayde Beiriz: a última confidência**, revelando um panorama histórico sobre a vida e morte de Anayde, além de inúmeras fotos pessoais, poemas, entrevistas, contos e cartas escritas por Anayde; somado aos escritos poéticos, na mesma publicação há documentos pessoais, recortes de jornais com as publicações literárias feitas por Anayde, quando fazia parte do coletivo *Os Novos*, alguns recortes noticiando a morte de Anayde e documentos históricos, como a carta recebida pela mãe de Anayde, revelando a morte da filha, e o laudo de necrópsia que indica a causa da morte de Anayde Beiriz. Essas, entre outras publicações, retomam a história que não ficou esquecida em 1930 e traz à tona outro ponto de vista sobre os acontecimentos daquela época, principalmente sobre Anayde, que foi silenciada pela história escrita até meados dos anos 1980. Dessa maneira, as publicações mencionadas ajudam a reescrever a história de Anayde, dando-lhe outra narrativa, distante daquela que a manteve à sombra de João Dantas.

nesta pesquisa está direcionado ao diálogo entre literatura e história, a partir do debate sobre a metaficção historiográfica formalizado nos limites do drama moderno.

Consideramos para este estudo um *corpus* muito localizado, ou seja, este trabalho é de análise-interpretação de duas peças que tomam a relação dialética forma-conteúdo na medida em que tensionam a formalização estética de temas os quais apontam para dois períodos histórico-políticos fundamentais para o Brasil.

De um lado, **Anayde**, que ao fazer uso das possibilidades do drama moderno é capaz de colocar na cena dramática o amor de Anayde e João Dantas, mas, ao mesmo tempo, na esfera discursiva, retomar o contexto da Revolução de 30 que atravessa toda a peça, assim como a constituição político-ideológica dos personagens. O cruzamento dos planos dramático e discursivo abre espaço para as duas esferas temáticas potentes no enredo.

Depois, **Mercedes** revela-nos as diferentes possibilidades da forma do drama moderno, a partir de uma escrita fragmentária. Partimos do que foi discutido neste capítulo sobre a crise do drama e como ela levou a uma modificação do drama absoluto, considerada até aquele momento uma forma fechada e inquestionável. **Mercedes**, por outro lado, abre espaço para pensarmos a mutação da forma dramática, conforme os estudos de Jean-Pierre Sarrazac, a partir do modo de escrita fragmentária que se observa na formalização da peça.

Mais uma vez, é válido enfatizarmos, a dialética forma-conteúdo abre espaço para uma abordagem dramática de temas antes impensáveis no drama e, com base na flexibilidade da forma, por meio da irrupção de outros gêneros em seu interior, reconhecer outros modos de formalizar a cena dramática, como também outras temporalidades e discursos no palco.

3 NAS MALHAS DO AMOR (“IMPULSIVO, TORTURANTE, INFERNAL”): A PERSONAGEM FEMININA, O DRAMA MODERNO E OUTROS DEBATES EM *ANAYDE*

“Que gozo sentir-me em plena liberdade longe do jugo atroz dos homens e da ronda da velha Sociedade.”

Gilka Machado

Começamos esta seção com a reflexão da escritora Gilka Machado (1893-1980), nome expoente da literatura produzida por mulheres no século XX. Em poucas palavras, a autora expressa aquilo que é sentimento de muitas mulheres do seu tempo: um desejo incontornável de viver livre da vigilância perene de uma sociedade moldada sob as influências do patriarcado. Naquele contexto (e, talvez, até os nossos dias), a vigilância imposta às mulheres condiciona o comportamento de muitas delas, quase sempre, de modo inconsciente, fazendo com que elas se tornem, em face de um jogo ambíguo, corresponsáveis pelo sofrimento de suas iguais.

Como veremos nas discussões tecidas ao longo deste capítulo, no Brasil do século XX verificamos um contexto histórico de muito sofrimento para as mulheres, principalmente para aquelas que não se encaixavam nos perfis exigidos pela sociedade. Essas mulheres viviam em um lugar de desconforto constante, pois não cabiam nos padrões vigentes, contudo, eram impedidas de viver a liberdade almejada – e àquelas que transgrediam esta trajetória previamente marcada restava o lugar de dissidentes, mesmo quando se tornaram notáveis, como ocorreu com Gilka Machado. No caso desta autora, enquanto parte do público reconhecia o valor de sua poesia e a admirava; outra parte, formada, principalmente, pela crítica conservadora e moralista, a rejeitou severamente devido aos frequentes temas de seus poemas ligados à sensualidade e expressão de experiências ligadas a uma vida íntima. Portanto, para ela, a literatura era um modo de ser e estar no mundo, era uma maneira de viver a liberdade que desejava experimentar fisicamente, mesmo quando impedida pelas regras dominantes da sociedade. Neste sentido, o pleno uso da palavra-poesia oferecia a essas mulheres uma abertura lateral para vivenciar e expressar os seus sentimentos e desejos mais íntimos.

Assim, neste capítulo, teceremos uma reflexão em torno da história de amor vivenciada por Anayde e João Dantas, colocada em cena por meio do texto dramatúrgico *Anayde*, de Paulo Vieira. Direcionamos o nosso olhar para a expressão de um amor vivido sob os olhares vigilantes da cidade da Parahyba, nos entornos de 1930, quando irrompem os momentos decisivos que levarão à explosão da, assim chamada, Revolução de 30. Por este viés, consideramos como, no texto em foco, é a personagem Anayde quem dá relevo a essa história, pois ela é representada como uma mulher subversiva, que busca ultrapassar as amarras sociais daquele contexto e viver em plenitude a liberdade que desejava para si e para as outras mulheres. É, justamente, devido a esse modo de pensar e agir que Anayde será punida, excluída e jugada pelo “conselho dominante” do lócus onde vive.

Assim, parafraseando Gilka Machado, é possível afirmarmos que o que Anayde (seja a mulher histórica, seja a personagem erigida sobre a sua memória) desejava era sentir-se em pleno gozo da liberdade, livre daqueles olhares vigilantes que pesavam sobre suas ações. Essas primeiras palavras, portanto, inauguram a discussão empreendida nas próximas páginas que, assim, comporão um percurso crítico em torno do que está no primeiro plano do enredo, mas também das outras camadas de sentido que são reveladas por meio das relações pessoais e políticas das personagens.

Além disso, questões relativas à forma do texto são relevantes para o debate aqui empreendido. Em **Anayde**, Paulo Vieira revela uma composição dramática alinhada aos moldes do drama moderno, no que toca principalmente à irrupção de elementos épicos narrativos na forma do drama. Dessa maneira, em variados momentos se observa um distanciamento da ação dramática, ou seja, de uma ação que ocorre no presente da cena, para uma referência discursiva a um dado evento no passado ou externo à cena que ocorre via narrativa.

Nesse sentido, é possível distinguir dois movimentos na forma do drama: o primeiro diz respeito às relações pessoais travadas por Anayde e João Dantas, que ocorrem via recurso dramático, isto é, a ação ocorre no palco, no tempo presente da cena; o segundo aponta para as questões referentes ao contexto de ebulição da Revolução de 30 que é formalizado discursivamente por meio de estruturas narrativas, de modo que os temas políticos estão em cena, mas não via ação dramática, são externos à cena e se inserem nela por meio daquilo que contam os personagens.

3.1 A incômoda Anayde: amante ardilosa e mulher indesejada?

Anayde é uma peça em dois atos escrita pelo dramaturgo Paulo Vieira em 1982 e só montada uma década depois,²² dividida em quatorze cenas que se debruçam sobre a representação de uma história de amor, de uma mulher forte e desafiadora, de uma sociedade opressora e de um desejo de vingança que culmina no desfecho trágico das personagens, uma vez que o amor (e o desejo de liberdade, para que se possa viver esse amor) envolve-os em uma trama que os conduz à morte, bem ao gosto de enredos trágicos e de cariz melodramático, como visto na tradição ocidental desde que se instituiu a forma do drama, como ultrapassamento da forma da tragédia ática. No texto de Vieira, o amor de Anayde e João Dantas é construído nos liames de uma relação íntima, que deixa entrever a importante dimensão política daquele contexto histórico, justamente a passagem da década de 1920 para a de 1930, na Parahyba.

O relacionamento desses personagens está envolto em uma esfera de ruínas, especialmente no que tange à moldura sociopolítica que enfeixa a ação, pois nada ali está seguro, dadas as ameaças de golpe e o início iminente de uma revolução. É por isso que, para além da dimensão estritamente política, o contexto nos deixa ver um sistema de valores morais em torno das mulheres, que as subjuga e as diminui diante dos homens e de um sistema machista, aceito e alimentado pela sociedade. Diante disso, o modo como Anayde e João Dantas conduzem o seu relacionamento torna-se uma afronta – seja na “vida real” seja na ação ficcionalizada na peça – para a sociedade e um insulto ao próprio sistema dominante, de tal modo que aquilo que pertence à esfera privada vai se tornando público, em coerência à função pública de jornalista e advogado desempenhada por João Dantas.

²² Tendo em vista o caráter dessa pesquisa, centrado na análise do texto, a análise proposta tem seu ponto de partida e de chegada na própria obra. Nesse sentido, é importante ressaltar esse aspecto porque inúmeras pesquisas desenvolvidas em torno da dramaturgia e do teatro enxergam o texto como parte de algo maior, como de fato é, se estivermos diante de uma análise da cena, do espetáculo como um todo. Esse, no entanto, não é o objetivo desta pesquisa, de modo que não nos aprofundaremos nos aspectos que se referem à montagem do texto em estudo. Não será possível olvidar, a explosiva recepção desse texto no teatro, quando de sua primeira montagem, ocasião em que rapidamente tornou-se sucesso de público nos palcos de João Pessoa, exercendo fascínio nos espectadores e atuando sobre um imaginário coletivo, em que os amantes se tornaram parte integrante da história inventada daquela cidade. Sobre esta discussão envolvendo dramaturgia e encenação ver, por exemplo, os trabalhos de Sobreira (2018) e Cunha Lima (2016).

Ainda hoje, falar sobre esses personagens, que foram sujeitos históricos, quase um século depois, é revirar e reviver uma história que é sobre o amor de uma mulher e um homem, mas é também sobre um confronto político, um aviltamento à imagem pública de um político importante e uma nação que virou espectadora de uma relação íntima, a qual, devido às disputas políticas e econômicas, se trasladara para uma esfera da moral e da honra. Diante desse cenário de amor e morte, apresentaremos reflexões sobre essa trama amorosa, identificando como a representação desse amor foi conduzida pela pulsação do sangue dos amantes, mas também de seus amigos e inimigos.

O primeiro ato da peça situa o leitor/espectador no tempo²³ e no espaço, fazendo-o entender que as ações ocorrem na cidade da Parahyba, o nome anterior aos acontecimentos de 1930 da cidade conhecida hoje como João Pessoa, contexto de suma importância para a compreensão da movimentação política dos personagens e de suas relações ideológicas. Nesse primeiro momento, são apresentados os personagens em cena, que vão sendo identificados conforme suas relações com as personagens protagonistas: Anayde e João Dantas. Primeiro, Lia e Alves, atores e amigos do casal, trazem para a peça reflexões sobre como atuavam as companhias de teatro naquela época e mostram, lateralmente, os impactos sofridos por estas empresas devido às instabilidades políticas trazidas pela ameaça da revolução. Depois, Rafael e João José são personagens com quem Anayde trava relações de amizade, e que trazem os ecos dos movimentos pró-revolução, ainda que se posicionem contrários ao movimento liberal e republicano, tendo em vista os conflitos de interesses com os dos latifundiários, grupo ligado à elite burguesa ao qual eles também fazem oposição.

De modo particular, Lia compartilha com Anayde as dificuldades enfrentadas pelas mulheres que decidem subverter a ordem dominante e se comportar de maneira

²³ Para que o leitor possa compreender minimamente o contexto histórico em que a trama se passa, é válido considerar as seguintes informações: o Brasil vivia sob o governo de Washington Luiz, ainda na República Velha, e enfrentava uma grave crise política e econômica, daí, o então presidente indica para a sua posição no governo federal o paulista Júlio Prestes, nas eleições próximas, dadas as configurações da política do café-com-leite. Contudo, o nome lançado encontra discordância entre os outros estados, como Paraíba, Rio Grande do Sul e Minas Gerais que em resposta formam a Aliança Liberal. Os liberais, como ficaram conhecidos, lançam como nome à candidatura federal Getúlio Vargas e como vice João Pessoa, então presidente da Paraíba. As eleições acontecem, mas são acusadas de terem sido fraudulentas, pois é o candidato indicado por Washington Luís quem sai vitorioso. Na Paraíba, João Pessoa enfrenta outros conflitos, pois a política tributária estabelecida por ele gerou revolta entre os comerciantes, com a taxaço de mercadorias vindas do Recife que entrassem pelo sertão. Como estopim, e por motivos pessoais (que vão se tornando políticos) a morte de João Pessoa deu início aos confrontos da Revolução e, naquele mesmo ano, Getúlio Vargas assume a presidência federal, apesar da primeira derrota nas eleições (cf. Joffily, 1979).

contrária àquilo que se espera, seja na vida pública, isto é, quando a profissão escolhida não está dentro dos parâmetros de uma mulher “de respeito”, como ocorre com Lia ao escolher ser atriz, ou na vida privada, quando o relacionamento afetivo não segue as regras sociais, o que é vivenciado por Anayde. Importante considerar que, embora Anayde sofra repressões societárias devido ao seu comportamento público e privado, ela é, ainda, uma mulher privilegiada, se consideramos aquele contexto político e social, visto ser uma mulher branca que teve, minimamente, acesso à educação e a uma formação que lhe garantia o exercício de uma profissão e acesso a distintos espaços e ideias. Tais aspectos são relevantes por se tratar de um contexto geográfico que queria ser conhecido como progressista, mas ainda era muito conservador e vivia à sombra de ideias passadistas, conforme será exposto adiante.

Alves, por sua vez, é um personagem que se estabelece no limite entre o cômico e o trágico, diante do que vivencia e do que observa naquele contexto sócio-histórico. Frequentemente, Alves está em cena bêbado, o que se torna o motivo das brigas entre ele e Lia, porém a embriaguez de Alves é a maneira encontrada por ele para lidar com as ambiguidades da vida, seja em relação aos conflitos políticos da época, que traziam sintomas de instabilidade e ameaça, ou ainda no que diz respeito à sexualidade, que em muitos momentos parece reprimida pelo sistema social vigente que julgava e punia aqueles que não se adequavam a ele.

No que diz respeito à presença de Rafael e João José, além das questões ideológicas e do posicionamento político que eles defendem, os diálogos travados entre esses dois personagens têm importante função para a peça no que se refere à dimensão temática e formal. As cenas em que eles estão no palco dão conta de um contexto político que vai além das fronteiras paraibanas e revela como os movimentos pró-revolução estão ocorrendo em outros estados do Brasil, tais informações ampliam o cenário em torno da movimentação política que atravessa toda a cena.

Dessa maneira, a ação que está centralizada no amor de João Dantas e Anayde, atravessado pelas tensões políticas na Parahya, tem suas margens ampliadas para outros contextos em que é possível vislumbrar as inquietações efetuadas pelo contexto de revolução, de modo que o leitor/espectador toma conhecimento do impacto dessas discussões no Brasil dos anos 1930. A relação entre Rafael e João José é fundamental também no que diz respeito à formalização da peça, notadamente pelo viés contextual que compõe o diálogo entre eles e que, na maioria das vezes, é formalizado via recurso narrativo. O uso dos recursos épicos dá conta de uma

dimensão de tempo-espaco que a ação dramática não é capaz de formalizar no tempo presente. Conforme mencionado, é, principalmente, no diálogo-narrativo mediado por eles que ocorre a contextualização da atmosfera política em meio aos ares de revolução.

O segundo ato da peça é constituído pela tensão causada pelo assassinato de João Pessoa (cometido por João Dantas, como discutiremos adiante), momento em que o advogado já está preso e que findará por conduzir ao desfecho da história de amor e a tomada de consciência de que os amantes não ficarão juntos, dadas as ações que os levaram até aquele momento. Nesta etapa, o amor, antes mediado pelo desejo de liberdade de Anayde, está diante do desejo de vingança de todos os inimigos de João Dantas. É importante ressaltar que João Pessoa é um personagem que não está em cena, mas, constantemente, os personagens fazem referência a ele no campo do discurso, pois sua presença e suas movimentações políticas movem a ação, principalmente no que diz respeito à rivalidade entre ele e João Dantas.

Esta engrenagem coloca Anayde em meio a uma trama política de vingança, e o sangue, vermelho e quente, que antes era o símbolo do amor erótico entre os amantes, adquire novo significado, não mais para eternizar uma relação de sedução, como ela desejava, mas para confirmar uma vingança e honrar a moral de um homem público. Diante desse contexto de amor e vingança, é fundamental compreendermos como tudo isso é erigido em volta da protagonista, a mulher que está no centro dessa História.

É importante pontuar, nesse primeiro momento, que estamos lidando com personagens históricos, pois a peça parte de um recorte temporal importante da biografia de Anayde Beiriz, que diz respeito ao seu envolvimento amoroso com o advogado e jornalista João Dantas, uma relação íntima que acabou sendo invadida pelos entraves da política pública. O enredo urdido por Paulo Vieira manipula dados e fatos de episódios com larga tradição na historiografia local/nacional, à medida que coloca em cena eventos que circundam Anayde Beiriz (1905–1930), João Dantas (1888–1930) e João Pessoa (1878–1930), os quais protagonizaram momentos fundamentais para a irrupção da Revolução de 30. É devido a esse mesmo contexto histórico que podemos enxergar uma cena composta por fatos políticos e papéis de gênero que se cruzam em uma trama de ódio e disputa por poder.

Nesse sentido, é preciso considerar o contexto em que Anayde, enquanto sujeito histórico, estava inserida, para lançar luz sobre algumas características e

comportamentos da personagem de Paulo Vieira. Mais que isso, um retorno àquele episódio histórico contribui para a compreensão daquela mulher enquanto sujeito social, atravessado pelas mudanças de sua época e faz perceber quais motivos tornaram-na uma personalidade polêmica e, ao mesmo tempo, fizeram dela uma personagem misteriosa e silenciada na longa duração da história da Revolução.

É preciso compreender, ainda, a dimensão da imagem social de Anayde, especificamente, e sua importância enquanto mulher, tendo em vista sua presença ser tão incômoda para aquele contexto social – que queria avançar politicamente, mas que mantinha discursos e costumes ainda muito conservadores, ligados aos ideais propagados no século XIX. Por sua vez, Anayde vivia publicamente aquilo que desafiava os valores das famílias tradicionais e que os grupos conservadores lutavam para manter em silêncio: a liberdade feminina, entendida como expressão de uma devassidão. No caso de Anayde, os anseios de liberdade estavam notadamente formalizados no modo como ela vivenciava uma relação amorosa (e de grande eletrividade erótica) livre de compromissos sociais, tida como um mau exemplo para as moças da cidade. Esse controle, afinal, muito próximo aos ditames da “cultura da honra”, é uma demonstração de como o Nordeste cultivava discursos e comportamentos ainda muito próximos ao passado escravagista e rural (aliás, não muito distante), mesmo querendo se destacar no cenário político nacional como sinônimo de progresso.

Na peça, a representação estética de Anayde e João Dantas dificilmente permite-nos falar sobre esse texto linearmente, tratando-o cena a cena e mediante o que nelas é representado, sem medo de ocorrer repetição. Sendo assim, na tentativa de tecer uma discussão e análise lógicas, a nossa análise-interpretação será organizada com base nos seguintes elementos temáticos e como eles se formalizam na peça: o amor de Anayde e João Dantas e a complexidade das relações de gênero naquele contexto; o *sangue* como elemento de mediação do amor e expressão do erotismo que age sobre as personagens, mas também os destrói; a guerra e as disputas políticas que apontam para um pano de fundo, remetendo a dados da história factual e ficcional, além da motivação para as afrontas políticas de João Dantas que acabam conduzindo-o a um “final trágico”; e a formalização estética da peça que deixa ver a irrupção de formas narrativas na cena.

3.1.1 Nas malhas da honra e da moral: e se as mulheres fossem telhas?

O aspecto relativo ao conceito de “honra” é fundamental para compreender a atitude de João Dantas diante do crime cometido contra ele por seu opositor, João Pessoa – mas antes de esmiuçarmos estes liames, trataremos do conceito aludido. Considerando os aspectos culturais e históricos referente ao Nordeste, há muitas discussões que perpassam esse conceito e o tornam um traço identitário do homem sertanejo, tendo em vista a difusão da imagem de um homem muito ligado aos padrões de masculinidade que o enfeixam na percepção estereotipada do que se entende como um “cabra macho”. Contudo, as definições sobre honra não se restringem ao contexto regional e brasileiro, pois podem ser encontradas inúmeras outras formas de compreendê-la em outros países e culturas.

No entanto, para não prolongar a discussão, haja vista esse ser um entre vários aspectos que serão tratados aqui, é válido considerar os fatores inerentes ao Nordeste e como eles influenciaram a ação do personagem em foco. Historicamente, de acordo com Carlos Alberto Dória (2006), a noção de honra aparece muito ligada ao povo ibérico e à defesa das terras, pois ali a posse das terras era o que definia o sujeito. Diante do contexto de lutas e escassez, portanto, defender a terra possuída, herdada de seus ancestrais, era um modo de manter vivo o nome da família. De modo semelhante, acontecerá nos sertões nordestinos, uma vez que, a princípio, o código de honra que os orienta está relacionado à noção de pertencimento e de identidade a partir dos valores e códigos sociais. No sertão, a posse e defesa da terra eram uma representação do homem como sujeito independente, pois, em tempos de luta por sobrevivência, depender de outra pessoa, ou seja, “trabalhar nas terras dos outros”, reduzia o primeiro a uma condição inferior – e, assim, a violência surgirá como uma ação necessária à manutenção das relações sociais e à imposição de respeito.

No contexto acima mencionado, a defesa da honra aparece ligada às questões econômicas em defesa das terras e dos bens, de modo que “a defesa da propriedade dos bens de subsistência se fazia com o risco de vida, condenando-se como transgressão imperdoável o roubo de gado, cavalo e bode” (Barros, 1998, p. 161); em outros momentos, é o respeito ou a transgressão às regras e aos valores morais que servirão de direcionamento para a punição ou a preservação do homem, que poderia ser punido segundo as regras culturais sem que houvesse um impedimento legal contra tal ação violenta: ao contrário, a ação é contada aos demais como motivo de

orgulho e preservação da imagem socialmente construída, de tal forma que “[e]m suas fainas cotidianas, nas lutas de vida e morte por questões econômicas ou de honra, o homem sertanejo constrói-se num imaginário em que transforma as histórias locais, regionais e seus próprios feitos, em grandes gestas sertanejas (Ibidem, p. 162).

Como dito acima, há inúmeras questões implicadas no uso do termo *honra* nos mais variados contextos e culturas: aqui, nos deteremos às discussões voltadas ao sertão nordestino, principalmente, porque João Dantas (como sabemos de sua personalidade de acordo com a história factual, mas também pela maneira como, de acordo com o que veremos adiante, Paulo Vieira o representou) mantinha estreitas relações com aquele lugar, não só enquanto espaço geográfico, dado que sua família era latifundiária no sertão da Paraíba, mas também porque pactuava com os discursos e ideais que constituíam aqueles sujeitos, a saber, os sertanejos.

De tal maneira, imbuído dos valores da “cultura da honra” e da cobrança de uma postura específica em torno do sexo masculino de que tais valores eram constituídos, João Dantas não poderia agir de outro modo diante da violência praticada por João Pessoa contra ele: supostamente, por suas ordens, a casa do jornalista foi invadida²⁴, em busca de armas que ele estaria guardando para fornecer à cidade de Princesa e aos combatentes que ali estavam para a Guerra de Princesa, tendo como resultado a divulgação de correspondência íntima, trocada entre Anayde e João Dantas, além de tudo aquilo que havia de mais íntimo, expresso no campo da escrita, as poesias, as fotos, as trocas de amor e carinho, produzidas na intimidade, estavam, assim, publicizadas para o julgamento de quem tivesse interesse, principalmente, daqueles que queriam ver a exposição e destruição pública dos dois. Ou seja, este elemento tornou-se motivo de constrangimento público e ridicularização dos amantes, uma vez

²⁴ As narrativas em torno da invasão do escritório de João Dantas, supostamente, a mando de João Pessoa não são claras. De acordo com Vieira (2013), a causa da invasão nunca foi esclarecida, assim como o nome do mandante nunca ficou determinado, “Só duas pessoas poderiam ordenar a invasão ao escritório de João Dantas: o próprio João Pessoa ou o seu Secretário do Interior e da Justiça, José Américo de Almeida. Este não estava na Paraíba no dia da invasão. Tinha viajado para o sertão a fim de acompanhar o desenvolvimento da luta contra Princesa. E João Pessoa, diz-se, só soube da invasão quando o jornal *A União* a anunciou no dia seguinte”. Conforme mencionado, a denúncia recebida pelos policiais acusava João Dantas de esconder as armas que seriam destinadas aos conflitos em Princesa. Contudo, de acordo com a historiografia, tal justificativa não tem fundamento, pois além de João Dantas ser um homem muito conhecido na cidade, o seu escritório estava localizado a cerca de duzentos metros do Palácio do Governo. Na invasão, a polícia poderia ter se limitado ao recolhimento dos documentos públicos encontrados no cofre de João Dantas, mas, ao contrário, tornou público as fotos, cartas e poemas do casal, numa tentativa de humilhação pública. Outros registros dão conta de que a polícia afirma ter encontrado armamento nessas buscas, mas tais apreensões nunca foram expostas. Além disso, a ação da polícia resultou ainda em incêndio aos móveis do escritório de João Dantas, que foram jogados na rua, e todo o material da intimidade de João Dantas e Anayde foi exposto para visitação pública na delegacia de polícia (cf. Vieira, 2013, p. 34).

que contribui para a desconstrução da figura pública de João Dantas e para a exposição da intimidade de Anayde que, mais uma vez, tem sua imagem de mulher posta em cena para julgamento público:

O mais importante como resultante desta invasão não foram as armas apreendidas ou não, mas a vida íntima de João Dantas e Anayde Beiriz, descoberta surpreendente para os inimigos de João Dantas, que aí não teriam apenas uma desfeita moral para deslanchar o seu prazer contra o inimigo, mas o próprio inimigo exposto em seu ser, todo nu e todo humano, ele mesmo, e não a máscara do advogado respeitável com a qual expunha-se (Vieira, 2013, p. 34).

Por isso, a ação de João Pessoa afetava duplamente João Dantas, tanto como indivíduo, dada sua imagem pública de jornalista e advogado influente, quanto como parte de um grupo social, tendo em vista suas ligações com o coronel Zé Pereira, conhecido como articulador da Guerra de Princesa que acontecia naquele mesmo contexto de 1930. É importante compreender que a reputação de um homem público como João Dantas o era, assim, fora construída não só por sua ação individual e engajamento político, mas por suas relações com o entorno no qual estava inserido, o que o obrigava a agir de acordo com o “código de conduta” desse mesmo grupo, afinal os “grupos sociais possuem uma honra coletiva relacionada à honra de cada membro. A conduta desonrosa de alguém se reflete na honra de todos, ao mesmo tempo em que cada indivíduo participa da honra de todo o grupo” (Rohden, 2006, p. 106).

Em **Anayde**, José Pereira é um personagem histórico levado à cena por Paulo Vieira devido à forte influência que ele exerceu na política paraibana. Filho de um respeitado dono de terras do sertão da Paraíba, exercia sobre aquele local grande influência. Após a morte de seu pai, assume a sua posição e engajamento político, por meio do apoio ao ex-presidente Epitácio Pessoa, tio de João Pessoa. Contudo, Zé Pereira ganha destaque na cena paraibana por formar uma oposição ferrenha contra João Pessoa e a política que ele praticava nos idos de 1930, que não demonstrava fidelidade aos apoiadores de seu tio, o que se torna visível diante da exclusão do aliado político João Suassuna da chapa do Partido Republicado da Paraíba, quando concorria às eleições à vice-presidência do Brasil, em 1930. A exclusão de João Suassuna, somada ao esquecimento de outros inúmeros correligionários locais, fez com que Zé Pereira declarasse oficialmente o rompimento político com João Pessoa. Acompanhando a atitude do sertanejo, outra família influente da região também se

opõe a João Pessoa com o objetivo de demonstrar apoio a João Suassuna, a família Dantas, da qual pertence João Dantas. João Pessoa, por sua vez, autoriza a troca da guarda policial enviada ao Sertão para defender as terras paraibanas dos ataques de Lampião e seus cangaceiros e orienta os novos oficiais a tratarem Zé Pereira como perigoso inimigo.

Apesar disso, chegando próximo ao dia das eleições de 1930, João Pessoa volta a Princesa, mas não exerce nenhuma atividade que demonstre uma ruptura no conflito entre eles, de tal forma que ele passa a dificultar a vida dos sertanejos que se mostravam contrários à sua candidatura. Em resposta a essa situação, é engendrado um movimento entre as cidades prejudicadas pelas atividades de João Pessoa e circunvizinhas e, em março de 1930, é deflagrada a Revolta de Princesa, uma das guerras mais sangrentas na história da Paraíba que opunha perrepistas (Zé Pereira e seus aliados) e Liberais (João Pessoa e seus apoiadores), conforme se vê na ação da peça em análise (cf. Ribeiro, 2021).

Ao lidar com fatos históricos tão adensados ao imaginário local, é necessário encontrar um modo de compreender, mediante estes caminhos, o modo como, seja na historiografia pertinente seja na ficção de Vieira, o que justifica a ação (por certo olhar, tresloucada; por outro, honrada e adequada) de João Dantas e condiciona o seu comportamento violento como forma de vingança diante da invasão supostamente autorizada por João Pessoa, que resultou na exposição de sua vida íntima, insultando a sua polida imagem pública.

A tensão do momento era exacerbada de tal modo que, segundo consta, João Dantas e João Pessoa não se conheciam pessoalmente, mas João Dantas era um forte articulador e escrevia artigos para jornais com palavras ásperas sobre João Pessoa. Em contrapartida, o episódio de invasão ao escritório de João Dantas, ordenada por João Pessoa, faz parte dos registros históricos daquela época, o que alimentou o ódio entre os dois homens públicos, culminando no crime de ódio. No tocante ao indivíduo, honra “é o valor que uma pessoa tem aos seus olhos e aos olhos da sociedade, por meio da conformação a determinadas formas de conduta” (Rohden, 2006, p. 105), a exposição pública de sua intimidade torna-se uma ranhura em sua imagem pública, de modo que a vingança por meio da violência é o que lhe resta, pois,

Quanto à guarda da honra, todo homem é responsável e árbitro das situações. Apenas os considerados incapazes (mulheres, doentes, idosos,

padres) têm direito a defensores. Aos outros, recusar-se a enfrentar pessoalmente uma ofensa pode também produzir desonra. A violência é, muitas vezes, o recurso característico. Sua execução é obrigatória quando todos os outros meios de resolver as disputas foram ineficientes. Neste caso, recorrer à justiça oficial, ao Estado, significa admitir a sua incompetência ou vulnerabilidade em termos de honra. Um último ponto diz respeito à igualdade entre os atores envolvidos: um homem é responsável pela sua honra apenas diante daqueles com quem compete conceitualmente. Só se sente ofendido e precisa responder aos insultos de quem considera um igual em honra (Rohden, 2006, p. 106).

No enfrentamento entre João Dantas e João Pessoa, não havia, portanto, nenhuma outra atitude senão a violência, pois não se tratava de um julgamento perante a lei do Direito, mas de um acerto de contas em nome da honra e, para isso, valia, até mesmo, colocar em risco a própria liberdade e a vida, pois o que estava em jogo era, também, a honra do grupo social do qual se fazia parte. Somado a isso, ainda devemos considerar, no caso particular analisado aqui, as particularidades dos sertanejos, os quais estavam inseridos em um “universo simbólico” no qual a vingança é um modo de administrar os conflitos e está ligada aos valores de coragem, valentia e virilidade,²⁵ características que são reforçadas e esperadas dos homens na Paraíba de 1930 (e ainda hoje).

Diante das proposições expostas em torno da honra e suas determinações aos homens e mulheres, Anayde e João Dantas (tanto os indivíduos históricos, quanto os personagens no drama) se inserem em um contexto de conflito com as regras sociais, pois Anayde já não cabe na retidão de comportamento imposta, já não dialoga com as ideias de pureza sexual e castração da sexualidade feminina. Por essa via de raciocínio, o comportamento de Anayde já é motivo de desonra para ela, de modo que, como veremos adiante, ela será preterida em diversos espaços públicos que cobram que a mulher seja “de respeito”. Por outro lado, quando a ameaça é contra a imagem pública de João Dantas a atitude de vingança é o que lhe resta, pois a morte torna-se apenas um símbolo de sua reação à afronta que lhe foi feita, o que o torna um homem ainda mais honrado, por não ter permitido sua imagem de autoridade e retidão ser corrompida de forma gratuita. Além disso, em se tratando de um texto

²⁵ A discussão sobre honra encontra correspondência na divisão social dos sexos, pois além dos estereótipos em que os homens estão inseridos, soma-se a defesa da honra, que incita o comportamento violento posto em prática por João Dantas contra João Pessoa. Nesse âmbito, as mulheres encontram o seu correspondente, que constitui o par honra/vergonha, de modo que a honra está relacionada ao homem, pois a ele cabe a preocupação com a reputação, o cuidado com as ofensas e os desafios vindos de relações externas; por sua vez, a mulher está vinculada à ideia de vergonha, uma vez que dela é cobrada a pureza e uma conduta sexual adequada ao que é ditado socialmente, quando esse comportamento não é observado, diz-se que houve da parte dela uma desonra.

paraibano, escrito em 1982, mas só estreado dez anos depois, é fundamental compreender os diálogos e as relações que o texto estabelece com outras peças desta tradição dramatúrgica, no que diz de conflitos entre o público e o privado e as relações de gênero que essa divisão implica. Enquanto perspectiva crítica de leitura dos textos que colocam em cena os amores interpelados por questões de poder, interessa-nos estabelecer uma compreensão em torno das “razões de Amor” e das “razões de Estado”²⁶.

A história de amor de Anayde e João Dantas é, por si só, um confronto entre os ideais perseguidos por ela e a imposição reservada às mulheres de costumes conservadores daquela sociedade, tendo em vista ela ser uma jovem professora, pertencente a uma família simples da cidade e sem grande influência, mas despertada por um desejo de viver livremente enquanto mulher. Por outro lado, de modo até mesmo contraditório, ela vive uma ardente história de amor com João Dantas, um advogado, jornalista, mas, principalmente, um latifundiário ligado às castas políticas paraibanas, contudo, contrário aos ideais de avanços propostos pelo então Presidente do Estado,²⁷ João Pessoa. Enquanto o desejo por liberdade é o que move Anayde, na busca por educação²⁸, por uma profissão que lhe oferecesse independência financeira e que lhe permitisse existir, se comportando como bem quer; João Dantas mantém a

²⁶ Estas tensões, que na obra em comento conduzem a trajetória e os desfechos das personagens, estão sendo aqui tomados conforme os estudos de Soares (2009) sobre a peça lusa **A Castro**, de António Ferreira. Por esse viés, guardadas as distâncias históricas, vemos “em cena” histórias de amor atravessadas por questões políticas, que tocam ao campo da razão (em face de debates sobre a pólis e o Estado) e, por isso, atuam para impedir a realização e vivência plena dos amores. De acordo com Paulo Vieira, a composição de **Anayde** não tem como objetivo uma aproximação dos debates históricos que circundam a peça, isto é, não há uma preocupação com os referentes históricos evidenciados, pois a sua escrita está pautada na liberdade garantida pela escrita ficcional. Desse modo, a peça está centrada no amor vivido por João Dantas e Anayde em meio a conflitos políticos pertinentes à Revolução de 30. Por outro lado, a montagem da peça, ocorrida em 1992, faz uso dos referentes históricos como uma estratégia para chamar a atenção do público da cidade de João Pessoa, que se reconhece nos eventos representados e em seus personagens levados ao palco. Outros aspectos referentes à montagem dirigida por Fernando Teixeira podem ser encontrados nas discussões desenvolvidas por Cunha Lima (2016) e Sobreira (2018).

²⁷ O que hoje conhecemos como Governador, entre os anos 1889 e 1930, durante a República Velha foi chamado de Presidente de Estado, por isso veremos, com frequência, referências ao “Presidente”. Tratava-se, àquela altura, de cargo ocupado por João Pessoa de Albuquerque, importante político e forte articulador econômico da região. Àquela altura, fora do Estado precisava lidar com os impactos de sua candidatura à vice-presidência, e, no interior, acontecia a Revolta de Princesa, encabeçada pelo Coronel Zé Pereira. Diante desse cenário de ódio e disputas, a inimizade motivou João Dantas a assassinar João Pessoa, durante uma viagem a Recife, na Confeitaria Gloria, em 26 de julho de 1930.

²⁸ Foi também na educação que Anayde Beiriz, enquanto sujeito histórico, buscou emancipação e independência financeira, após compreender as desigualdades sociais e de gênero que estruturavam o contexto em que estava inserida, percebendo que “em sua *Cidade dos Jardins* não se poderia plantar as flores da liberdade” (Asfora, 2022, p. 14). Diante dessa tomada de consciência, o magistério surgia como possibilidade de reclamar para si as responsabilidades públicas, ou seja, externas ao ambiente doméstico que eram concedidas às mulheres. (cf. Silva, 2017).

pose de homem público e age de modo a fortalecer essa mesma imagem, garantindo o respeito dos seus amigos, mas sobretudo de seus adversários políticos.

É na primeira cena da peça que conhecemos os protagonistas, e, já ali, ambos destacam suas qualidades e defeitos. Mediante um diálogo provocador enquanto dançam, Anayde questiona ao seu amante: “Você é um homem que cultiva boas letras. Para isso é preciso ser tão sisudo?” (Vieira, 2013, p. 131)²⁹, revelando assim parte da personalidade dele, que, conforme mencionado, cultivava uma imagem pública de seriedade e polidez para impor respeito, levando, segundo a maneira como Paulo Vieira o reconstrói, essa mesma personalidade para o ambiente privado, para a convivência com sua amada. Seguida a resposta de João Dantas, Anayde o critica por estar sempre pensando nos problemas e por não descansar nem por um segundo, mesmo quando não deveria pensar em trabalho, e diz: “Você é um homem impulsivo” (p. 132), aspecto de João Dantas que, como veremos, contribuirá também para o seu desfecho na trama.

Diante das proposições da mulher a respeito de sua personalidade, João Dantas afirmará: “Você me parece muito ardilosa” (p. 132), o que se desenvolve no diálogo travado entre os amantes sobre as possibilidades de um homem estar preso (ou não) a uma mulher, tendo em vista que, para João Dantas, essa característica de Anayde é bastante sedutora e faria qualquer homem ficar preso a uma mulher “assim”, ou seja, como ela. Nesta direção, podemos questionar, ainda, com que intenção João Dantas se refere a Anayde como “ardilosa”, se faz uso de uma semântica positiva para aludir à esperteza e vivacidade da mulher diante de suas lutas; ou se, de modo negativo, a palavra seria uma indicação também da perspectiva ideológica do parceiro em relação às mulheres que pensam e agem como ela. Se considerarmos essa última perspectiva, João Dantas dialogaria com a visão da sociedade tradicional sobre as mulheres que buscam um distanciamento das amarras sociais e da imposição de padrões de comportamento. A esse último aspecto poderíamos dar maior credibilidade, tendo em vista o lugar social de onde ele advinha, constituído por uma formação moral ligada aos poderes das oligarquias e de uma elite agrária. De modo comedido, o personagem de Paulo Vieira vai revelando sua conduta em relação à personalidade de sua amada – contudo, parece em conflito com o seu sentimento por

²⁹ Doravante, todas as citações ao texto dramático remeterão a esta edição, portanto, citaremos apenas a paginação.

ela e sua formação ideológica, pois os comportamentos opostos surgem como uma ranhura no seu modo de ser junto a ela.

A interação que segue entre os amantes revela traços não só da personalidade de cada um deles, como também do comportamento e visão de mundo dos quais são constituídos e, de algum modo, uma possível incompatibilidade, que, como se nota, é, possivelmente, o que desperta a paixão entre eles.

ANAYDE: Você é um homem impulsivo. Sim, deve tomar isso como um impulso pela sua cegueira.
 JOÃO DANTAS: Você me parece muito ardilosa.
 ANAYDE: Você acha?
 JOÃO DANTAS: Sim. Uma mulher que se o homem não tomar cuidado estará irremediavelmente preso em sua malha.
 ANAYDE: Doutor João Dantas, e por que não? Por que não tem a mulher direito de prender o homem às suas vontades? Por que esse privilégio só pode caber aos homens?
 JOÃO DANTAS: Não digo que a mulher não tenha esse direito. Claro que tem. Apenas que, para o homem, é deveras humilhante submeter-se à vontade de mulher (p. 132).

A relação que, até o momento, é estabelecida entre o casal não tem nenhum direcionamento formal, de acordo com as regras sociais que validam socialmente a vida íntima entre um homem e uma mulher, casamento ou algo semelhante, o que é confirmado por João Dantas, ao justificar não querer estar preso a ninguém, pois “pretendo morrer tal como estou agora: sem compromisso para com esse sentimento que chamam de amor” (p.133). As reflexões em torno do amor, que seguem nas falas masculinas, revelam um homem racional e descrente no sentimento, segundo ele, devido aos crimes e formas de violência causadas pelo homem em nome do amor, ao que é seguido pela fala de Anayde, a qual revela surpresa diante de tal posicionamento, porque sabia ser o advogado conhecido como um homem brilhante, ao passo que essa posição deixava transparecer outra ideia.

João Dantas, então, pede que Anayde, como professora que é, ensine-o sobre o amor, o que ela desconversa pedindo que eles apenas dancem. Nessa breve interação, a professora revela-se uma mulher insistente e persistente, que não tem problemas em discordar de um homem, principalmente, quando ele é objeto do seu desejo. A situação na qual eles estão inseridos não é comum para aquele contexto conservador, tendo em vista a presença de dois casais, na casa de João Dantas, em uma festa íntima, regada a dança e bebidas. Após a saída do casal de amigos, na verdade, os atores da companhia teatral que visitava a cidade, Anayde e João Dantas

conversam sobre o amor, ao que ela sugere ser “melhor procurar outro lugar, não acha?” (p. 137). A isto, não há outra resposta, além do breve “sim” do advogado, o que deixa subtendido uma possível saída do casal para um ambiente ainda mais íntimo, como a alcova, motivo pelo qual, depois, observaremos os comentários da população sobre o comportamento de Anayde por se envolver tão intimamente com um homem com o qual ela não possui nenhum compromisso firmado.

A relação íntima desse casal despertará, portanto, o inconformismo da população, porque, em certa medida, foi vista como um escândalo, dado que, no contexto de 1920 e 1930, seria inviável a uma mulher conviver com um homem daquela maneira. Levando em consideração que às mulheres, principalmente, eram exigidos um comportamento e uma civilidade superior aos homens, Anayde representava uma afronta aos “bons costumes” e à “família tradicional”, uma vez que “Havia o ódio dos homens e, também de outras mulheres contra quem ousasse ser livre” (Asfora, 2022, p. 15). Mesmo assim, aquela mulher buscava viver livremente seus desejos e suas relações, ultrapassando qualquer dimensão de amor romântico, até porque, àquela altura, os relacionamentos conjugais eram vivenciados como uma obrigação moral, um pacto com a sociedade. Portanto, viver do modo como Anayde desejava não era permitido à época, pois “[p]ara as Igrejas cristãs, toda relação sexual que não tivesse por finalidade a procriação se confundia com prostituição” (Priore, 2020, p. 42).³⁰ Diferentemente da mulher, João Dantas ocupa, justamente, o lugar esperado pelo homem na tradição, enquanto Anayde é desobediente ao que dela era esperado: haja vista que os “maridos deviam se mostrar dominadores e voluntariosos no exercício da vontade patriarcal, insensíveis e egoístas; as mulheres apresentavam-

³⁰ Como sabemos, ao longo dos séculos, a Igreja cristã, fortalecida pelas questões políticas que envolviam as tradições reais, prezou por condenar toda ação ligada aos prazeres femininos e à compreensão do corpo da mulher como algo destinado para qualquer coisa além da reprodução. Além disso, o corpo feminino foi sendo constituído discursivamente pela igreja e, até mesmo, pela medicina, como inferior ao corpo masculino, pois o fato de os órgãos reprodutores das mulheres serem localizados internamente lhes atribuía um lugar de imperfeição e submissão ao corpo do homem, detentor de uma biologia reprodutiva externa e, por isso, mais poderosa e perfeita (cf. Priore, 2020). Na tradição, à mulher foram impostas duas visões opostas, julgadas em razão de seu comportamento na sociedade, chamaremos de a mulher-mãe e a mulher-Eva, termos utilizados por Priore (2020), ou ainda, simplesmente a divisão entre a santa e a puta, dois perfis de mulheres que definem aquelas que devem ser respeitadas ou marginalizadas socialmente. A primeira, vista como ser assexuado, cabia apenas a função da reprodução, de ser mãe, segundo o Cristianismo, e viver privada, dentro de casa, à espera do marido que ocupava o papel de prover os bens necessários à sobrevivência. A segunda, a mulher-Eva, a puta, também construída pelo cristianismo como a “responsável pela expulsão do homem do paraíso e pela queda dos homens” (Priore, 2020, p. 44) – este é o perfil ao qual Anayde se encaixaria, pois, essa mulher é julgada como a responsável pelos males na vida de um homem que morre como consequência de uma vingança.

se como fiéis, submissas, recolhidas, férteis” (Priore, 2020, p. 48), de tal modo que a desobediência acarreta o tormento e a punição.

Assim, veremos ao longo da peça que, nessa relação, é Anayde quem ocupa o lugar de confronto, ela é o sujeito que incomoda, porque não age conforme os interesses da sociedade, mas de acordo com suas vontades: é ela quem não se encaixa naquele lugar e, por isso, está destinada ao julgamento público e ao sofrimento. Anayde não está no papel de mãe, esposa ou “mulher para casar-se”, conforme determinado histórica e culturalmente; tampouco exerce a função da prostituta, pois suas ações não estão justificadas pelo interesse (ou necessidade) financeira. O lugar que ela ocupa naquela sociedade é incômodo, mas, talvez, para outros seja também assustador, porque não há rótulos que possam defini-la, além do seu desejo por liberdade e por viver além dos padrões de comportamento impostos a ela.

Mais uma vez, os lugares ocupados por Anayde e João Dantas nessa relação são completamente distintos, ou melhor, são vistos de modo diferente, pois “estava em plena vigência o padrão ético patriarcal – ‘em homem não pega nada’” (Joffily, 1983, p. 22). É necessário afirmar que Anayde também não é a heroína apaixonada por um homem só, ela mesma diz estar pensando em outra pessoa que conheceu em Cabedelo (a cidade portuária, próxima à capital), mesmo naquele momento em que está com João Dantas, revelando não só sua liberdade sexual, como também que o casamento não estava nos planos de nenhum dos dois. Então, Anayde se revela uma mulher *moderna*, que trabalha e, por isso, é independente, mas esse comportamento recebia respostas da sociedade que, conforme vimos, não aceitava condutas femininas que ultrapassassem os limites do que era tido como “adequado”.

Assim, indo além do que representava a mulher naquele contexto histórico, é válido considerar como a sociedade, principalmente, a tacanha sociedade paraibana da época, marcada por seus ideais passadistas, assistia a todas essas mudanças que inauguravam o início da transformação social com a entrada da mulher no mercado de trabalho formal, assim como a mudança no modo de entender a sexualidade (cf. Silva, 2017) – e, se tudo isso estava em funcionamento naquela sociedade representada, também está formalizado esteticamente no texto de Paulo Vieira, escrito naqueles idos dos inícios dos anos de 1980, tão importantes no que tange a outros espaços e discursos de e sobre mulheres na sociedade brasileira após a queda do AI-5, quando se vislumbrava a redemocratização.

A mulher “moderna”, então, era compreendida como aquela que saía de casa, que passava a ter uma vida pública. Esse comportamento, refletido no modo de ser e agir de Anayde, desafia as instituições tradicionais, desestabilizando-as, e forçando a irrupção de uma discussão em torno dos papéis de gênero e da igualdade dos sexos como nunca havia ocorrido, tendo em vista o receio de que as mulheres passassem a ocupar os lugares destinados aos homens e por eles institucionalizados (cf. Silva, 2017, p. 29). Por isso, certamente, em busca de ocupar outros espaços, estabelecer novas relações sociais e, principalmente, alcançar certa independência financeira, a personagem-Anayde é construída como uma mulher que exerce seu lugar no mundo do trabalho como professora³¹, abrindo outro ponto de discussão, pois, a partir de sua personalidade e de seu modo de agir diante das questões políticas e sociais, seu modo de estar no espaço público, não condizem com o que era esperado de uma mulher e, principalmente, das professoras naquela época, levando em consideração o tortuoso histórico da profissão.

Mesmo que seja uma mulher que desafia o *status quo*, Anayde exerce a atividade profissional do magistério mediante condições de trabalho distintas daquilo que se espera para a sua formação, conforme ela revela na conversa com o personagem Rafael,

RAFAEL: Uma coisa eu não entendo: como é que uma moça como você, tão jovem como é, sai da Paraíba para dar aulas em Cabedelo...

ANAYDE: Não pense que é por idealismo.

[...]

ANAYDE: Digamos que é por falta de oportunidade de uma coisa melhor.

RAFAEL: Na Paraíba há muitas escolas onde você poderia lecionar.

ANAYDE: Sem querer ser dramática, eu diria que as escolas da Paraíba não têm lugar para moças como eu.

[...]

³¹ Durante muito tempo, o exercício da educação foi uma função estritamente masculina, basta lembrarmos do início das atividades pedagógicas no Brasil, que tinham como objetivo a catequização dos indígenas pelos Jesuítas. Depois, no século XIX, considerando que a mulher não poderia ficar liberta, “solta”, para difundir o que conhecia e o que havia memorizado, tendo em conta suas capacidades tidas como superiores, justifica-se a entrada das mulheres na educação, tendo em vista que, inicialmente, e de “uma forma velada, o controle da sexualidade feminina justificaria, daí por diante, que as mulheres trabalhassem com crianças, num ambiente não exposto aos perigos do mundo e protegido do contato com estranhos – especialmente os do sexo oposto” (Bruschini; Amado, 1988, p. 6). Partia-se do entendimento de que as mulheres estariam determinadas biologicamente ao exercício da profissão, a qual exigiria características “naturais” femininas, como: o afeto e acolhimento, determinados pela predestinação à maternidade. Ainda assim, o lugar ocupado pelas mulheres nas salas de aulas era distinto da posição ocupada por homens, porque o público de cada um deles era de seus iguais. Desse modo, as mulheres ensinavam corte, costura e culinária às suas alunas, mas não os conteúdos, por exemplo, ligados às ciências exatas, esses eram destinados aos homens aprender e aos professores (também homens) ensinar. De tal modo que, mesmo fora de casa, as mulheres continuavam desempenhando as funções muito próximas ao ambiente doméstico, o que refletia nas diferenças salariais, uma vez que os homens ganhavam um salário superior ao das mulheres (cf. Freitas, 2000).

ANAYDE: Eu não sou uma dessas moças que se prendou para o casamento. Odeio casamento. Eu gosto e quero a vida livre. As escolas da Paraíba são para boas moças, as que baixam a cabeça e dizem “sim”. Não é o meu caso. (p. 140)

Desde muito cedo, Anayde já havia demonstrado uma compreensão da vida e do destino das mulheres muito distinta, e almejava para si um futuro visto como transgressor e condenável pela classe conservadora formada por homens e mulheres que seguiam rigidamente os bons costumes. Nesse sentido, o trecho acima aponta para um momento em que a Anayde, personagem histórica, e a Anayde, personagem de Paulo Vieira, se fundem nesse modo de ver o que está predestinado às mulheres, pois, como é possível perceber no poema abaixo, escrito por Anayde Beiriz (citado por Vieira, 2013, p. 37), ela compreendia o destino pré-definido para as mulheres como algo negativo que ela não desejava para ela, o modo como formaliza o poema aponta para uma linearidade esvaziada de significado e liberdade de escolha. O último verso indica, portanto, que se as mulheres soubessem aquilo que as aguarda não se casariam, notadamente na noite de núpcias, quando, simbolicamente, entravam na esfera da dominação masculina, quase sempre advinda de relações sexuais e afetivas bem pouco satisfatórias e afetuosas, para as quais as “moças” não estavam nem preparadas nem devidamente advertidas:

Nasci
 Nasceu
 Cresceu
 Namorou
 Noivou
 Casou
 Noite nupcial
 As telhas viram tudo
 Se as moças fossem telhas não se casariam.

O poema acima foi escrito por Anayde Beiriz quando ela começou a se engajar nos movimentos artísticos que aconteciam em João Pessoa e, por meio deles, ficou conhecida por suas produções. Por tratar de temas que não ousavam ser falados em voz alta, Anayde chocava a todos, o que atraía muitos olhares para si, mas ela não se calava. Os breves versos, constituídos por uma gradação, revelam toda a vida das mulheres, do nascimento à noite de núpcias, como se dissesse que o início do casamento fosse também a morte das mulheres, pois nesse momento o poema se encerra. Desde cedo, na arte e fora dela, Anayde manifestara sua oposição ao

casamento e ao óbvio destino das mulheres, ansiava pela liberdade e por viver algo que não estava escrito na “cartilha” que lhes era imposta. No poema, Anayde se retira desse percurso estabelecido previamente, notemos que o primeiro verso “Nasci” é seguido por “Nasceu”, verbo conjugado na terceira pessoa e por outros verbos conjugados igualmente, de modo que o eu lírico se retira do cumprimento de todas essas ações, como o fez Anayde em sua vida, após romper com aquilo o que poderia irmaná-la às suas iguais. Todavia, ao desviar desse destino, ela encontra a resistência de um sistema organizado que busca extirpar todos aqueles que o questionam, impondo obstáculos em todas as esferas da vida pública.

Nesse sentido, conforme é revelado desde a primeira cena da peça, por meio da fala de João Dantas, Anayde ocupava o cargo de professora, o que, para a época, era um avanço, tendo em vista ela ser uma mulher desempenhando uma profissão formal, no setor público, tradicionalmente destinado aos homens. Entretanto, não se trata somente de romper com os padrões da época, como se ela fosse capaz de tudo, por ser quem era: como será mostrado, por ter as atitudes contra conservadoras que tinha, Anayde trabalhava em um lugar distante, onde, talvez, outras não desejassem estar, e, ainda, a ela era destinado apenas aquele lugar, porque sendo uma mulher que não seguia os padrões da sociedade também não poderia educar os filhos daquela sociedade, por exemplo, nas escolas vinculadas à igreja, notadamente pelo histórico conservador ligado à profissão, que valorizava os homens e desmerecia intelectual e financeiramente as mulheres³². Ou seja, é, não só pelo histórico da profissão no Brasil, mas também pelo contexto em que estava diretamente inserida, que Anayde refere-se ao seu local de trabalho como uma “falta de oportunidade de coisa melhor” (p. 140), uma vez que, apesar dos benefícios trazidos pela remuneração da atividade

³² No final do século XIX, com a modernização das cidades e espaços urbanos começa a haver a busca por mão-de-obra qualificada, o que impulsiona a formação de professores homens, mas também de professoras, inseridas na conhecida “Escola Normal”, único lugar onde elas poderiam estudar de forma reconhecida e regularizada pela sociedade. Contudo, além de não ser simples a entrada no curso, seguir a carreira e conseguir o trabalho seguia sendo uma forma de controlar o comportamento das mulheres, pois “às mulheres eram requisitadas condições diferenciadas que atestassem ainda mais sua ética e seus bons costumes, como: certidão de casamento, se casada; certidão de óbito do cônjuge, se viúva; sentença de separação, para se avaliar o motivo que gerou a separação, no caso da mulher separada; vestuário “descendente” (Rabelo; Martins, 2010, p. 6171). Essas exigências faziam as mulheres se manterem sob as ordens do Estado e da boa conduta, somado a isso estava o julgamento de que a atividade exercida por elas não exigia conhecimento específico, mas dedicação, esforço e boa vontade, o que justificava os salários cada vez menor. Assim, o número de mulheres aumentou, à medida que também crescia a necessidade por professoras capazes de ensinar conhecimentos introdutórios às crianças. Em contrapartida, o número de professores diminuía, inclusive pela recusa deles em trabalhar e receber um salário que não estava equiparado aos seus estudos e a formação recebida (cf. Catani, 1997).

desempenhada, uma mulher ser designada para uma localidade distante não era o esperado, tampouco o ideal.

Isto posto, revela-se a falta de respeito e afronta à personalidade de Anayde, pois os responsáveis pelos direcionamentos das professoras empurraram-na para um contexto marginalizado porque, como ela mesmo disse, sua conduta moral não lhe fazia capaz de assegurar uma educação de qualidade às filhas daquela sociedade, principalmente, porque naquele contexto de desenvolvimento e modernização da cidade o papel dos professores era, também, de disciplinarização (cf. Chargas, 2004). Disseminar seu modo de agir e pensar seria, portanto, um perigo para um contexto ideológico, então, suscetível aos desvios de conduta. Anayde, seja no papel de professora, aquele que ela exercia no espaço público sob os olhos da ordem social, ou apenas na posição de “mulher sonhadora” e determinada que era no ambiente privado, não se curvava à pressão social e aos regimentos sociais que ditavam o comportamento das mulheres.

Na maioria das vezes, tende-se a se falar sobre o comportamento das mulheres como algo natural, tais como se fossem atributos inerentes ao fato de se ser mulher quando, na verdade, o que há são construções sociais impostas às mulheres e reguladoras de seu comportamento. Por isso, é preciso lembrar que “aquilo que, na história, aparece como eterno não é mais que o produto de um trabalho de eternização que compete a instituições interligadas, tais como a Família, a Igreja, a Escola [...]” (Bourdieu, 2020, p. 8). Assim sendo, na escola, esperava-se que Anayde fosse mais uma reprodutora dos mesmos discursos já naturalizados para confirmar a condição marginal e periférica da mulher na sociedade.

No contexto do diálogo acima destacado, travado entre Rafael e Anayde, quando ela afirma sua recusa às prendas casamenteiras e sua demanda por uma vida livre, é possível identificar que a jovem professora se opõe a algo semelhante ao que Mary Del Priore se refere como um “código de bom-tom”. As moças e mulheres da cidade eram instruídas, desde cedo, à obediência e à reprodução de costumes e comportamentos ensinados por uma tradição conservadora. Neste sentido, o “código de bom-tom” pode ser entendido como uma série de orientações de bom comportamento para os homens, mas, principalmente, para as mulheres, sobre como se portar no espaço público de festas e lazer, sobre os hábitos de higiene, sobretudo em torno do modo de agir para manter uma moral capaz de ser modelo para a sociedade, além dos ensinamentos sobre como se portar nas atividades

desenvolvidas no espaço privado. Conforme tornou-se comum cobrar das mulheres, nesse “cardápio” de bons modos, exigia-se polidez, cortesia, subserviência e dissimulação, já que elas não deveriam se expor nas situações públicas, devendo “falar sempre baixo e evitar qualquer defeito em si mesma era regra fundamental” (Priore, 2020, p. 96).

A Parahyba, entre os anos de 1920 e 1930, viu, a despeito da crise no setor rural, um crescimento expoente de sua zona urbana, onde emergiram os negociantes, o poderio dos homens de posses e a importância dos profissionais liberais interessados em divulgar e ampliar seus interesses econômicos (cf. Joffily, 1983). Em meio a essa conjuntura social fortemente marcada pela crise econômica e desigualdade social, Anayde foi capaz de usufruir de alguns privilégios, à medida que pôde ter formação escolar, o que lhe dava a possibilidade de exercer o magistério, naquele espaço aonde, provavelmente, outras mulheres não iriam, pois deveriam ficar livres de todos os males e serem protegidas por um “código de honra patriarcal, configurado por um princípio ético de que, a mulher, a pretexto de ser bem ‘protegida’, deveria se portar como uma criatura passiva e assexuada, a semelhança de uma ‘sinhozinha’ ao tempo da escravidão” (Joffily, 1983, p. 34).

No entanto, como bem se nota no comportamento de Anayde, ela não é essa mulher submissa, tampouco se porta com a polidez exigida que, na verdade, era uma forma de apagar a mulher da sociedade, fazendo dela apenas um objeto e não mais um sujeito³³. É importante fazer certas digressões, portanto, para que possamos ter consciência do contexto político, social e cultural em que vivia Anayde naqueles anos de 1920-30 e, daí, entender não só o seu comportamento em relação à busca por liberdade, mas também os julgamentos dos quais ela foi vítima por pensar e agir de determinada maneira.

³³ Uma construção cultural que impõe às mulheres a submissão para que os homens não se sintam desafiados por elas, em uma dimensão maior que apenas em torno da subjetividade do indivíduo, pois diz respeito ao patriarcado como regimento social que estrutura a própria sociedade, tendo em vista que até 1945, o patriarcado era identificado “nos dicionários com as organizações sociais em que a descendência é patrilinear e a autoridade e a dignidade do chefe de família são veneradas e respeitadas, o patriarcado está presente em quase todas as culturas do mundo e se define como sistema em que os homens têm a tarefa de alimentar e proteger a família, assumindo todas as funções fora de casa. Às mulheres cabem a organização do lar e a educação dos filhos. Em 1945, o dicionarista Francisco Fernandes definia ‘patriarcal’ como sinônimo de ‘bondoso’, ‘indulgente’ e ‘pacífico’” (Priore, 2020, p. 10). É nesse contexto de definição do patriarcado e de marginalização do espaço doméstico destinado às mulheres que Anayde tenta sobreviver, pois, somente na década de 1970, a definição do patriarcado deixa de compreender a dominação masculina como “bondosa” para fazer referência às desigualdades de gênero, mudança que se deve ao movimento feminista que passou a utilizar o termo como “sistema social de opressão das mulheres pelos homens” (Priore, 2020, p. 10).

A sua busca por liberdade, tão enfaticamente defendida ao longo da peça, então, deixa entrever sua visão política do mundo, à medida que ela discorda de todas as formas de aprisionar as mulheres em padrões de submissão que são repetidos pela esfera dominante da sociedade, é possível perceber um discurso politicamente engajado com dados ideais feministas³⁴. Apesar disso, são raros os momentos em que ela se posiciona sobre as disputas políticas que aconteciam em seu entorno, na verdade, Anayde não demonstrava grande interesse pela possível “revolução” que se avizinha, porque sua luta era outra e ultrapassava os conflitos entre os grupos. A revolução de Anayde não era tanto política, mas, principalmente, uma revolução de gênero.

Como podemos atestar, o distanciamento de Anayde daquele cenário político é comprovado em seus colóquios com Rafael, mas ela não imaginava que viria a estar no centro das ações vindouras. Sendo Rafael um dos personagens que ocupa uma terceira via de posição política, já que não apoia o governo de João Pessoa e, conseqüentemente, os liberais, mas também não concorda com os republicanos, representados por João Dantas e Zé Pereira: pois via nos conflitos entre os liberais e republicanos uma disputa pelos mesmos ideais, os quais em nada favoreceriam a população mais pobre. Por sua vez, Rafael e João José (quando juntos) representam os chamados revolucionários, o grupo que se organizava para dar início à revolução (popular, não aquela que eclodirá dos ajustes entre os próprios dominantes) e, assim, impedir que o poder permanecesse indefinidamente nas mãos de um dos lados políticos.

Em uma de suas conversas com Rafael, Anayde revela-se preocupada com a situação de inércia e apatia que as mulheres vivem e com a qual parecem estar conformadas. Importante atentar, também, para o questionamento político feito pelo rapaz, que revela a impossibilidade de aprisionar Anayde em um dos lados daquele dilema político, independentemente de sua relação com João Dantas. Além disso, no

³⁴ O engajamento político da Anayde factual gera discussão entre alguns estudiosos, na tentativa de compreender a sua personalidade e o seu comportamento em face das discussões feministas que chegavam ao Brasil. Para Vieira (2013, p. 38), Anayde não seria o que hoje chamamos de feminista, porque “as primeiras conquistas femininas mal faziam ecos na Paraíba”. Entretanto, pelo menos em sua face ficcional, ela tinha noção das diferenças de gênero e seu comportamento revela como isso lhe causava incômodo, não só naquilo que lhe atingia diretamente, mas também no modo como as posturas machistas tornavam outras mulheres submissas sem que essas se dessem conta da submissão. Outras discussões, revelam uma Anayde alinhada ao viés sufragista do feminismo, uma primeira onda do movimento que chega ao Brasil em defesa do direito ao voto feminino (cf. Silva, 2008). Apesar disso, considerando o feminismo um movimento político em defesa das mulheres e contra a opressão, é possível dizer que o comportamento de Anayde era de fato feminista, ainda que não encontrasse, naquele momento, ecos do movimento organizado.

diálogo, ela revela, mais uma vez, o seu desejo pela liberdade e pela igualdade de direitos entre os gêneros, que, pelo contexto, passa, também, pelo direito ao voto:³⁵

RAFAEL: E você? É contra ou a favor?

ANAYDE: Da revolução? Acho que é inevitável. A mulher precisa votar, o povo precisa escolher livremente seus representantes.

RAFAEL: É só isso que você espera de uma revolução?

ANAYDE: O que mais se pode esperar? O mais é depor um rei para pôr outro. Mas o que eu gostaria mesmo, era de arrancar essas mulheres estúpidas de casa e fazê-las entender que uma mulher tem os mesmos direitos que um homem, e o maior direito é a liberdade. A sociedade é um monstro, Rafael, um leviatã (p. 142).

Nesse interim, há duas preocupações reveladas por ela. A primeira delas é a necessidade de outras mulheres compreenderem a necessária relação de igualdade de gênero, de modo que não mais aceitem o lugar de submissão que lhes era imposto; a segunda é a concepção de que o maior direito pretendido pelas mulheres deve ser a liberdade, aspecto que Anayde já compreendeu e que busca usufruir, a despeito das forças contrárias que se lhe antepõem.

Levando em consideração as discussões que o próprio dramaturgo empreende sobre Anayde, em **A escravidão do amor**, refletindo sobre os aspectos históricos importantes daquele contexto que foram levados à cena, o que chamamos de desejo de liberdade é resultado de um “pulsar do seu erotismo como força avassaladora, incontrolável; como as águas de uma represa quando se rompe arrastando canga, corda e boi” (Vieira, 2013, p. 38). Assim, essa pulsão erótica faz com que essa mulher seja capaz de desafiar as imposições da sociedade e as estruturas de poder no que se refere aos seus comportamentos no campo público, sobre como lhe mandam se vestir, como lhe mandam cortar o cabelo, aonde ir e onde trabalhar; e, no campo privado, sobre como se comportar na presença de um homem, com quem se relacionar, suas ideologias políticas e seu modo de enxergar a vida e a sociedade. Ironicamente, é esse desejo por liberdade ou ainda essa pulsão erótica, que permitem

³⁵ Para estender um pouco mais a discussão em torno da expressão feminina e a importância do direito ao voto sem sair da análise pretendida, consideremos a afirmação de Silva (2017) ao explicar a importância da abertura do processo eleitoral, também, para as mulheres, pois na “Paraíba da década de 20 a maioria esmagadora das mulheres não tinha acesso à educação e muito menos ao trabalho ou sequer ao voto, ou seja, para as mulheres o que restava era o espaço privado. Em um período onde os sujeitos eram conduzidos por regras de comportamento que determinavam espaços para ambos os gêneros, não é de nos admirar que a política era um campo estranho às mulheres, isso se consolida com a realidade da prática do voto ser proibida” (Silva, 2017, p. 39).

a sentir-se viva, que a empurram ao seu final trágico, quando, segundo ela, “matar ou morrer é um golpe contra a liberdade” (Vieira, 2013, p. 142).

O comportamento de Anayde revela uma tomada de consciência da personagem em relação às construções sociais que naturalizaram os espaços que devem ser ocupados pelos homens e os que podem ser dirigidos às mulheres. Note-se que, nesse contexto, o espaço ocupado pela mulher não é escolhido por ela, mas determinado por outros. Assim, a discussão exposta anteriormente a partir de Mary Del Priore pode ser ratificada, com base em Pierre Bourdieu (2020), ao pensarmos sobre a “dominação masculina”, pois há discursos e políticas religiosas e estatais, por assim dizer, que dão conta de “empurrar” as mulheres para as margens da sociedade com justificativas essencialistas, ligadas à biologia e à psicanálise, quando, na verdade, são práticas de domínio da subjetividade feminina perpetuadas ao longo de toda a tradição.

Contudo, agir contra esse sistema não é fácil, tendo em vista que ele se fortalece a todo momento e “expulsa” aqueles que agem contra ele, uma vez que

A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão sexual do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura do espaço, opondo o lugar de assembleia ou de mercado, reservado aos homens, e a casa, reservada às mulheres [...] (Bourdieu, 2020, p. 24).

Desse modo, ainda que Anayde esteja no espaço público, atuando como professora, ela não ocupa esse lugar com total liberdade, pois a “máquina simbólica” faz com que ela seja um sujeito ‘estranho’ ao contexto de civilidade das escolas tradicionais da Parahyba, tanto que ela foi destinada ao ensino dirigido a homens, em uma vila de pescadores, ao invés do ensino infantil. O que se vê é que suas ações na esfera privada influenciavam e determinavam o efeito que elas teriam em sua vida pública, fazendo com que ela fosse tratada de forma diferente das outras mulheres por ter comportamentos morais condenáveis pela sociedade, pois, como ela diz, “eu diria que as escolas da Paraíba não têm lugar para uma moça como eu” (p. 140).

As discussões empreendidas até esse momento não querem afastar a dimensão amorosa do relacionamento travado entre Anayde e João Dantas, na dimensão factual, mas compreender as dinâmicas políticas e sociais enfrentadas por esta mulher para a realização do amor conforme ela ansiava. Entretanto, o que se nota, na peça de Paulo Vieira, é que, entre o casal, há sempre a sombra de aspectos relativos

ao contexto social e político em que estavam inseridos: ainda que essas forças não agissem diretamente sobre eles, elas ameaçavam os ideais daquela mulher, principalmente, no que diz respeito a sua busca por liberdade de viver, aspecto que, como veremos adiante, pode ser entendido como uma “violência simbólica”, conforme Bourdieu:

Ao se entender “simbólico” como o oposto de real, de efetivo, a suposição é de que a violência simbólica seria uma violência meramente “espiritual” e, indiscutivelmente, sem efeitos reais. É esta distinção simplista, característica de um materialismo primário, que a teoria materialista da economia de bens simbólicos, em cuja elaboração eu venho há muitos anos trabalhando, visa a destruir, fazendo ver, na teoria, a objetividade da expressão subjetiva das relações de dominação. [...] Ora, longe de afirmar que as estruturas de dominação são a-históricas, eu tentarei, pelo contrário, comprovar que elas são *produto de um trabalho incessante (e como tal, histórico) de reprodução*, para o qual contribuem agentes específicos (entre os quais os homens, com suas armas como a violência física e a violência simbólica) e instituições, famílias, Igrejas, Escola, Estado (Bourdieu, 2020, p. 63-64 grifos do autor).

O conceito de violência simbólica é fundamental para possibilitar a percepção do que sofreu Anayde, a violência, nesse caso, não chega a ser física, mas simbólica – ao ser negado, indiretamente, um posto melhor de trabalho ou os olhares a ela dirigidos ao passear pela cidade, como mostra a Cena III da peça –, fazendo com que o leitor/espectador seja capaz de apreender as tensões políticas postas em jogo para representar a contensão de comportamentos julgados impróprios. Na cena mencionada, Anayde é esperada por Lia, Alves e João Dantas e finda por chegar atormentada com uma situação que acabara de presenciar no Jardim Público³⁶. Ao encontrar os companheiros, ela retomará, discursivamente, o fato ocorrido, que, como veremos, se tornará um dado importante para a formalização estética (com implicações ideológicas) daquele contexto na obra. Indignada, ela narra que um jovem

³⁶ Este casal, Lia e Alves, na peça de Paulo Vieira, trazem para a cena dimensões externas ao relacionamento de Anayde e João Dantas, mas que vão compondo uma espécie de moldura sociocultural para aquela trama, contextualizando em seu momento histórico, visto para além da perspectiva do amor levado à cena e, conseqüentemente, a ruína que os atinge. Eles aparecem em cena com Anayde e João Dantas desde o primeiro ato: são eles que fazem parte daquele primeiro momento de intimidade, partilhando da celebração com o casal. Lia, ao que tudo indica, é uma atriz local que vê na companhia de teatro em que Alves trabalha a possibilidade de sair da Paraíba e viver a vida por meio da arte, como ele faz. É possível imaginar os conflitos enfrentados por essa mulher e a importância de sua proximidade com Anayde, visto que as duas ocupam lugares desconfortáveis. Como sabemos, a profissão pretendida por Lia é fundamental para os debates de gênero no teatro, especialmente, na primeira metade do século XX, pois é no ofício de atriz que primeiro se revela a participação efetiva das mulheres na cena.

fora assassinado, em via pública, quando tentava se aproximar da namorada, que estava do outro lado da praça.³⁷

De acordo com os estudos de Chagas (2004), o Jardim Público fora construído com o objetivo de levar as pessoas às ruas, tendo em vista que importava parecer moderno para confirmar a nova forma de ser daquela cidade, contudo, era compreendido como um espaço para as elites, tal era o perfil social permitido naquele lugar, que para “garantir seu status de símbolo de civilidade seu regulamento estabelecia, que ao seu interior só teriam ingresso pessoas decentemente vestidas, condição estritamente observadas pelo zelador” (Ibidem, p. 147). Apesar de legalmente o espaço ser mantido sob os cuidados do poder público, a Igreja mantinha forte influência nas decisões tomadas na cidade: o religioso, monsenhor e diretor da Escola Normal urdiu uma ordem que criava uma linha imaginária separando o Lyceu da Escola Normal para evitar a aproximação entre os rapazes e as moças estudantes das duas instituições, o que ficou conhecido como “linha da decência” (Asfora, 2022, p. 31). Importante, porém, é compreender que, a despeito dos marcos estruturais, arquitetônicos e de consumo que se revelavam nesse contexto como modernos, a cidade vivia um enfrentamento entre os contrastes do moderno e do passadista. Assim, as influências do capital e da industrialização não foram suficientes para modernizar a cidade, pois a Igreja se instituía como uma sombra mantenedora dos “bons costumes”, agindo no controle moral, nas normas de conduta e de comportamento.

Vejamos como esse dado histórico comparece ao enredo da peça, tal qual foi aludido na cena comentada anteriormente: não só Anayde e seus ideais de liberdade

³⁷ O Jardim Público faz parte do projeto de modernização da Parahyba, atual João Pessoa, durante as décadas de 1910 e 1930. Naquele período, a cidade passou por inúmeras mudanças referentes à urbanização, influenciada pelas transformações pelas quais também passaram cidades como Recife, Rio de Janeiro e São Paulo. Além disso, a cidade passou por reformas que representavam as nuances da modernização: a chegada da luz elétrica, água encanada, pavimentação das ruas e reforma das fachadas. Contudo, a modernização que se observava não acontecia de modo orgânico, ou seja, era uma atividade superficial, aspecto que pode ser observado a partir de duas razões: primeiramente, essas mudanças estruturais na cidade ocorreram somente nas ruas e bairros em que predominavam o comércio e as casas das famílias de maior poder aquisitivo, de modo que a luz elétrica e o acesso à água encanada, por exemplo, não eram uma realidade das famílias mais pobres. Elas, por sua vez, foram sendo apartadas do centro da cidade, pois seus hábitos e formas de vida eram concebidas como um problema de saúde coletiva e, consequentemente, poderiam prejudicar as camadas sociais elevadas. Depois, as mudanças se revelaram nas aparências das ruas, casas e comércio, mas não na mentalidade da população, a qual ainda reproduzia costumes e discursos muito próximos aos ideais passadistas e rurais, conforme temos discutido, muito apegados aos discursos tradicionais da Igreja. Diante desse cenário, surgiram novas exigências relativas às práticas culturais para que a população pudesse sair de casa e socializar com as demais pessoas de seu mesmo nível social, por isso houve um incentivo à construção de praças e espaços públicos que facilitassem a convivência pública dos grupos, assim é o caso do espaço conhecido como Jardim Público.

estavam sendo alvo das opressões sociais: ela se assusta diante da banalização da violência que se abate contra um jovem casal, apenas para a manutenção da ordem moral-sexual. Mais que isso, na peça, a morte do rapaz é uma indicação do que, também, poderia acontecer contra ela ou João Dantas, visto que ambos também mantinham um comportamento que gerava desacordo, desestabilizando o padrão vigente, ultrapassando linhas imaginadas. Contudo, conforme apontou Bourdieu anteriormente, a Igreja também é uma das agentes que atua para a continuidade da dominação masculina e da violência simbólica.

Na cena, João Dantas não compreende o motivo de tamanha violência, o que lhe será, então, explicado por Lia, ao expor a justificativa de tal ação, revelando o caráter autoritário e controlador da Igreja:

JOÃO DANTAS: Como pode ser isso?

ALVES: Mas do que ela está falando?

LIA: É que o Monsenhor dividiu o Jardim Público em dois lados: um para os rapazes e outro para as moças, para impedir que os rapazes do Liceu namorem as moças da Escola Normal. Aí botou um guarda para que ninguém passe para o outro lado. Entendeu? (p. 147)

Os comentários que seguem a fala de Anayde revelam o seu ponto de vista sobre tudo isso e sua indignação com o representante da Igreja que permitiu aquela brutalidade: “Um rapaz morreu porque um imbecil de batinas resolveu zelar pela moral pública” (p. 148). O desprezo da personagem contra a moral e os “bons” costumes são evidenciados, como também sua recusa quanto ao lugar em que mora: “Que merda é esse lugar?” (p. 148), por permitir a manutenção dessas práticas e discursos sem que ninguém apresente uma reação negativa a essas desordens a não ser ela mesma:

ANAYDE: Eu fui a única voz que se levantou contra a Linha da Decência... ninguém teve ou tem coragem de condenar o Monsenhor. Mas eu sou mulher. Um bicho menos importante do que uma vaca. O que é preciso fazer para se viver sem a ameaça de morte em cada olhar? Eu não sei. Eu também me sinto ameaçada... (p. 249)

A cena em destaque³⁸, que revela o choque de Anayde diante do crime e sua revolta com as ações radicais do poder, faz parte de um episódio histórico, noticiado,

³⁸ Historicamente, trata-se de uma referência ao assassinato de Sady Castor, estudante do Lyceu Paraibano, ocorrido, na verdade, em 1923. Ele, apaixonado por Ágaba Gonçalves de Medeiros, então estudante da Escola Normal, decide atravessar a “linha da decência”, uma linha imaginária imposta pelo Monsenhor João Batista Milanez, também diretor da Escola Normal, a qual não deveria ser ultrapassada por

inclusive pelo jornal *A União*. Trata-se de um crime ocorrido em 1923, chocando toda a sociedade, pois mesmo que a razão ideológica que justificava a ação fosse conveniente para alguns grupos, a violência praticada em ambiente público era motivo de represália por aqueles que tinham pensamento contrário a esse estado das coisas e, em certa medida, de vergonha para os que apoiaram a execução do crime, reveladora do conservadorismo e autoritarismo. Não é de espantar, assim, que Paulo Vieira recupere o episódio, de modo a torná-lo uma espécie de moldura social, enfeixando o contexto histórico, religioso, moral e político dominante, que, assim, representa aquele mundo em que a sua Anayde está inserida.

É contra esse sistema, capaz de ações radicais contra a vida e a dignidade humana que aquela mulher está lutando. Aos espectadores de 1992, ano da montagem da peça, e leitores de todas as épocas, a cena é, também, uma possibilidade de enxergar a redução estrutural do dado histórico-social na forma estética, de modo que a ação resultante ultrapassa a história de amor de Anayde e João Dantas ao mesmo tempo que os atravessa, pois é, entre outros aspectos, devido à compreensão em torno da divisão dos sexos e da imposição de comportamentos que os amantes são conduzidos à separação e, depois, à morte. A cena revela, ainda, que – enquanto parte do Brasil avançava rumo às ideias progressistas, chegadas da Europa na bagagem de artistas e pesquisadores que visitavam o país e, assim, mudava alguns padrões de comportamento e aceitava outros – o Nordeste resistiu a certas mudanças, preservando um ideal, ao mesmo tempo, tradicionalista e passadista. Ademais, mesmo buscando no cenário nacional uma imagem voltada à modernização da cidade, na Parahyba os costumes ligados ao passado rural e aos valores determinados pela Igreja predominavam.

A regulamentação do comportamento dos sujeitos sociais aponta para um reflexo do patriarcado como estrutura que sustenta aquela sociedade, pois a

nenhum estudante do Lyceu ou qualquer outro homem. No dia 22 de setembro de 1923, Sady esperava Ágaba sair da escola, encostado no gradil da praça, quando avistou a moça e resolveu aproximar-se dela, ao que foi repreendido pelo guarda responsável por patrulhar a área. Apesar disso, o jovem insistiu e “De acordo com depoimentos das testemunhas do caso, o estudante Sady Castor, ao recusar a voz de prisão, ainda foi acudido por alguns colegas do Lyceu, no mesmo momento em que o guarda o segurou pela gravata, disparando-lhe um tiro à altura do abdômen” (Asfora, 2022, p. 32). O fato chocou a todos que presenciaram a cena e, nos dias seguintes, provocou revolta entre os grupos estudantis. Algum tempo depois, Ágaba, a jovem amada de Sady Castor, cometeu suicídio, ingerindo arsênico, por se dizer incapaz de viver sem o amor do rapaz. “A morte dos dois estudantes, aconteceu um ano e cinco meses após a formatura de Anayde Beiriz na Escola Normal sendo, portanto, um fato que representa a sociedade de sua época. Uma tragédia que aconteceu como consequência da repressão da Igreja, e por medidas respaldadas pela força policial do Estado da Paraíba” (Asfora, 2022, p. 35).

preocupação diz respeito à manutenção do controle e de uma ordem imposta às mulheres, pois, aos homens, ainda que houvesse a prescrição de formas adequadas de conduta, não havia tamanha cobrança. Na cena, como engendrada por Paulo Vieira (de modo bastante criativo, ao deslocar o fato para o tempo da ação dramática, com óbvios ecos sobre o enredo), a reação de Anayde ao que presenciara é de total descontrole, mas não somente pela morte do rapaz, como também pelos ataques a ela direcionados. Conforme mencionado, Anayde e João Dantas mantinham uma relação afetiva sem nenhum compromisso socialmente firmado e comportamentos que, assim, colocavam em xeque a moral daquela sociedade, tendo em vista a intimidade que claramente eles compartilhavam. Por isso, ao passar na rua, Anayde era obrigada a ouvir pilhérias do tipo: “é a puta de João Dantas.”; “é a puta do inimigo do Presidente...”; “é a puta do perrepista” (p. 149).

Tais falas deixam às claras duas questões importantes para a discussão que estamos tecendo: primeira, a expressão “puta” materializa discursivamente a perseguição e hostilidade da sociedade àquele relacionamento, afinal, este termo remete à prostituição ou a um modo de conduta social feminina tida como desviante. Anayde é vista como “puta”, porque teve a coragem de viver um amor liberto das amarras sociais: e, assim, este termo também formaliza que, ao ser mandada para trabalhar em Cabedelo, ela não era vista como uma “boa moça”, que precisava dos cuidados e da segurança destinados a essas mulheres, dissociando, portanto, liberdade e cuidado.

A segunda questão aponta para o fato de que Anayde não é chamada somente de “puta”, mas de “puta de João Dantas”, do “inimigo do presidente”, “do perrepista”. Nessa cena, vemos ser ultrapassada, pela primeira vez, em relação a Anayde, a linha tênue do público/privado, pois o que pertencia à dimensão do privado, o relacionamento do casal, e o que era público, o espaço ocupado por João Dantas nas discussões políticas que o tornaram inimigo de João Pessoa, misturaram-se como forma de ofensa, mesmo ela já tendo declarado que não pertencia a nenhum dos dois lados da política. O fato é que, a partir disso, há o confronto entre aspectos ligados ao público e ao privado que serão fundamentais para o encadeamento das futuras ações que contribuirão para o desfecho trágico dos amantes.

Os xingamentos direcionados a Anayde são mais um atestado da violência sofrida por ela e dizem respeito a um “poder simbólico” exercido pela sociedade e mantido pela repetição desses discursos ao longo do tempo. As palavras dos cidadãos

que afrontam Anayde são mais uma expressão da “violência simbólica” que é exercida “em nome de um princípio simbólico conhecido e reconhecido tanto pelo dominante quanto pelo dominado, de uma língua (ou uma maneira de falar), de um estilo de vida (ou uma maneira de pensar, de falar ou de agir)” (Bourdieu, 2020, p. 12). É, portanto, o modo de ser e agir de Anayde que justificaria as atitudes da população em torno dela, transformando-a de “vítima” a “culpada” da violência de que é alvo, pois ela ultrapassou a “linha imaginária”, reguladora dos comportamentos das mulheres (Bourdieu, 2020). Na Parahyba de 1920 e 1930, essa linha imaginária está formalizada na, assim chamada, “linha da decência”, de modo que ao ultrapassá-la os sujeitos envolvidos rompem qualquer possibilidade de boa convivência com aqueles que resguardam o Jardim Público, um símbolo do Éden perdido há muito, novamente presentificado.

3.1.2 Do caos político: um perfil de masculinidade em queda livre

A relação afetiva e, portanto, privada entre Anayde e João Dantas é formalizada na peça de Paulo Vieira como uma das principais afrontas praticadas contra aquele sistema tradicionalista, notadamente quando o vínculo entre eles passa a ser público, a partir do momento em que João Dantas se declara inimigo político de João Pessoa – mesmo que Anayde não estivesse diretamente envolvida nesse embate, conforme ela diz: “Se você escolhamba ou não o Presidente, eu não tenho nada a ver com isso!” (p. 149). A sociedade, contrária à revolução política que se formava, apoiada por João Dantas e seus aliados, compreende que o sujeito público, o advogado e jornalista João Dantas, o republicano que faz campanha contra o liberal João Pessoa, assim como todos os aspectos de sua vida privada, como a sua relação com Anayde, devem ser atacados e “levados à praça” como forma de enfraquecer a política contrária praticada pelo “perrepista”. Anayde, por sua vez, é levada contra sua vontade, para esse cenário previamente instaurado, pois a revolução pretendida por ela é de outra ordem: diz respeito a sua própria vida e à liberdade de ser quem deseja ser. As vozes sociais ou as instituições mantedoras da dominação masculina agem como forças centrípetas contra Anayde, empurrando-a para o centro do julgamento social, locus onde ela nunca desejou estar.

Após a fala alterada de Anayde, transcrita acima, João Dantas, na tentativa de lhe conter os ânimos alterados, levanta a mão como que para agredi-la, mas, de pronto, pausa o gesto no ar, pedindo-a para acalmar-se. Esse gesto soma-se ao seu posicionamento da Cena I, quando ele diz que não viveria sob ordens femininas, “que, para o homem, é deveras humilhante submeter-se à vontade da mulher” (p. 132) – e, aqui, encontramos algo como uma manifestação de sua formação ideológica, condizente com a sociedade patriarcal em que foi gestado e desenvolvido. No caso da mão pausada no ar, fica claro que ele não chega às vias de fato de ser agressivo com Anayde, mas revela uma predisposição a isso, metaforicamente um enfrentamento entre sua formação primeira e a vivência com Anayde, que, de algum modo, poderia estar lhe ensinando sobre o respeito e a igualdade entre os gêneros, o que evita que uma agressão física (mesmo que esboçada) seja realizada diante do descontrole emocional da mulher pela cena presenciada.

Em seguida, ele, que é também jornalista, decide buscar informações sobre os atos violentos que estão acontecendo, mas, rapidamente, retorna à cena, carregado por Alves, pois a multidão quase pratica o linchamento do jornalista, que foi também expulso da delegacia. O que se segue após esse conflito é a notícia de que o jornal, pelo qual João Dantas é responsável, está sendo invadido. O momento vivenciado pelos personagens Anayde, João Dantas, Alves e Lia é tenso e revela, em meio à confusão, o cenário politicamente dividido entre aqueles que eram favoráveis ou contrários ao Presidente João Pessoa.

Antes, porém, de adentrarmos ao motivo que muda a trajetória dos personagens, é importante atentarmos para o lugar ocupado por João Dantas nesse mesmo cenário de juízo social diante do qual Anayde está a todo momento. Foi falado repetidas vezes sobre o alvo que aquela mulher se tornara, mas é importante afirmar que o mesmo julgamento não fora também imposto ao advogado. João Dantas, em momento algum, exceto depois da invasão (já referida) à sua casa, sofre ataques por sua relação com Anayde, afinal ele ocupa o lugar que lhe está dedicado no imaginário social dominante. Contudo, o sistema que privilegia os homens também contribui para sua ruína, principalmente, quando o primeiro não atende ao que é esperado dele, pois, naquele contexto, é cobrado e esperado de João Dantas que suas atitudes e sua postura pública confirmem a imagem de “cabra-macho” construída por ele e por seu grupo social.

As cenas seguintes, afinal, contribuem para o delineamento de questões importantes resultantes delas: a invasão à casa de João Dantas (ocorrida na vida factual e sempre referida pela historiografia) será também uma metáfora do que há em toda a peça, o confronto entre aquilo que é público e o que é privado, entre as já aludidas “razões de amor” e “de Estado”, as motivações políticas que sustentam as ações dos principais envolvidos; além disso, o sangue derramado, a morte promovida como sinônimo de vingança e o desfecho trágico que envolve os amantes, que é desencadeado pela exposição pública do amor erótico partilhado.

Pela invasão, que ocorre na dinâmica dos poderes em disputa pela dominação, vidas privadas são devassadas, incluindo mesmo o que há de mais íntimo entre aquele homem e aquela mulher, como é revelado por Alves:

ANAYDE: Alves, o que está acontecendo?

ALVES: Uma desgraça! A polícia invadiu a casa do doutor Dantas. Jogou os móveis e papéis no meio da rua. Incendiou tudo. Vamos sair daqui, rápido! Há uma multidão enfurecida procurando pelo doutor Dantas para linchá-lo.

ANAYDE: Preciso encontrá-lo.

ALVES: Eu já o encontrei. Ele pegou dinheiro emprestado na redação do Diário da Paraíba e fugiu. Deixou-me encarregado de te procurar.

ANAYDE: Onde ele foi?

ALVES: Recife, acho. Vamos sair daqui. Se nos veem nos matam. Tinha uma multidão com suas cartas nas ruas, rindo e debochando.

ANAYDE: Cartas?! Que cartas?!

ALVES: As confissões de amor, suas e do doutor Dantas. Estão expostas ao público. (p. 172)

De acordo com o que é dito por Alves, a invasão fora promovida pela polícia, ao que tudo indica em busca de armas que, supostamente, estariam ali guardadas para dar início à pretendida revolução. Contudo, aquela ação traz à tona o conteúdo das cartas de amor trocadas entre Anayde e João Dantas, espalhadas por entre a população, expostas publicamente, adensando os ânimos de toda uma multidão contrária aos ideais de João Dantas e a favor de João Pessoa. A partir daí, o que se supõe é que a invasão fora resultado de ordens de João Pessoa e o que era uma rivalidade política (entre um liberal e um republicano) torna-se uma questão pessoal, uma defesa da honra do homem público que fora violada e de sua amada Anayde, que, apesar de manter-se distante das discussões políticas, acabou ganhando visibilidade devido ao seu envolvimento com o “perrepista”.

Após essa invasão, há uma inversão dos papéis de rivalidade: João Dantas, antes, o algoz de João Pessoa no campo público, dadas as diferenças políticas e

ideológicas entre eles, e, agora, João Pessoa, o algoz de João Dantas no campo privado, devido à divulgação das cartas e o conseqüentemente envolvimento de suas questões pessoais numa batalha pública.

JOÃO DANTAS: Eu não podia fazer outra coisa. Um homem do meu brio não podia receber um insulto daqueles e ficar calado. Eu tinha que matá-lo. Não havia outro caminho, compreende? Era minha honra que estava em jogo. Depois, ele queria me passar diploma de covarde, indo para Recife, expondo-se como se expôs, sabendo que eu estava aqui, eu, a quem ele feriu profundamente naquilo que o homem tem de mais sagrado.

ANAYDE: Não precisa me dar explicações, João Dantas.

JOÃO DANTAS: Quando eu penso em minha casa violada, meu cofre arrombado, e o pior: nossas cartas, nossos versos mais íntimos, nossas noites expostas ao público da forma mais vil. Porcos imundos! (p. 184)

Após a exposição pública, o advogado foge para o Recife, em busca de refúgio contra a humilhação pública que estava sofrendo em território paraibano. Essa fala, acima citada, já se encontra no segundo ato da peça, quando João Dantas justifica por que matou João Pessoa. O conflito antes político (logo, ligado às questões de Estado) passa a ser claramente pessoal. A construção desse diálogo revela aspectos discursivos e metafóricos que são fundamentais para a compreensão da ação de vingança que se desenvolveu. Primeiramente, João Dantas faz referência a “insulto” e “respostas” como aspectos que apontam para um plano discursivo, porém os dois termos indicam uma ação criminosa cometida em nome da afronta política e em defesa da honra, já que a invasão, supostamente autorizada por João Pessoa, acontece como uma resposta aos afrontamentos cometidos por João Dantas enquanto jornalista e opositor político de João Pessoa.

Por outro lado, o crime cometido por João Dantas contra o então presidente é uma resposta à humilhação que toca à sua vida privada e que acabou envolvendo uma terceira pessoa, Anayde. Diante dos ditames de uma “cultura da honra”, tendo em conta a afronta à sua imagem, João Dantas não poderia agir de outra maneira, pois as regras sociais de conduta que lhes são impostas, especialmente considerando um homem de sua posição, com seu “brio”, não podem permitir que ele seja alheio a tal “violência”.³⁹ A fala de João Dantas revela, ainda, como a ação de João Pessoa

³⁹ Levando isso em conta, podemos mais uma vez considerar as discussões de Bourdieu para entender que, no patriarcado, não só as mulheres são vítimas de um sistema de opressão, mas também os homens que precisam construir e manter uma imagem pública de dominação, sem que nada possa abalar sua moral e honra: “O privilégio masculino é também uma cilada e encontra sua contrapartida na tensão e contensão permanentes, leva por vezes ao absurdo, que impõe a todo homem o dever de afirmar, em toda e qualquer circunstância, sua virilidade” (Bourdieu, 2020, p. 88). Assim sendo, a divulgação das cartas e de seu conteúdo romântico e íntimo é capaz de destruir a armadura de homem público criada por aquele homem,

afetou-lhe em seu íntimo, tendo em vista a construção sintática que ocorre de modo gradativo, partindo do que está mais próximo ao espaço público até o que há de mais reservado: a casa, o cofre, as cartas. Assim, uma ação capaz de ferir e impactar um homem de tal modo não pode ser perdoada, nem receber outra resposta senão a morte, pois a exposição da intimidade dos amantes, simbolicamente, “matou” João Dantas e o respeito público que ele havia conquistado.

Além da imagem pública de João Dantas, que foi afetada pela exposição das cartas e de fotos que o expunham em sua intimidade, revelando a vulnerabilidade do homem, por meio de sua nudez no espaço íntimo, a invasão ao escritório do jornalista e a divulgação das cartas podem ser lidas como uma metonímia da mulher – que, assim, pode ser devassada. A privacidade de João Dantas e Anayde foi violada não só fisicamente, como também de forma simbólica, pois aquilo que era dividido somente entre eles foi violado por terceiros, nesse caso, por uma multidão. Diante desse cenário, somente a morte do seu inimigo seria a vingança possível para o crime que fora cometido.

A face dura de João Dantas já nos fora revelada desde o início da peça e, até o final do primeiro ato, suas ações confirmaram a necessidade de pertencer ao grupo social dos “homens de verdade”⁴⁰, desde a criação até a manutenção de uma postura social, e, às vezes, também privada, de homem sério, comprometido e intelectual, ao

sendo necessário um modo para reconstruir essa imagem, a vingança. O crime em nome da honra cometido por João Dantas foi uma ação frequente no Nordeste, quando muitas vezes o ato nem era penalizado se fosse comprovada a “defesa da honra”. Mais que isso, a defesa da honra masculina no patriarcado é fundamental para atestar seu lugar entre os seus iguais, afinal, a vingança que esse homem pratica é uma confirmação de sua virilidade, masculinidade e dominação diante dos demais, que em situação contrária poderiam ser qualificados com atribuições femininas ou como “fracos”, “veados”, “mulherzinhas”, forçando-os, portanto, a deixar de pertencer ao grupo dos “verdadeiros homens” (cf. Bourdieu, 2020, p. 91). Desse modo, a face corajosa de João Dantas revela, por outro lado, a face da covardia em enfrentar e se defender publicamente do julgamento social, “[p]or conseguinte, o que chamamos de coragem muitas vezes tem suas raízes em uma forma de covardia: para comprová-lo, basta lembrar todas as situações em que, para lograr atos como matar, torturar ou violentar, a vontade de dominação, de exploração ou de opressão baseou-se no medo “viril” de ser excluído do mundo dos “homens” sem fraquezas, dos que são por vezes chamados de “duros” porque são duros para com o próprio sofrimento e sobretudo para com o sofrimento dos outros [...] (Bourdieu, 2020, p. 92-93).

⁴⁰ Além do que já foi discutido em torno da relação crime de honra e patriarcado, há outro aspecto que age sobre o modo de pensar e agir de João Dantas, e faz parte do imaginário coletivo construído em torno do homem nordestino que foi reforçado ao longo do tempo. Trata-se da ideia de virilidade associada não só à defesa da honra, mas também à representação do masculino, que deve ocupar o lugar de “cabra-macho”. As pesquisas desenvolvidas por Silva (2009) ajudam a elucidar os sentidos em torno das representações do masculino, enfatizando como aquele contexto de 1930 e os crimes praticados em nome da honra colocam em cena a virilidade do homem paraibano. Assim, ao “masculino caberia o zelo pela honra, que por sua vez atrela-se constantemente a exibição e preservação de seu caráter viril, uma qualidade que facilmente se imputa inclusive a terra que este poder nomeia com seu domínio, assim como ao corpo das mulheres. Honra, como se sabe, era um valor moral em grande evidência naquele contexto e, em nome dela, muito se justificava, tanto a vida quando a morte, a sua e a dos outros” (Caulfield, 2000 *apud* Silva, 2009, p. 2).

qual Anayde faz referência sob seu julgamento, já na primeira cena da peça. O crime de João Dantas, portanto, não foi cometido somente em razão das diferenças políticas entre ele e João Pessoa, é sobretudo uma vingança por uma questão de honra, para defender a sua imagem pública ferida diante da exposição das cartas íntimas trocadas entre ele e Anayde.

Não podemos esquecer, conforme já nos referimos, que João Dantas é um homem importante politicamente não só por seu papel de advogado e jornalista, portanto, capaz de exercer influência em determinados grupos sociais, mas também por pertencer a grupos economicamente influentes. Segundo consta na peça, ele está vinculado politicamente a Zé Pereira, homem que articula os movimentos políticos ligados ao território de Princesa, onde também havia conflitos contra o governo

JOÃO DANTAS: Princesa é terra de homem, seu Alves. Esse Presidente traiu a confiança do tio. O salafrário resolveu transformar a Paraíba num palco de guerra. Mas ele não perde por esperar. O coronel Zé Pereira está armado até os dentes. Não demora muito e eles entram na Paraíba e depõem o governo. (p. 145)

O tio de João Pessoa, a quem João Dantas se refere, é Eptácio Pessoa, ex-presidente do Brasil com quem Zé Pereira mantinha forte amizade e aliança política. O rompimento entre tio e sobrinho foi o primeiro incômodo entre os políticos partidários a Eptácio Pessoa e João Pessoa, que a partir daí começou a receber inúmeras críticas, pois o seu cargo político, segundo eles, só foi possível devido à influente ajuda do tio. Por sua vez, Zé Pereira possuía fortes relações de comando com o grupo dos cangaceiros⁴¹, homens conhecidos pelo seu poder de fogo e violência. Essas relações políticas de João Dantas contribuem para a construção do seu perfil “de homem”, à medida que ele se identifica com os sujeitos vinculados aos grupos violentos que matam pelo poder, sem contestação. Por isso, é fundamental manter essa construção imagética ligada à força para subsistir naquele contexto rodeado por enfretamento em busca do poder. Mais uma vez, reforçando a construção da imagem do Nordeste e a necessária defesa da honra, Silva aponta que

⁴¹ Há algumas discussões em torno das possíveis relações entre Zé Pereira e os cangaceiros devido à proximidade do território de Princesa e do sertão de Pernambuco e Alagoas por onde andava o grupo armado de Lampião. Porém, de acordo com José Joffily (1979), nas falas de João Pessoa, “cangaceiros” era o termo utilizado por ele para se referir aos rebeldes de Princesa, ou seja, não indica precisamente uma relação com o bando de Lampião que ficou nacionalmente conhecido como Cangaceiros.

Os anos 1920 e 1930 foram marcados por toda uma série de práticas discursivas e não-discursivas que constituíam a ideia de Nordeste e tipificaram o nordestino. Para este concorreu principalmente essa imagem atribuída ao sertanejo, de resistente “por natureza” – um ser que “brota” como extensão das próprias características do clima, vegetação e do solo da região. As lideranças nordestinas deveriam, pois, se apropriar dessas características para resistir às exigências da modernidade – em verdade, adaptar-se a elas, mas sem vergar, sem amolecer (Silva, 2009, p. 4).

Portanto, para justificar o assassinato de João Pessoa, João Dantas é respaldado não só pela dimensão do patriarcado que se impõe sobre ele e sobre a toda sociedade, mas também pela construção social do sertanejo, enquanto, um tipo, reconhecido como “um valente, um brigão em defesa da honra e do bem...” (Albuquerque Jr., 2003, p. 210). Contudo, apesar do patriarcado trazer para a cena a imagem do homem dominante, detentor de poder sobre a mulher e sobre a sociedade, aquilo que atua sobre o homem como instrumento de poder também o leva à desgraça derradeira.

Para pensarmos sobre as consequências que o patriarcado causa à vida do homem, muitas vezes, sem que ele tenha consciência desses efeitos, podemos considerar as discussões em torno da noção do trágico na contemporaneidade, conforme propostas por Jean-Pierre Sarrazac, uma vez que o patriarcado está instaurado e arraigado de tal modo à vida daquele sujeito (no caso, a referência é a João Dantas) que ele não é capaz de perceber o momento em que o sistema se volta contra ele – façamos uma breve digressão para compreender como isso está formalizado na peça.

Tomamos como ponto de partida a compreensão proposta por Sarrazac (2013), ao pensar não mais sobre a tragédia, enquanto gênero privilegiado para o teatro, mas essencialmente sobre o trágico, não mais apenas vinculado à catarse como antes, mas pensando a partir das ideias modernas, enquanto “um trágico perfeitamente independente do gênero, a partir de agora historicamente obsoleto, da tragédia” (Sarrazac, 2013, p. 4). O trágico moderno, portanto, não está condicionado à existência de um herói ou da morte como fim derradeiro desse sujeito, conforme aponta Lesky (1996), mas relacionado ao paradigma da vida e das experiências modernas. Assim, é o homem comum, o homem cotidiano quem vai sustentar o trágico, pois o conhecido herói mitológico, afinal, não comunica mais diante da vida moderna. O que está em pauta, na perspectiva de Sarrazac, sobre o trágico é, portanto, o que está na ordem do dia, o que há de mais comum, as configurações

sociais e da vida que estão postas, aceitas e condicionadas ao dia a dia, a que o autor chama de “trágico cotidiano”. Nesta direção, podemos dizer que é este “trágico cotidiano” o que impera em *Anayde*, pois ele é um aspecto capaz de “fazer com que o [espectador] veja o que há de espantoso no simples fato de viver” (Sarrazac, 2013, p. 9).

O patriarcado e as convenções sociais impostas a Anayde geram nela o desconforto por não caber mais naquele lugar, porém, João Dantas é capaz de viver naquele sistema confortavelmente – será apenas quando há um desequilíbrio nessa ordem, por meio da invasão ao jornal e divulgação de cartas e poemas, que ele se depara com o rompimento desse lugar estável em que foi colocado. Essa ação é, em certa medida, trivial àquele contexto de guerra e enfiamentos políticos, mas motiva a ação do homem comum de simplesmente atentar contra a vida de um outro, também comum, apesar do seu destaque político, em virtude de uma fissura causada pela exposição de sua polida imagem pública.

Na perspectiva do trágico moderno, Sarrazac chama atenção para o fato de que não há mais uma ação posta em cena, mas uma repetição, um simulacro de ação, uma vez que os conflitos do homem não são mais embates externos, não são as lutas físicas travadas contra os seus inimigos, mas enfiamentos internos, de ordem subjetiva. Em *Anayde*, por exemplo, os dois assassinatos que geram revolta não estão no plano da ação, não são colocados em cena, estão no plano do discurso, sabemos sobre eles por meio das falas dos personagens que expressam seus sentimentos diante da referida ação. Mais uma vez, cabe enfatizar que, considerada a ótica do autor, trágico não é mais o assassinato, mas os motivos que levam a ele. O que de fato está no plano da ação, apesar de todos os conflitos políticos e sociais que estão no entorno, é a história de amor impedida de realizar-se plenamente.

Assim, voltemos a ela.

Enquanto João Dantas é obrigado a fugir para o Recife na tentativa de se proteger de outros possíveis ataques que a oposição poderia lhe submeter, Anayde fica protegida na casa de Rafael, em Cabedelo. Momentos depois, Rafael entra surpreso noticiando que a revolução está prestes a começar, pois João Dantas matou João Pessoa. A essa notícia segue a rubrica que marca a reação da protagonista: “Anayde ensaia um riso tímido. Depois explode numa gargalhada prolongada, de vingança e perdição” (p. 178).

O anunciado gesto de Anayde implica a reação confusa daquela mulher diante da notícia. Certamente aquilo parecia se mostrar como sendo uma possibilidade de liberdade na política, dadas as desavenças causadas pela presença de João Pessoa naquele contexto, mas também de honra moral para ela e João Dantas, pois seu amado teria vingado a violência a que foram submetidos. O momento, então, parece anunciar um possível futuro auspicioso para eles, contudo, daí em diante, a vida dos dois mudaria completamente, pois o amante de Anayde assassinou um dos homens mais amados da Paraíba, àquela altura com impacto sobre a política do Brasil – e isso não ficaria barato.

Iniciando o segundo ato, João Dantas encontra-se preso no Recife (PE) e Anayde recorre à influência dos seus amigos para conseguir visitá-lo. Na cadeia, durante a conversa entre o casal, Anayde se dá conta de que João Dantas não sairá de lá vivo, tampouco ele deseja isso, pois seria o seu fim – mais que isso, ele seria morto pelos apoiadores de João Pessoa, o que seria ainda mais humilhante. Apesar das insistências de Anayde para que ele mude a compreensão dos fatos, o destino daquele homem parecia para ele muito claro, caberia a ela ajudá-lo a ter uma morte digna:

ANAYDE: Ninguém vai te matar.

JOÃO DANTAS: Vão me matar, sim. Por que você pensa que ainda não me mataram? Estão me guardando para uma ocasião melhor. Não vão querer simplesmente me matar. Vão me torturar, me humilhar. Eu não vou me entregar vivo. Preciso de uma arma, Anayde.

ANAYDE: Você quer pôr fim a única esperança que me resta de ter você outra vez?

JOÃO DANTAS: Nós não vamos ficar juntos nunca mais. Para nós é o fim. Estamos na beira do abismo. Ou pulamos nele, ou nos empurram.

ANAYDE: É assim que você quer?

JOÃO DANTAS: É assim que tem que ser.

ANAYDE: Pois muito bem: vou trazer sua arma.

JOÃO DANTAS: Será o instrumento de minha libertação.

ANAYDE: Parece que a única liberdade que nos resta é a de morrer. A morte é que define tudo.

JOÃO DANTAS: Volte logo, antes que seja tarde.

ANAYDE: Eu vou resistir até o fim. João Dantas, a morte não é solução.

JOÃO DANTAS: Para a honra não há outra. (p. 189)

O medo da humilhação pública faz com que aqueles que se sentem traídos desejem vingança contra seus inimigos: a regra que valeu para a ação cometida contra João Pessoa, agora, passa a valer para os inimigos do assassino do Presidente. Assim, para João Dantas, a morte que ele planeja para si torna-se sua única saída, sua única possibilidade de liberdade, mesmo diante da discordância de

Anayde em relação a tal atitude, julgando ela ser possível haver uma possibilidade de fuga para o amado. Entretanto, na posição em que se encontra, estar fora da prisão, mas humilhado publicamente não é uma solução para João Dantas, afinal, como ele bem afirma: “Um homem do meu brio não vai se deixar pegar vivo” (p. 188).

Desse momento em diante, a liberdade e a morte passam a ser vistas como sinonímias, pois é a fuga para tudo o que aprisiona os personagens: para João Dantas, como uma forma de livrar-se das amarras sociais impostas a ele, como punição pela ação contra João Pessoa; e para Anayde, porque mesmo viva não era capaz de estar livre para ser realmente quem desejava. A morte torna-se, assim, um elemento central, pois, parece que, daquele ponto em diante, sentem que “a única liberdade que nos resta é a de morrer. A morte é que define tudo” (p. 189). Nesse sentido, se retomarmos as cenas anteriores, veremos que desde o início da peça a morte está à espreita dos personagens: para a personagem Lia, por exemplo, a morte de Lilian (atriz fixa da companhia de teatro) seria a sua chance de ocupar o lugar de primeira atriz da companhia, o que ela tanto almeja, mas, até aquele momento, o lugar é ocupado pela mulher que se encontra em vias de morrer. Somente para João Pessoa a morte foi inesperada, pois ela o transmutou em herói político, dando-lhe liberdade para permanecer encrustado na memória política do Estado.

Alves, por sua vez, apesar de bêbado e brincalhão, revela em suas falas a perspectiva de quem vê aquela situação de fora: chegado do Rio de Janeiro, àquela altura, a capital federal, com uma companhia de teatro, para uma temporada no Nordeste, o ator acaba ficando mais tempo que o esperado, porque, Lílian, a esposa do dono da companhia, o senhor Leopoldo, está acometida por uma doença grave⁴². Em sendo de outro lócus, Alves enxerga tudo como um espetáculo, com falas críticas sobre o momento ou mesmo com tiradas jocosas, na medida em que não pertence culturalmente a Paraíba, nem partilha das mesmas ideologias dos grupos sociais do lugar: assim, ele personifica o homem comum, pois Anayde, apesar de não pertencer

⁴² Estamos falando de uma companhia em turnê, atividade que não era simples, dadas as configurações do teatro brasileiro que privilegiava o eixo Rio – São Paulo que foi, durante muitos anos, o centro teatral do país, onde havia o maior número de companhias, ou seja, de mercado profissional para os atores, e de público, dado desenvolvimento da atividade cênica (cf. BRANDÃO, 2009). O Rio de Janeiro aparece nos dois contextos como o centro das atividades teatrais, mas, ainda assim, as dificuldades enfrentadas pelos profissionais da cena existiam, pois foi somente em 1928 que houve a publicação de um decreto de lei que regulamentava os direitos e deveres das empresas teatrais, o que possibilitou minimamente melhores condições de vida para esses indivíduos (cf. CAMARGO, 2012). É válido considerar, também, que a inserção dessas discussões na peça é justificada pela relação com o contexto histórico, afinal as mudanças provenientes da Revolução de 30 e do posterior Governo de Getúlio Vargas alcançaram inúmeros setores da sociedade, inclusive, o teatro.

a nenhum dos dois lados políticos, luta pela sua liberdade e pela igualdade de gênero, que não deixa de ser um engajamento à luta política e ideológica; João Dantas não ocupa cargo político, mas é ligado aos republicanos e faz oposição política.

Alves, portanto, é como o homem comum que está vivendo sua vida, sendo atravessado pelos conflitos que estão ocorrendo, mas que não se insere nas disputas e a tudo observa:

ALVES: As paixões nesta terra andam à flor da pele, e, pelo que vejo falam pela boca de uma garrucha. Isso é fantástico! ... Ah, Anayde! Como eu gostaria de ser poeta para cantar esse desprezo e sublimação que se tem da vida por aqui...

LIA: Então, Anayde? Quer uma garapa, quer?

ALVES: Não, não faça isso: dê-lhe uma boa lapada de cachaça, é bem melhor...

JOÃO DANTAS: Alves, quer ir comigo?

ALVES: Como não, doutor Dantas? Não perderia por nada no mundo este espetáculo. (p. 151)

Lia, por outro lado, vive em constante estado de fuga, seu desejo é sair o quanto antes daquele lugar, pois ela acredita que partir com a companhia seria sua possibilidade de libertação tanto daquela cena política, quanto daquela sociedade opressora; Anayde, em contrapartida, não deseja a fuga, mas a permanência, mesmo que tenha que enfrentar a luta pelos seus direitos:

LIA: Eu não vejo a hora de ir embora.

ANAYDE: Eu nasci aqui e vou ficar aqui. Este é meu lugar e aqui vou viver, nem que para isso tenha que matar. (p. 152).

Alves revela, então, outro comportamento inaceitável naquela Paraíba de 1930. Sob efeito da bebida, ele expressa, por meio de peculiaridades devassas, todos os seus desejos homoeróticos:

ALVES: Sabe o que eu vou fazer, sabe? Vou lá no Jardim Público, vou beijar todos os homens na boca.

LIA: Vá lá seu miserável. Eu quero que te esfolem.

ALVES: Eu não vou morrer. Vou gozar. Vou gozar como um condenado. Como nunca gozei antes, nem com você nem com ninguém no mundo.

LIA: Você é um doido! Um desgraçado doido e bêbado!

ALVES: Eu quero agarrar todos os machos desta cidade! (Grita possesso) Ei! Machos de todo o mundo! Uni-vos! Aí vou eu! (p. 196-197)

O comportamento de Alves representa uma resposta a todas aquelas imposições sociais em torno dos homens e das mulheres, tendo em vista que os desejos

revelados por ele são condenáveis, pois ele não estava ocupando o lugar do “macho” esperado para os homens e expressava desejos proibidos para as mulheres. Mais ainda, disse que assim faria no Jardim Público, onde foi assassinado o jovem que tentou se aproximar da amada. De tal forma, o Jardim Público, onde ele indica que irá expressar seus desejos, é um lugar mantido sob regras de comportamento, assim, agir de tal modo seria uma afronta às imposições da ordem pública e da Igreja que, como sistema dominante, destina aquele espaço às famílias “decentes”, “[f]azendo-se necessário portanto, o ordenamento e a vigilância desses lugares, de forma a impedir cenas de afronta à moral e aos costumes sadios” (Chagas, 2004, p. 149). Alves, no entanto, não iria morrer, iria gozar, a melhor resposta que se poderia dar à repressão dos comportamentos em torno da sexualidade. Frente à revolução política em vias de acontecer, Alves decide dar início a uma outra revolução, particular e íntima.

Ao lado desse núcleo, surgem também Rafael e João José que trazem para a cena outra tônica, pois compõem o núcleo de Cabedelo, ao sintetizar os homens com quem Anayde mantém uma recente amizade e revelam um ponto de vista sobre a aguardada revolução. Apesar de, em alguns momentos, Rafael falar de amor e se dizer apaixonado por Anayde, afinal, como já discutimos, Anayde era apaixonante e despertava a simpatia⁴³ de muitos homens, as relações travadas entre eles são estabelecidas, principalmente, pelo interesse político, uma vez que Rafael representa o núcleo revolucionário da peça.

Em **Anayde**, as tensões políticas vivenciadas na Parahyba de 1930 aconteciam devido ao enfrentamento de dois grupos principais, os Liberais, do qual João Pessoa fazia parte e era o representante de maior poder no estado, e os Republicanos, grupo do qual João Dantas era partidário, o que estabeleceu a rivalidade política entre eles. Todavia, na peça, outros dois territórios aparecem ligados aos embates que incitam a revolução, são eles: Cabedelo e o território de Princesa. Sobre esse último, já falamos, daí, então, a importância do núcleo de Cabedelo, representado em cena por Rafael e João José.

A oposição que esse último grupo faz aos outros dois fica explícita na conversa de Anayde e Rafael, na cena II, pois o grupo revolucionário, que encontrava ecos de

⁴³ Sobre esse aspecto revela José Joffily: “[...] Anayde Beiriz, conquanto hostilizada por ambiente tão mesquinho e paroquial, desfrutava francas simpatias entre jornalistas e outros intelectuais que escreviam no Correio da Manhã, n’O Norte e no Diário da Paraíba” (Joffily, 1983, p. 27). Desse modo, se entre a sociedade conservadora Anayde foi preterida, entre os escritores, jornalistas e poetas ela foi acolhida, dada a sua participação em concursos de beleza e sua relação com a arte, a literatura e a escrita para jornais e revistas.

apoio no Recife e em São Paulo onde já se esboçavam movimentos organizados idealiza um governo para todos os povos e não somente para a elite, conforme é dito por Rafael a Anayde ao falar sobre liberdade:

RAFAEL: Liberdade se conquista na força da luta, de fuzil em punho, se preciso.

ANAYDE: Rafael, me desculpe, mas eu não vejo como um fuzil pode me assegurar a liberdade. Isso é até irônico: liberdade de matar ou morrer, quando matar ou morrer é um golpe contra a liberdade.

RAFAEL: Liberdade não é um estado de alma, Anayde. Liberdade é um bem-estar social, é não mandar nem ser mandado, é direito à educação, a morar e se alimentar bem. É preciso orientar o povo que o seja a revolução. Isso você poderia ensinar na sua escola. (p. 142).

A discordância entre eles revela a posição de Anayde em torno da ideia de revolução enquanto movimento armado, visto que para ela não é assim que se alcança a liberdade, do que Rafael discorda. De um lado, Anayde compreende a liberdade como estado de espírito, como um sentimento que deveria ser despertado por todas as mulheres; do outro lado, Rafael concebe a liberdade como um aspecto externo ao sujeito, mas que ele deve usufruir, isto é, um direito social pelo qual as pessoas devem lutar, o que justifica o seu posicionamento em relação à revolução. Todavia, Anayde parecia ainda não estar familiarizada com as movimentações para a revolução, que parecia ainda muito distante. No entanto, a partir do momento em que ela e João Dantas passam a figurar como o centro das razões que aquecem os movimentos pró-revolução, ou seja, a partir da invasão à casa de João Dantas, seguida da divulgação das cartas e o assassinato de João Pessoa, a sua posição quanto à ideia de liberdade e ao uso das armas muda completamente, de tal forma que ela chega a pedir a Rafael que lhe arranje um fuzil para que possa lutar ao lado dele e contra os liberais.

Assim, aqueles que discordavam da rivalidade entre os dois grupos dominantes encontravam o movimento revolucionário que se organizava em favor da Revolução (sobre a qual ainda não se falava abertamente), dado que, apesar de ideologicamente organizados, lhes faltava poder de fogo:

JOÃO JOSÉ: O que me preocupa são as armas que ainda não temos.

RAFAEL: Tão logo as coisas se organizem por aqui, os camaradas em São Paulo vão nos mandar armas. Pedi que esperassem mais um pouco. Por outro lado, eles estão em contato com o Rio Grande do Sul e Minas. Vamos atacar em várias frentes e marchar direto para a Capital da República. (p. 156)

Considerando as proposições dos revolucionários, a elite é o seu oponente, seja liberal ou republicana, uma vez que, como afirma Rafael, qualquer “ladrão é mais honesto que um burguês. Matar e roubar para eles é sobrevivência. Não se perdoa, mas se compreende” (p. 158). Trata-se de uma conversa entre João José e Rafael sobre as possibilidades de ataque pelo sertão, onde os cangaceiros dominavam, ali se tornava para Rafael uma alternativa de ajuda na revolução, pois ainda que eles não fossem confiáveis, tendo em vista os atos de violência que praticavam, o pensamento nutrido por eles assemelhava-se ao que pretendia o grupo de Rafael e João José.

As escolhas feitas por cada um deles, que os colocam em planos distintos, podem ser observadas na cena abaixo. Aqui, mais uma vez, as “razões de amor” e as “razões de Estado”, estão em cena, pois o pedido de Anayde faz com que Rafael tenha que escolher entre ajudá-la, estando ele apaixonado por ela, ou continuar defendendo seus ideais políticos,

RAFAEL: Não me diga que está querendo dispor dos meus homens?

ANAYDE: Dos cinquenta, se preciso.

RAFAEL: Fico surpreso! Lembro-me que não quis aderir à causa revolucionária que eu te propus. Dizia que o amor é mais importante. E agora me pede homens e armas.

ANAYDE: Por isso mesmo, para defender o amor.

[...]

RAFAEL: Anayde, cinquenta homens é muito pouco para fazer uma revolução. Além do mais, não disponho de homens para defender teu amante!

ANAYDE: É caso de vida ou morte. E você disse que me ama.

RAFAEL: Está me pedindo que um trabalho de meses seja atirado pela janela assim, sem mais nem menos, e pior: para defender um homem que nem sei quem é. E ainda pior: um homem que é teu amante. Isso seria o suficiente para eu nunca defendê-lo.

ANAYDE: Rafael, não ao meu homem que estou pedindo que defenda, é a mim mesma. É a minha vida. Se morre o meu homem, eu morro também.

RAFAEL: A revolução, Anayde, é a causa primeira da minha vida. Abomino qualquer coisa que possa me desviar dela. Deixar-se apaixonar já consome grande energia. Agora você pede que eu me desvie do meu caminho, e de uma forma vil: ignorando interesses coletivos para os dramas pessoais. Compreenda: por mais que eu te ame, não posso fazer isso.

[...]

RAFAEL: Quem é o teu amante?

ANAYDE: João Dantas.

RAFAEL: Um burguês!

ANAYDE: Um homem!

RAFAEL: Um latifundiário!

ANAYDE: Um homem!

RAFAEL: Um perrepista!

ANAYDE: Você não pode falar assim do meu homem.

RAFAEL: Eu estou observando um dogma de classe: um burguês é um burguês, um camponês é um camponês, não se misturam. E eu não estou disposto a defender burgueses. (p. 168-170)

O longo diálogo entre eles ainda segue, porque enquanto Anayde tenta argumentar em defesa do seu ponto de vista, por querer defender o seu amante, Rafael opõe-se ao pedido dela que contraria tudo o que ele vem assumindo enquanto discurso e luta política. Assim, constrói-se o enfrentamento entre “amor” e “estado”. Anayde escolhe lutar pelo amor, que não é recíproco a Rafael, mas a João Dantas; Rafael, apesar do amor que nutre por Anayde, escolhe a razão e a defesa de seus ideais políticos. Nesse enfrentamento entre eles, revelam-se as prioridades, ao passo que a revolução está acima de tudo para Rafael, porque ele está pensando nos interesses coletivos, ou seja, nos benefícios que a revolução poderá trazer para aqueles que, assim como ele, se veem excluídos do sistema político vigente. Assim, a revolução poderá ser a reviravolta política que eles esperam.

Por outro lado, Anayde está pensando na luta particular que está enfrentando, pois sua busca por liberdade está muito mais ligada à sua vida privada e amorosa, para que ela possa amar e viver livremente ao lado de João Dantas. Desse modo, além de observarmos o confronto entre o que estamos chamando de “razões de amor” e “razões de estado”, Rafael está diante de um conflito ético, entre o coletivo e o particular, ou seja, fazer a vontade de Anayde e defender seus interesses, ou usar o parco poder de fogo para lutar pelos ideais de seu grupo. Como resultado, a resposta negativa de Rafael evidencia o êxito daquilo que pertence ao coletivo, deixando Anayde sem ajuda para o seu dilema particular.

A segunda parte do diálogo mostra ainda como a imagem de João Dantas é vista de diferentes formas: de um lado, Anayde, como sua amante, enxerga-o como o homem por quem é apaixonada, ou seja, enxerga a sua face privada, aquela que quando é publicizada gera humilhação, pois contraria a sua imagem pública; Rafael em suas falas revela o conhecimento somente desse homem público, pois refere-se a ele como “burguês”, “latifundiário” e “perrepista”, ou seja, os adjetivos que denotam seu lugar político e econômico, aquilo que é observado externamente. É, portanto, devido a essas diferenças que, no diálogo acima, os personagens não conseguem chegar a um lugar comum, sobretudo pela visão política defendida por Rafael, que enxerga João Dantas, João Pessoa e José Pereira como iguais, pois eles lutam, afinal, em defesa do mesmo lugar de poder. Por outro lado, a luta de Rafael é contra o

favoritismo político desses homens de concentram poder e riqueza sem olhar para a população mais pobre.

Apesar das discordâncias entre eles, quando João Dantas e Anayde estão separados, após o assassinato de João Pessoa, é Rafael e João José que darão abrigo e cuidado a Anayde, no Recife. Junto a eles, diante do sofrimento de ver o seu amor preso e em perigo, Anayde se coloca em uma posição de confronto também, pedindo que um dos homens lhe dê um fuzil para que também possa lutar. A cena segue com mais uma discussão entre Rafael e Anayde, confronto e defesa a João Dantas e a posição que ele ocupa diante de toda a cena política, de acordo com Rafael: “Um boneco, um João Redondo, um testa de ferro nas mãos dos capitalistas e latifundiários. E você, uma inocente no meio desse jogo. A única que não está entendendo o que está acontecendo” (p. 193).

A conversa entre eles é fundamental, não só para que Anayde compreenda os bastidores da invasão à casa de João Dantas e a exposição da sua intimidade, como também para que o público consiga compreender toda a articulação que estava por trás daquele cenário político. A fala de Rafael, que segue, é um bombardeio de informações para Anayde e para os leitores/espectadores, e é Rafael o detentor dessa compreensão dos fatos, porque ele vê o enfrentamento entre Liberais e Republicanos de fora, mas, diferente de Alves, ele está totalmente imerso nas questões políticas que estão em pauta.

RAFAEL: Eu não sei que código de honra é esse de vocês. Eu só sei que João Dantas e João Pessoa são dois homens honrados... impulsivos... ditatoriais... Um confronto entre os dois havia de dar em morte. E pior, João Pessoa não via onde estavam os seus inimigos. Herdou a presidência da Paraíba para manter a hegemonia da família. Não percebeu isso. O poder lhe subiu à cabeça. Teve certa dose de boa intenção, é verdade. Mas era um cego. Não sabia que os escalões inferiores do poder querem todo o poder. Pois bem: a invasão a casa de João Dantas foi planejada pelos escalões inferiores do poder. Por outro lado, esse imposto tributário, causa da guerra de Princesa, desagradou a gregos e troianos. Essa é uma guerra patrocinada pelos trustes. A morte de João Pessoa é a esperança de que tudo volte ao que era. João Dantas e João Pessoa são vítimas de correligionários, álibis inconscientes de um complô. Todos foram manipulados. E os amigos? Onde estão que não movem uma palha para libertar o teu homem... Ele já cumpriu o papel de bobó útil... Quer um conselho camarada? Resista. Você também é vítima. Nós temos uma grande causa a construir. Um povo pronto para assumir o seu papel na história. Essa é a hora (p. 194).

O papel de Rafael, em cena, se encerra como o revolucionário que se apresentou inicialmente, não mais se organizando e aguardando o início da revolução,

mas de arma em punho em defesa de seus ideais junto com João José. Os dois homens são, portanto, os personagens da revolução em defesa do povo, enquanto João Pessoa e João Dantas, sem saber, tornam-se, nessa visão, os dois sujeitos manipulados por um esquema político superior que almejava o poder a todo custo.

Tendo em vista tudo o que já analisamos até o momento, a fala acima é uma síntese dos elementos norteadores da ação daqueles dois homens e apontam para uma chave de leitura importante que diz respeito aos “códigos de honra”, às relações políticas que são herdadas para a manutenção do poder dentro de uma mesma família e às decisões políticas de João Pessoa que resultaram em novos inimigos políticos, por exemplo. O que se nota, como já mencionamos em outros momentos, é que o personagem, vendo “de fora”, é capaz de compreender a ação dos dois homens como o resultado de uma manipulação de um outro grupo para tomar o poder. Contudo, ainda que isso não possa ser comprovado, e surja apenas como uma interpretação de Rafael, os aspectos de sua fala que foram destacados merecem atenção, pois estão diretamente ligados a tudo o que já discutimos aqui, fazendo com ele seja um personagem capaz de colocar em cena um resumo da agitação dos bastidores daquela política de 1930.

A ação de João Dantas é vista historicamente somente como um ato criminoso, uma vingança pela invasão autorizada por João Pessoa à sua casa, de modo que João Pessoa, enquanto vítima, é erigido ao *status* de herói político, enquanto João Dantas ocupa, no imaginário da sociedade, o papel do vilão, pois tirou a vida daquele homem de reconhecida popularidade. No trecho citado acima, Rafael coloca os dois homens em lugar de igualdade, afinal são eles “homens honrados” e, como tal, precisam defender a imagem pública construída por eles ou para eles, sendo assim, não há herói ou vítima, nessa situação, à medida que os dois parecem ser apenas duas peças de um jogo político muito maior em torno do poder. Dessa forma, ambos aparecem não mais como sujeitos de suas ações, mas como objetos do plano político no qual estão inseridos e, sem se dar conta, sacrificaram suas vidas em defesa de um código de honra que se mantém sob o alto preço da morte, quando necessária, para a manutenção de seus valores. A fala do personagem soa como uma espécie de reviravolta, pois põe em xeque as decisões que foram tomadas pelos inimigos políticos, João Dantas e João Pessoa, e revela uma nulidade da ação, pois a vingança praticada pelos dois homens prejudicou somente a eles, confirmando o plano de conspiração do mencionado “grupo inferior” sobre quem não há muitos detalhes.

O que os dados históricos relavam é que a “política tributária” criada pelo governo de João Pessoa atingiu os cofres públicos e prejudicou inúmeras empresas que se beneficiavam com o fornecimento de matéria-prima à Paraíba. As novas regras de importação impediam a entrada de mercadorias vindas do porto de Recife que chegavam pelo sertão da Paraíba. A medida tinha como objetivo estimular o crescimento do porto de Cabedelo e, conseqüentemente, gerar mais lucro para o litoral do Estado. Contudo, a imposição das novas relações tributárias fez cair consideravelmente o faturamento de empresas pernambucanas e dos negócios mantidos no sertão da Paraíba, o que contribuiu para o aumento do ódio pelo governo da Paraíba (cf. Joffily, 1979). Assim, quando Rafael afirma que aquela “é uma guerra patrocinada pelos trustes”, há indícios de que, diante do cenário político e econômico, os opositores de João Pessoa podem ter arquitetado as ações que conduziram à ruína os dois “homens honrados”. Assim, almejando o antigo cenário econômico para aqueles dois contextos, nem mesmo os que se diziam amigos aparecem para defender João Dantas, pois o poder que está em jogo revela um conflito de interesses mais importante, em que a amizade e a defesa da vida do jornalista/advogado deixam de ser relevantes.

3.2 Anayde: um modo de escrever a Revolução

De acordo com o que temos perseguido até o momento, é possível evidenciar dois planos temáticos em **Anayde**, que são formalizados na peça de maneiras distintas. O primeiro deles, e o mais evidente, é o que tange ao amor entre Anayde e João Dantas, constituído como o tema central da peça, e que se realiza no plano dramático, isto é, mediante uma ação que ocorre no palco, mediada pelo diálogo entre os personagens. Além do amor que envolve os protagonistas, emerge na peça um segundo plano temático que diz respeito aos movimentos revolucionários, esse, por sua vez, não se realiza no plano dramático, ou seja, as ações que conduzem à compreensão da Revolução não ocorrem no palco, via ação dramática, mas no plano discursivo, à medida que são relatadas pelos personagens, quase sempre ocorrendo fora da cena.

Nesse plano, personagens como Rafael e João José desempenham uma função temática muito importante, pois é através dos diálogos travados entre eles que o tema da revolução vai sendo inserido por Paulo Vieira em meio ao amor de Anayde e João

Dantas. Considerando a ação que se desenvolve via recursos dramáticos, Rafael é apresentado como mais um homem apaixonado por Anayde, o que corrobora a imagem de uma mulher encantadora e apaixonante. Contudo, no plano temático que revela os momentos que antecederam a Revolução de 30, Rafael e João José são responsáveis por desnudar os descontentamentos dos cidadãos insatisfeitos com a manutenção do poder nas mãos dos mesmos grupos dominantes, assim como por apresentar uma espécie de panorama sobre os movimentos populares em prol da mesma causa que aconteciam em outros estados do país. Além disso, os dois personagens são importantes agentes no desfecho da peça, pois dão conta de uma percepção externa sobre os fatos que mudariam o destino dos protagonistas.

A presença da revolução como tema, em **Anayde**, abre espaço para a discussão sobre a forma do drama, visto que, conforme mencionado, as movimentações que dão força ao que culmina na Revolução de 30 estão presentes na peça, mas não se revelam no palco, antes são formalizadas via relato dos personagens. Para pensar tal questão, é possível recorrer à discussão proposta por Iná Camargo Costa, ao pensar a relação forma e conteúdo em **Eles não usam Black-tie**, peça de Gianfrancesco Guarnieri.

A peça que estreou no Teatro Arena, de São Paulo, em 1958, tinha como elemento temático central a greve dos operários. Pela primeira vez, o palco brasileiro abria espaço para o protagonismo de temas sociais, o que acabou contribuindo para o sucesso da peça, que passou um ano em cartaz e inaugurou um novo momento do teatro brasileiro. A partir desse momento, o teatro passa a ser apreciado por um público distinto daquele que frequentava as salas de teatro em busca de outras formas do drama, as quais privilegiavam temas como família e propriedade, como é o caso do drama burguês (cf. Costa, 2016). Assim, a formalização do tema da greve operária revela, de acordo com Costa, uma contradição na relação forma e conteúdo, semelhante àquela observada pelos escritores do teatro europeu, à época da “crise do drama”, tal como exposta por Peter Szondi (2011). Ou seja, na peça brasileira, o tema de ordem social escolhido por Guarnieri para a escrita da peça não “cabia” na forma, porque

[...] a greve não é assunto de ordem dramática, pois dificilmente os recursos oferecidos pelo diálogo dramático – o instrumento por excelência do drama – alcançam a sua amplitude. Recorrendo ao repertório da velha lógica formal, poderíamos dizer que a extensão (o tamanho) do assunto é maior que o veículo (o diálogo dramático) (Costa, 2016, p. 23).

É importante considerar a discussão proposta pela autora mencionada, porque estamos diante de temas semelhantes, uma vez que nos dois textos o tema político-social é formalizado em meio às contradições reveladas no interior da forma. Como um viés de resolução, na peça de Guarnieri, as ações relacionadas à greve não ocorrem no plano dramático que, por sua vez, expressa os conflitos familiares e momentos corriqueiros de um final de semana na vida da classe operária. Aquilo que, de fato, interessava ao autor representar encontra meio de expressão nos recursos discursivos e, conseqüentemente, as ações ocorrem fora do palco e são antecipadas ou rememoradas pelos personagens no palco.

Movimento semelhante ocorre em **Anayde** quando observadas as estratégias utilizadas pelo autor para trazer ao contexto da cena os movimentos políticos e sociais que atravessaram a vida e morte de Anayde e João Dantas, e são caros à compreensão dessa história de amor, afinal tema central da peça. Assim como a greve se revela muito extensa para caber na cena de **Eles não usam Black-tie**, o tema da revolução de 30 apresenta problemática equivalente, sobretudo no que diz respeito à dimensão temporal e espacial inerente a um tema como esse. Dessa maneira, aquilo que não cabe no drama encontra via de expressão na esfera discursiva, por meio dos recursos narrativos.

Por isso, as estratégias de formalização da Revolução em **Anayde** podem ser evidenciadas a partir da análise de dois aspectos: o primeiro diz respeito às cenas protagonizadas por Rafael e João José, pois é por meio do diálogo travado entre eles que o tema da revolução vem à tona; o segundo aspecto a ser analisado refere-se aos acontecimentos que atravessam o contexto privado da relação de Anayde e João Dantas e vão para a esfera pública, isto é, a invasão ao escritório de João Dantas, o assassinato de João Pessoa e à invasão à penitenciária no Recife que culmina na morte de João Dantas e na explosão da Revolução de 30.

Nas situações mencionadas e expostas adiante, o que se observa é o uso de recursos épico-narrativos que estão relacionados à forma do drama moderno, isto é, as possibilidades de composição que irrompem no interior da forma, como uma maneira de sanar a contradição entre a forma que já não dava conta dos conteúdos/temas modernos que começavam a exigir outro modo de expressão.

Ao longo das cenas de **Anayde** nas quais o amor entre Anayde e João Dantas deixa de figurar como centro da ação, os diálogos entre Rafael e João José são inseridos como um modo de revelar o contexto revolucionário da época e os

bastidores da revolução, materializados de maneira progressiva. Assim, o leitor/espectador vai aos poucos compreendendo como ocorreu a movimentação política e popular que culminou na Revolução de 30.

A cena II, mais próxima à ação dramática, formaliza o diálogo entre Rafael e João José, que se encontram na estação de trem, em Cabedelo. A situação é oportuna para a cena, pois a estação de trem, enquanto lugar de passagem é, também, espaço para breves conversas como aquela que se observa entre eles. Os dois indivíduos revelam-se ansiosos para a aguardada revolução, tema que começa a ser introduzido à medida que eles dialogam sobre a organização do movimento revolucionário em Recife e em São Paulo. Diante da conversa, o modo como a fala de Rafael é formalizada chama-nos atenção:

RAFAEL: Esse país todo está conspirando. E os republicanos estão acossados. Essa guerra de Princesa é a maior prova da agonia do regime. E não pense você que os liberais são melhores: perrepista e liberal são filhos do mesmo sistema. O presidente João Pessoa, sem saber, está acelerando a queda dos republicanos. Princesa é, talvez, o sintoma mais grave. Washington Luis, a burguesia cafeeira, os que não faliram, estão sustentando essa guerra... Aí vem ela... (entra Anayde) Como vai Anayde? Este é o meu amigo João José. (p. 139)

A fala acima, que a nível dramático está sendo dirigida a João José, expõe o cenário nacional político e econômico, fazendo referência a todos os sujeitos envolvidos de alguma maneira nas movimentações em favor da revolução. Além disso, no plano discursivo, a cena é, também, uma maneira de situar o leitor/espectador nos bastidores daquele contexto político, de modo que o “você” a quem Rafael se dirige deixa de ser João José e pode ser entendido como um direcionamento ao público/leitor, revelando que não há necessariamente um lado político que seja melhor que o outro quando o poder é o que lhes interessa. Em uma mesma fala, Rafael é capaz de sintetizar os conflitos nacionais e locais que serão fundamentais para os desdobramentos vindouros da política e da história brasileira. Em seguida, o diálogo entre os dois companheiros se encerra devido à chegada de Anayde à estação, que continua o diálogo com Rafael, dando conta de outras questões que foram mencionadas anteriormente neste trabalho.

Nas cenas protagonizadas pelos rapazes, assim, se observa um movimento progressivo em face de uma aproximação imediata da revolução e, conseqüentemente, um distanciamento da ação dramática, isto é, quanto mais eles se aprofundam no tema do movimento armado, mais distante da ação dramática e

mais próxima da esfera discursiva é a cena. A cena IV exemplifica como o progressivo avanço do tema e da cena contribui para a aproximação da forma dramática de uma estrutura épico-narrativa, necessária para dar conta do tempo-espço exigido pelo conteúdo formalizado:

RAFAEL: Como é, camarada? Recife se prepara então?

JOÃO JOSÉ: Contatei algumas pessoas. Gostaram da ideia. Ficaram de sublevar os portuários e populares do mercado de São José; organizar um movimento armado. E você, o que me conta?

RAFAEL: São Paulo está firme. O pessoal está em intensa atividade nas fábricas, o movimento vai ganhando corpo.

JOÃO JOSÉ: O que me preocupa são as armas que ainda não temos.

RAFAEL: Tão logo as coisas se organizem por aqui, os camaradas de São Paulo vão nos mandar armas. Pedi que esperassem mais um pouco. Por outro lado, eles estão em contato com o Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro e Minas. Vamos atacar em várias frentes e marchar direto para a Capital da República. (p. 156)

Do ponto de vista formal, as falas se distanciam de um diálogo dramático e se aproximam de um relato sob forma aparente de diálogo, de modo que as interações de João José são mais breves e funcionam como deixas que permitem a Rafael desenvolver uma narrativa em torno da causa revolucionária. No tocante à ordem temática, acima se observa um aprofundamento do tema por meio da preocupação com a munição que será utilizada pelos envolvidos na revolução: dada a preocupação dos personagens, evidencia-se a abrangência do movimento que não se restringe ao território da Paraíba e ganha apoio dos estados de São Paulo, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro e Minas Gerais. Outrossim, Rafael e João José revelam a preocupação com alianças dentro do território paraibano, considerando a possibilidade de diálogo com o grupo dos Cangaceiros, àquela altura envolvidos com a guerra em Princesa. A partir daí se desenvolve um debate em torno da moral desse grupo local que, embora não seja querido pelos dois homens, detêm um suprimento de munição que ajudaria os revolucionários.

Mais uma vez, é válido enfatizar que o modo como se apresenta o tema da revolução está sempre formalizado via recursos épico-narrativos, o que, portanto, expõe o modo como Paulo Vieira traça uma correspondência entre a sua escrita e aquilo que se observa como uma mutação no paradigma estético do drama, que, como foi mencionado, inaugura uma série de mudanças reconhecidas como drama moderno. Ou seja, o tema da revolução encontra na irrupção dos elementos narrativos

um modo de ser acomodado na forma dramática que, somente por meio do diálogo, não consegue dar conta de expressá-lo.

Em **Anayde**, além das cenas mencionadas anteriormente, outra fala de Rafael se destaca pelo viés narrativo com o qual se expressa e pelo conteúdo manifestado, trata-se de um diálogo entre ele e Anayde, citado no tópico anterior deste trabalho, no qual ele faz uma síntese dos conflitos políticos envolvendo João Pessoa e João Dantas, culminando na morte do primeiro e na acusação de assassinato do segundo. Entre outros aspectos, a fala revela:

RAFAEL: [...] Pois bem: a invasão a casa de João Dantas foi planejada pelos escalões inferiores do poder. Por outro lado, esse imposto tributário, causa da guerra de Princesa, desagradou a gregos e troianos. Essa é uma guerra patrocinada pelos trustes. A morte de João Pessoa é a esperança de que tudo volte ao que era. João Dantas e João Pessoa são vítimas de correligionários, álibis inconscientes de um complô. Todos foram manipulados. E os amigos? (p. 194)

O diálogo entre Rafael e Anayde é constituído de um extenso trecho narrativo, no qual ele faz inúmeras revelações e críticas àquela mulher, mas também uma síntese dos acontecimentos que não “couberam na cena” ao público. O que Rafael revela é importante, também, porque contribui para uma compreensão das consequências políticas ocasionadas pelos últimos acontecimentos: a morte de João Pessoa e a prisão de João Dantas. Além disso, os fatos narrados por Rafael contribuem para uma mudança de perspectiva sobre os fatos, pois revela a existência de um plano político maior no qual João Dantas foi apenas manipulado. Dessa maneira, ao menos no campo da ficção, João Dantas passa de acusado à vítima, isto é, deixa de ser o sujeito-autor do crime de assassinato e passa a ser, assim como João Pessoa, mais um objeto de um plano político-criminoso.

Existem três acontecimentos de máxima importância para o encadeamento das cenas e das ações que ocorrem na esfera dramática: a invasão ao jornal de João Dantas; o assassinato de João Pessoa e a invasão à casa de detenção onde estava preso João Dantas, o que o levou à morte, culminando a Revolução de 30. Os três momentos atravessam a ação dramática, pois distanciam cada vez mais Anayde e João Dantas, até tornar impossível a realização desse amor, contudo as três ações ocorrem fora do plano dramático e são mencionadas pelos demais personagens que, em cena, vivenciam as consequências de tais acontecimentos.

No primeiro caso, o da invasão, é Alves quem narra a Anayde o que acabara de acontecer, como resultado da ação, João Dantas foge para Recife, o que no plano dramático é marcado pela sua ausência no palco e pela referência do discurso dos demais personagens ao fato. No fim do primeiro ato, uma Voz grita “Mataram o Presidente!”, a ação que ocorre como resposta à invasão também é formalizada no plano discursivo, de modo que mesmo sendo uma figura importante aos acontecimentos que antecedem a Revolução de 30, João Pessoa é um personagem que só existe nos discursos dos outros personagens, pois não tem presença dramática.

Já no fim da peça se realiza a ação que inaugura a tão esperada e planejada revolução e traz à tona o desfecho trágico para a história de amor de Anayde e João Dantas. Assim como as demais ações pontuadas, a morte de João Dantas é ouvida, mas não assistida, pois em cena se ouve somente um grito “Os liberais tomaram a Casa de Detenção. O assassino do Presidente está morto. Viva a revolução!!!” (p. 204). A invasão à Casa de Detenção e a morte de João Dantas são o estopim para que os grupos revolucionários, que já se organizavam às escondidas, tomassem as ruas. No palco, ouve-se, segundo indicação cênica, os sons da revolução, porém a ação dramática é executada por Anayde que, sozinha, lamenta a perda do seu amado.

De acordo com Costa (2016), ao discutir sobre as relações entre **Eles não usam Black-tie** e o drama moderno brasileiro, ela identifica que a greve dos operários era o objeto de representação de maior interesse do autor, contudo, a forma do drama escolhida para tal propósito não era capaz de conformar em seu interior o conteúdo. Como resultado da contradição evidenciada pela relação de uma forma “antiga” e de um conteúdo “novo”, a ação dramática é ocupada pelas ações do cotidiano e dos conflitos familiares, enquanto fora da cena ocorrem os principais desdobramentos temáticos relativos ao tema central, que são recuperados via elementos épico-narrativos pelos personagens. Em Paulo Vieira, por outro lado, a ação dramática não deve ser entendida como uma estratégia para colocar em cena o tema da Revolução de 30, pois o que ocorre aqui é o contrário.

Anayde é uma peça que privilegia como eixo temático principal a história de amor entre Anayde e João Dantas. O tema do amor, que é o elemento principal, ocupa também o centro da ação dramática. Entretanto, o tema da revolução, assim como o contexto histórico no geral, atravessa os personagens e afeta, também, sua constituição político-ideológica, de modo que não seria possível falar dos amantes

sem fazer as devidas referências aos movimentos políticos. Como não há outro modo de formalizar o tema, a revolução que não cabe na ação dramática encontra na narrativa a sua forma de expressão.

Dessa maneira, considerando o modo como os aspectos históricos são estruturados na cena, como Paulo Vieira reescreve ficcionalmente os acontecimentos que envolvem João Dantas e Anayde, **Anayde** aproxima-se da esfera da metaficção historiográfica sob os moldes do drama moderno, dando conta de uma dimensão histórica potente para a cena, mas sem tirar o protagonismo dos amantes, como veremos na seção a seguir.

3.3 Sangue, amor e morte: revoluções

No segundo ato da peça de Paulo Vieira, Anayde está livre e João Dantas preso. Ele é investigado materialmente e ela invadida em seu íntimo. Ele é morto e ela vive, mas sem esperança, escrava de um amor que não pôde ser vivido em sua plenitude, conforme será concretizado nas cenas seguintes. Venceram mais uma vez as “razões de estado”, punindo aqueles que, contrários, foram conduzidos pelas paixões. Contudo, é notável que, na peça, a formalização da expressão do amor se aproxima de um amor erótico, muito mais próximo aos desejos do corpo. Ainda assim, quanto ao destino desses amores/amantes não há distinção, visto que, como aqueles, o casal paraibano também é conduzido à separação e morte, afinal, alicerçado nas raízes míticas do Eros/Tanatos, esse ainda é um dos grandes temas da esfera amorosa da literatura (cf. Coelho, 2001).

Desta feita, pensar o modo como o relacionamento de Anayde e João Dantas é formalizado, como ele aparece em cena, a partir do que observamos nas falas da personagem, aponta para uma perspectiva, também, erótica. Tal expressão diz do desejo pelo outro, aquele que complementa, que satisfaz aos desejos mais secretos.⁴⁴

⁴⁴ Coelho (2001), ao discutir sobre o erotismo na literatura do século XX, ressalta que, no caso das autoras por ela referenciadas, vida e obra nem sempre se confundem, pois, algumas mulheres viviam socialmente uma vida mais recatada, mais próxima aos padrões sociais, algumas delas casadas, conforme se espera. Mas em Anayde Beiriz, podemos verificar um caso interessante: se na vida ainda não encontrava espaço e respeito suficientes, era na literatura que começava a encontrar a liberdade pretendida e a admiração de seus iguais. Dos textos produzidos por ela pouca coisa resta, salvo o que foi publicado nos jornais e o que ficou sob posse de sua família, alguns deles divulgados por Marcos Aranha, no livro **Panthera dos olhos dormentes** e, mais recentemente, contos e poemas encontrados após várias pesquisas por Valeska Asfora, publicados no livro **Anayde Beiriz: a última confidência**, em 2022. No pouco que restou, é marcante como, na Paraíba, à medida que Anayde era elogiada pelos jornalistas e outros escritores de quem se aproximou, era também condenada pela sociedade que se chocava com uma visão de vida, amor e corpo tão distante

Como vemos, Paulo Vieira busca nesses elementos a composição para a sua *Anayde da cena* – assim, vale a ressalva de que,

Antes de mais nada, é preciso que se diga que o erotismo não é necessariamente o ato sexual. É também isso. Mas é, principalmente, essa força impulsiva que nos arrasta para a profundidade de nosso ser e que dá sentido cósmico à nossa existência, que transgride os limites estreitos e mesquinhos de nossa sociedade (onde aprendemos a celebrar o culto da morte) e nos põe no seio da vida (Vieira, 2013, p. 18).

Na relação com o homem amado isso também se insere, visto os elementos que aparecem em cena e que apontam para essa construção de sua imagem. O sangue é um elemento comum à cena inscrita em **Anayde**. Ele aparece em inúmeros momentos e marca contextos de dor e prazer. Para uma leitura inteligível das cenas, vamos considerar o prazer e a vingança, pois são esses os dois momentos mediados por esse elemento.

Façamos, assim, uma primeira análise em torno da relação entre o sangue e o amor, uma vez que o primeiro conduz à caracterização de um amor erótico. A partir do que já foi discutido, o amor de João Dantas e Anayde não preenche o estereótipo de um amor romântico em que o amor se revela por meio de uma face delicada, idealizada, beirando uma noção metafísica, o que não significa que não haja amor romântico entre eles. Contudo, em **Anayde**, encontramos uma expressão de amor erótico, marcada pela presença constante do sangue e da carne. Um amor ligado ao *Eros*, ao fanatismo e à necessidade do outro como forma de subsistir. Assim, a cena V, no primeiro ato, e a cena XIII, no segundo ato, são fundamentais à análise que queremos empreender.

A primeira cena da peça começa com a declamação de alguns versos do poema “Queixas noturnas”, de Augusto dos Anjos. Os versos citados por Anayde trazem um eu-lírico que tece reflexões sobre o amor e a possibilidade de haver amado alguém. A personagem, assim, aciona os sentidos desses versos para depois interrogar João Dantas sobre as mulheres que ele possa ter amado ou traído, mas a conversa não é alimentada por ele e eles mudam a tônica da interação. Entretanto, devido às imagens de dor e tristeza trazidas pelo poema, os versos que não foram colocados em cena

dos padrões da época, um exemplo de má conduta. Em uma rápida leitura, é possível identificar frequentes referências ao corpo, à boca e ao desejo pelo outro, que figura como um vinho, líquido vermelho e sensual, assim como também o é o sangue, elemento frequente nas produções da autora, elemento vital à vida e ao corpo.

poderiam apontar para o futuro deles, notadamente pela relação de amor e dor nutrida pelo eu-lírico, de modo que o amor é liberdade, mas também é prisão, é dor e sofrimento, de modo semelhante ao que enfrenta Anayde.

Na cena V, João Dantas e Anayde partilham um momento de intimidade no quarto. O amor expresso pelos amantes naquelas circunstâncias é extremamente sensorial, muito ligado ao prazer e à dimensão do corpo enquanto matéria e sentido. Anayde dá ordens a João Dantas, demonstrando o seu domínio sobre ele na intimidade, mesmo que, para isso, ela se coloque numa posição de submissão, não como inferior a ele, mas por vontade, para que ele possa satisfazer-se através dela e para que o contrário também aconteça:

ANAYDE: Cangaceirinho... Então, vá, diga alguma coisa. Olhe, eu vou fechar os olhos. Eu quero que você se deite sobre mim. Eu não farei nenhum movimento. Quero que o teu corpo cubra o meu. Quero que você me beije devagar e nos meus ouvidos diga baixinho, sussurrante, coisas que você quiser. Não importa se belo ou feio. Não precisa dizer “bonita”. Se quiser dizer “você é nojenta”, pode dizer. E se não quiser me beijar, se quiser me morder, morda. (p. 160)

A mulher se refere ao parceiro como “cangaceirinho”, o termo que designa aqueles homens ligados ao bando de Zé de Pereira, em Princesa, mas ali a expressão deixa de indicar o lado público do termo e passa a ser uma forma íntima de fazer referência àquele homem. O corpo, sobreposto ao outro, é uma forma proteção, mas também o peso daquele amor, que é de tirar o fôlego – o calor que remete à sensualidade e ao elo entre o casal. O beijo é a conexão entre os corpos, mediados pela boca, que também morde, como se o corpo do outro fosse o alimento necessário, urgente, naqueles momentos de volúpia e sedução. A oposição entre o belo e o feio, entre o beijar e morder, é o jogo de luz e sombra proposto pelo erotismo, que tira, mas também oferece, despertando ainda mais os desejos daquele casal (cf. Bataille, 1987). Ainda naquela cena, o casal faz referência ao casamento, à instituição da qual eles não partilham, pois veem ali a morte do amor e, de fato, como mencionamos nas primeiras páginas deste trabalho, *logos* e *eros* não convivem, a irresponsabilidade despertada pelos desejos influenciados por *eros* não aceita as imposições da razão.

Essa dialética se impõe na vida deles de tal modo que, por escolherem viver aquele amor erótico e desviante em vista do que impunha a sociedade, eles são conduzidos à trajetória de morte. A escolha do casamento, por outro lado, os conduziria a uma morte em vida:

JOÃO DANTAS: Nunca me casei para não ter que viver escravo de uma morta.

ANAYDE: O casamento é a morte do amor. A escravidão do amor a um só destino. Eu quero que você me ame como um pagão. Quero que este quarto seja o oratório do nosso amor, e que Deus, aqui dentro, esteja morto. Pela nossa vida.

JOÃO DANTAS: Pela nossa vida.

ANAYDE: Não quero desejos silenciados. Quero todo o prazer impossível, toda a loucura inimaginável, o suor do teu corpo como um cavalo cansado, e que o lá fora não exista nunca, mesmo quando estivermos lá fora. E se todo o prazer não for suficiente, quero morrer sufocada pelo teu corpo. (p. 161)

O casamento vive sob regras sociais, é sinônimo de ordem no espaço privado, ligado à reprodução para a construção da família e propagação dos ensinamentos religiosos e sociais. Ali, contrários a essa instituição, o casamento representa, segundo os entendimentos dos amantes, o fim dos prazeres para o homem e da liberdade da mulher, que afinal ela nunca experimentou. A fala revela uma disputa entre o profano e o sagrado, uma vez que, naquele espaço, Deus está morto, para que possam existir os maiores desejos, longe dos tabus impostos pela divindade e pela religião. Não há espaço para a razão, somente para a loucura, para tudo o que leve a maior expressão da ânsia que sentem pelo outro, que ganha ares animalescos: ao assemelhar aquele homem a um cavalo cansado, extasiado pelo ápice da excitação sexual que aquela mulher lhe causava.

No quarto, no sexo, não existem os ecos sociais, não há espaço para as regras que distanciam os corpos, apenas uma busca pela elevação do prazer. Por fim, as imagens dos opostos que alimentam a relação Eros/Tânatos seguem sendo estimulada, visto que é preferível a morte, é melhor morrer sufocada pelo corpo do outro, pelo peso e suor, do que não alcançar a maior expressão do prazer. Ainda assim, quando o corpo cansado não for capaz de saciar os desejos, a leitura de “livros proibidos” será o meio de realização dos prazeres, e a relação se inverte, não é o corpo quem alimenta a desejo, agora é a mente que alimenta os desejos do corpo com as imagens produzidas nas obras citadas. Contudo, a satisfação sexual se dá à medida que leem um para o outro, ainda indicando as possibilidades da satisfação lasciva que um oferece ao outro:

ANAYDE: E quando estivermos cansados que já não pudermos amar, vamos ler para o outro livros proibidos: O Crime do Padre Amaro, A Carne, Sade, principalmente Sade... Meu cãozinho, meu cangaceiro, cangaceirinho... (Tempo) “Sangue... Sangue venoso, /arroio quente, opalino, / no teu

sistema nervoso.../ golfeja! Dá-me, assassino, / um banho infernal de gozo/ em teu visco viperino!...”
 JOÃO DANTAS: “Em minha veia circula/ um sangue de carnicheiro.../ golfante, rubro/ pulula/ na artéria prisioneiro, / artéria que te estrangula, / sangue mau de cangaceiro! ...” (p. 161)

As obras literárias às quais eles fazem referência se cruzam pelo aspecto da abordagem do sexo como tema, o sexo libertino e proibido, obras em que Marquês de Sade defende a satisfação máxima dos desejos sexuais, e foi, à época de sua publicação, muito polêmico, o que não se distingue de **O Crime do Padre Amaro** [1875], de Eça de Queiroz, que, mais uma vez, colocava em pauta o enfrentamento entre as regras, a religião e os desejos da carne, livro que foi proibido para as moças devido às influências negativas que lhes poderia causar.

Além das referências literárias, os amantes passam a remeter o desejo pelo sangue, uma vez que o suor e a carne não lhes eram mais suficientes e manipulam os sentidos do sangue que apontam para a sinestesia e a sensualidade. O sangue, que é quente, não é cristalino e puro, mas opalescente, é símbolo da vida, mas, ali, também do sexo, pois é “um banho infernal de gozo”, remete ao vermelho, símbolo da ardência sexual. A fala dos amantes é formalizada a partir dos versos escritos por João Dantas que foram encontrados e publicados no momento da invasão à sua casa. Trata-se, portanto, de uma engenhosidade poética de Paulo Vieira que faz com que os personagens Anayde e João Dantas recitem os versos dos respectivos sujeitos históricos que devido aos reveses do destino não puderem continuar e declamar, eles mesmos, seus versos e obra poética.

Diante das declarações dos desejos eróticos mais íntimos do casal, a cena V segue para o fim com mais uma enunciação de desejo. João Dantas diz desejar o sangue de sua amada – “No sangue é onde está a volúpia” (p. 162). A ânsia de João Dantas não é concretizada naquela cena, mas se realiza na cena XV, quando Anayde faz uma visita ao homem que está preso devido ao assassinato do presidente. Entre outros aspectos da cena, Anayde lembra-se do sangue pedido por João Dantas e, ciente de que ele não sairá da cadeia vivo, ela decide saciar a vontade do amante: “Olhe. (Levanta a saia. Faz como se estivesse introduzindo os dedos na vagina. Tira os sujos de sangue)” (p. 201).

Agora o sangue liga os amantes, o sangue de Anayde, o líquido opalino, vermelho e quente é alimento. O sangue é tomado como um vinho, João Dantas está embebido não por qualquer sangue, não o sangue de morte, mas de vida, pois remete

à menstruação, aquela que é símbolo da capacidade reprodutiva da mulher, elo entre as paixões daqueles dois corpos. Nesse sentido, alguns sentidos simbólicos do sangue são adotados nessas cenas:

O sangue simboliza todos os valores solidários ao fogo, o calor e a vida que tenham relação com o Sol. A esses valores associa-se tudo o que é belo, nobre generoso, elevado. Também participa da simbologia geral do vermelho. O sangue é universalmente considerado o veículo da vida. *Sangue é vida*, se diz biblicamente. Às vezes, é até visto como o princípio da geração. [...] O sangue corresponde, ainda, ao calor vital e corporal, em oposição à luz que corresponde ao sopro e ao espírito. [...] O sangue é considerado por certos povos o veículo da alma. [...] Reencontramos, aqui, o simbolismo da comunhão pelo sangue ou do laço de enfeudação pelo juramento de sangue (Chervallier; Gherbrant, 2001, p. 800).

Esse sangue, que, simbolicamente, está ligado à vida, que alimenta os desejos da carne, que liga os amantes a partir da face erótica do amor, também está relacionado à morte, a Tânetos, por meio da vingança praticada por João Dantas. Como já dissemos, a morte de João Pessoa não é uma ação presente na cena, ela está apenas no campo do discurso, por meio da Voz que grita: “Mataram o presidente” (p. 178), mas essa morte também deixou a marca do sangue daquele político e esse sangue traz a ruína para João Dantas e Anayde.

Associado ao sangue está o vermelho, cor que compartilha a simbologia da efervescência da vida, do calor que move o corpo, da sensualidade e do erotismo. Todavia, o vermelho aqui é também político, pois além de ser a cor do sangue do inimigo político de João Dantas, derramado em virtude do seu desejo de vingança, essa era a cor do partido da Aliança Liberal⁴⁵ da qual João Pessoa fazia parte. Desse modo, o sangue que, por um lado seduz, profana e serve de alimento para João

⁴⁵ A Aliança Liberal foi criada em 1929 durante as movimentações políticas para a campanha à presidência da República que aconteceria no ano seguinte. Durante a política do café-com-leite, São Paulo e Minas Gerais exerceram forte liderança política e concentração de riquezas, de modo que o acordo entre os dois estados era que se revezassem no poder federal, para que se mantivessem na liderança do país. Naquele ano, o então Presidente Washington Luís, representante do governo paulista, indicara como seu sucessor o candidato também paulista Júlio Prestes, que, sendo eleito, manteria o poder nas mãos do mesmo estado e grupo político. Insatisfeitos com a cena política nacional, alguns estados se levantaram contra a indicação do então Presidente, entre eles Minas Gerais, que se sentiu traído, porque o presidente não cumpriu o acordo formalizado entre eles. Diante dessa insatisfação, foi formada a Aliança Liberal entre os estados do Rio Grande do Sul, Minas Gerais e Paraíba. Na liderança do novo movimento estava Getúlio Vargas, candidato à presidência, e João Pessoa, então presidente de estado da Paraíba, candidato à vice-presidência. Nesse cenário, Washington Luís chegou a pedir o apoio de João Pessoa à candidatura de Júlio Prestes, mas o paraibano respondeu-lhe, por telegrama, “Nego”, termo que ficou conhecido como símbolo do posicionamento político de João Pessoa e, atualmente, estampa a bandeira do Estado. Os liberais, portanto, constituíram forte oposição aos republicanos, motivando os conflitos políticos que aconteciam não só nos limites do estado, conforme temos discutido, mas também no território nacional, pois “A Aliança Liberal então acenava com a possibilidade de corrigir algumas falhas da República Velha e com isso procurava abrir os caminhos de sua oposição à política de Washington Luís” (Vieira, 2013, p. 65).

Dantas, por outro lado, traz a sua ruína. O sangue do amor estabelece uma ligação, talvez um pacto para além da vida, mas o sangue político, logo, público, traz a condenação e a morte.

Como sabemos, o assassinato de João Pessoa soou como o estopim para o início da, assim requerida, revolução. Mesmo que os republicanos ainda não estivessem munidos o suficiente de armas e homens, a revolução começa. Anayde ainda está no Recife e se surpreende ao receber a notícia sobre o início dos conflitos. Entre os primeiros movimentos do grupo liberal está a invasão ao presídio onde João Dantas estava preso. Ouve-se, portanto, uma voz que afirma: “Os liberais tomaram a Casa de Detenção. O assassino do Presidente está morto. Viva a revolução!!!” (p. 204). Nesta direção, os debates de gênero que faziam parte da cena, devido ao modo de ser e agir de Anayde, ou seja, que estavam ligados à moralidade, passam ao lado oposto, trazem para a cena o confronto com o masculino, pois João Dantas sofrerá os efeitos da imposição do patriarcado sobre os homens, por meio da já discutida honradez masculina.

Desse modo, a rivalidade que era política, que dizia respeito a dois grupos rivais por razões ideológicas e econômicas, transforma-se, do ponto de vista que olha para João Dantas, em uma discussão moral, após o confronto entre a imagem pública e privada de um homem da sociedade pessoense. Além disso, a relação entre esse homem e uma mulher que desafiava os paradigmas conservadores daquele contexto social contribui para escandalizar ainda mais a população diante da publicação indesejada e involuntária das cartas de amor trocadas entre eles. A história de amor tecida inicialmente entre Anayde e João Dantas adquire um caráter político devido ao contexto em que estão inseridos e ganha um desfecho vingativo em defesa da moral e da honra. Somado a isso, por estar involuntariamente no centro das disputas políticas, Anayde acaba sacrificando sua liberdade e, metaforicamente, sua própria vida, o que a torna uma espécie de “mártir” ou de heroína, aos moldes das tragédias gregas.

Apesar de não haver um sacrifício voluntário em nome da Estado, por exemplo, ou para a salvação da nação, é por meio do sacrifício de Anayde, por ser obrigada a renunciar a sua liberdade e ao desejo de amar livremente, que ela acaba iniciando uma outra revolução, uma “revolução de costumes”, porque afronta um sistema fechado em concepções patriarcais e dá início a um discurso sobre a liberdade das mulheres. (cf. Silva, 2008). Conforme Rafael havia dito a Anayde, os revolucionários

não tinham poder de fogo para invadir a Casa de Detenção onde João Dantas estava preso. Por isso, são os liberais que tomam o lugar para vingar a morte do seu líder político e, conseqüentemente, matar João Dantas, como ele já supunha que aconteceria.

A fala de Anayde que encerra a cena é como que uma reação ao que acontece, pois diante do fato ela sabe que nunca mais terá o seu amado. No texto, há uma rubrica que indica o que ocorre em cena: “Os dois saem. Anayde fica sozinha no palco. Sons de revolução. Ouve-se um grito.” (p. 204). Quando Rafael e João José saem de cena, Anayde se dá conta do destino que a espera dali para frente, o que ela compreende como “a escravidão do amor”, a fala da personagem segue, tendo como som de fundo o que indica ser os conflitos da revolução e ao se compreender o que está por trás de sua reflexão a fala ganha maior expressividade poética.

ANAYDE: A escravidão do amor a um só destino. A prosaica descendência.
O mal espírito se continha em uma angústia infinda. Por fim o manto da
noite envolveu toda a terra. A escravidão do amor a um só destino. As
telhas viram tudo. Onde fluíram momentos de gozo intenso e de volúpias
indescritíveis. A escravidão do amor. Por que o coração humano é tão
estreito para conter tanta saudade? (p. 204-205).

Diante do contexto da peça, a fala da personagem revela a angústia e o sofrimento que viveria dali em diante, sem a presença de João Dantas. O amor como um escravo do destino que é a morte: afinal, o amor que encontra ecos na relação Eros/Tânatos não poderia ter outro destino senão aquele. Àquela que fica, restam o sofrimento, a solidão e a ausência. Onde antes foi espaço de amor e prazer será o lugar da dor, visto que a “razões de estado”, mais uma vez, saíram vitoriosas no conflito contra o amor. Nos resta, portanto, compreender essa fala além do tema do amor e dos sentidos que ela adquire aí, é importante pensar no modo como ela é construída.

De acordo com Joffily (1983), pouco restou do que Anayde Beiriz, figura histórica, escreveu, pois muitas de suas produções foram queimadas na época da invasão à casa de João Dantas e muito se perdeu. Restam algumas obras que haviam sido publicadas em jornais e revistas, e outras correspondências enviadas aos seus familiares, nas quais é possível recuperar a obra poética daquela mulher.

Utilizando-se de estratégias de colagem,⁴⁶ o que Paulo Vieira faz nesse texto é pôr em cena um momento extremamente poético, pois a fala de sua personagem ganha forma a partir dos trechos dos poemas de Anayde Beiriz: é uma Anayde falando pela boca da outra. É, literariamente, um modo de manter viva a Anayde que ansiava pela liberdade. Isso é o que a literatura e tantas publicações em torno de sua imagem têm feito, isto é, contribuído para erigir um mito de uma mulher que atravessa a história e a literatura.

Esse momento final é, no primeiro plano, a Anayde ficcional, mas quando olhada mais de perto é, também, a Anayde Beiriz factual. É assim que podemos, a esta altura, afirmar que a vida de Anayde e o amor entre ela e João Dantas, conforme fora urdido na peça de Paulo Vieira, certamente, figurava como uma ameaça para a sociedade da Parahyba em 1930. Entretanto, o sujeito que ameaça um sistema já enraizado e fortalecido por construções históricas e discursivas não sai vitorioso desse embate, pois o próprio sistema trata de expulsá-lo; tampouco a vítima resiste à violência que a atinge, principalmente, em um contexto de revolução, por isso a sentença final desse amor é a morte.

Também podemos afirmar que em **Anayde** é possível enxergar aquilo que se compreende como *trágico*, não só pelo que ficou popularmente conhecido em torno da comoção popular que uma ação pode gerar, mas, principalmente, por trazer para a cena o “trágico moderno”, tal como pensado por Sarrazac (2013), e revelar como este aspecto pode ser compreendido nas produções mais recentes. Nesse sentido, toda a construção contextual da peça contribui para que os personagens sigam um

⁴⁶ Os trechos manipulados por Paulo Vieira para compor a fala final de sua personagem estão publicados na obra “Anayde: amor e morte na revolução de 30”, de José Joffily, livro sobre o qual o autor se debruçara, para apreender a história da personagem histórica, em suas relações públicas, seu comportamento e suas produções literárias. Os trechos utilizados pelo dramaturgo são expressões da poesia, das crônicas e mesmo de álbuns de confidências de Anayde: “A escravidão do amor a um só destino. A prosaica descendência”, consta num álbum de confidências da autora, escrito quando ela ainda tinha dezenove anos e refletia sobre o casamento, pois, ainda jovem, Anayde nutria pensamentos que divergiam do que era socialmente esperado para uma moça. “O meu mal espírito se continha em uma angústia infinda”, assim como “Por fim o manto da noite envolveu toda a terra” pertencem ao texto *Lembrando das ondulações*, em que ela reflete sobre a pequenez da vida e do ser humano diante da natureza, numa perspectiva mais espiritualista. “As telhas viram tudo”, faz parte dos últimos versos de um dos mais reproduzidos poemas, citado anteriormente, no tópico três deste trabalho, declamado em um evento público, gerando surpresa nos espectadores a respeito de como ela se posicionava diante da vida e do casamento, mesmo sendo tão jovem. Os versos tão breves revelam o domínio da compreensão daquela mulher em torno de todo o debate público sobre moralidade feminina que discutimos aqui, bem como a compreensão do casamento como o fim da mulher entregue ao marido. Em “Onde fluíram momentos de gozo intensos e volúpias indescritíveis”, uma personagem de Anayde Beiriz reflete sobre os momentos de prazer entre Wanda e Túlio, no texto *Na trama do destino*. A personagem abandonada pelo amado decide recordar os momentos de sensualidade e beleza que partilharam. Por fim, “Por que o coração humano é tão estreito para conter tanta saudade?” é mais um trecho de *Lembrando das ondulações do mar*, refletindo a capacidade finita do ser humano diante das paixões.

caminho sem volta, que resulta em mudanças em seus destinos, conduzindo-os a destinos fatídicos, pois agem sem ter consciência de que estão sob as influências de um sistema dominante do qual são vítimas.

Anayde, a personagem, por si só, traça um caminho de afronta aos preceitos morais, porque escolhe uma terceira via para sua vida, ela não é a mulher submissa que fica em casa à espera do marido, mas também não é uma mulher “da vida”, a prostituta que busca sexo por dinheiro. Ela escolhe, na verdade, viver a sua vida como bem entende e, assim, “com seu espírito de liberdade (e por que não também de libertinagem?) era, se não uma ameaça, pelo menos uma perturbação para aquele mundo fechado sobre si, que se constituía a Paraíba” (Vieira, 2013, p. 56). Além disso, ao escolher amar João Dantas, um homem de vida pública, latifundiário e mais velho que ela, escolhe o inimigo do homem mais importante daquela Parahyba, odiado por uma grande parcela da população, o que soma negativamente ao modo como a sociedade já a enxergava e a julgava. Mais uma vez, a relação entre a “razão de amor” e a “razão de Estado” entram em cena para construir um conflito que separa os amantes e, ao impor condições para a realização plena do amor, o destino é traçado e encaminhado a um fim trágico.⁴⁷

A esta altura, podemos afirmar que a história de vida de Anayde Beiriz, contada e recontada ao longo dos anos, tem caminhado para a construção de um mito, tal como mencionado em outro momento. Conforme dissemos no início deste capítulo, a literatura foi e continua sendo uma forma de manter viva a memória e a voz de tantas mulheres que, como Anayde, sofreram as intempéries de seus contextos geográficos e históricos. Por sua vez, a **Anayde**, de Paulo Vieira é mais uma forma de olhar para essa mulher que se soma a tantas outras perspectivas, artísticas e históricas, que a mantém viva na memória.

Até o momento, são inúmeras as produções que recuperam aspectos da vida dessa mulher que morreu tão jovem, impedida de viver a tão sonhada liberdade. A peça de Paulo Vieira estreia em 1992, uma década após ter sido escrita: ele decidira

⁴⁷ O erro cometido por Anayde que a leva ao desfecho trágico é o que ficou conhecido a partir de Aristóteles em “A poética” como “hamartia”, ou seja, o erro cometido pelo herói que o leva à adversidade, à mudança de fortuna. Por sua vez, a hamartia não é entendida como um erro intencional e por maldade, acontece, na maioria das vezes, pelo desconhecimento por parte do herói. Anayde não erra por querer, a hamartia, no seu caso, foi amar um homem odiado. Conforme menciona Vieira (2013), em “Romeu e Julieta” a ordem era a guerra entre as cidades, e o amor entre Romeu e Julieta é a desordem, em “Anayde” há algo semelhante, pois a ordem do dia era a Revolução e a tensão entre os partidos. Portanto, Anayde erra intencionalmente de modo que o amor que era parte da sua busca por liberdade torna-se o agente de seu fim.

adiar o espetáculo, tendo em vista que, naquele mesmo ano em que escrevera o texto, acontecia a estreia do filme “Paraíba mulher-macho”, de Tizuka Yamazaki. O filme produzido ainda sob os entraves da Ditadura militar foi considerado uma inovação, mas causou muita polêmica durante sua estreia por trazer para a cena Anayde Beiriz (ali representada por Tania Alves) como protagonista, dado que a imagem daquela mulher era ainda demonizada pelos cidadãos pessoenses, por ela ter trazido a ruína de homens tão caros à cidade (Silva, 2008). Esta produção cinematográfica, fora inspirada no livro de José Joffily, o mesmo autor de **Revolta e Revolução**, livro lido por Paulo Vieira, que lhe desperta um verdadeiro encantamento, e por não poder escrever uma narrativa biográfica, dada a escassez de material sobre a presença dela no contexto de 1930, ele escreve sua percepção subjetiva sobre ela (Vieira, 2013).

Nesta direção, é viável afirmar que a percepção do autor sobre Anayde o faz não só tecer uma trama de amor e vingança, mas também escrever uma peça capaz de despertar no público um grande interesse por aquela mulher tão revolucionária para a sua época, sobre quem pouco se ouvia falar. Historicamente, Anayde foi tido como um nome maldito na Paraíba, pois vivia à sombra dos nomes de João Dantas e João Pessoa, isto é, não se conhecia Anayde, mas “a puta do perrepista”. Todavia, os novos discursos e produções artístico-literárias em torno dela suplantaram as referências passadas em torno da política e da idealização de João Pessoa e contribuíram para ressignificar o nome e a história dessa mulher, misturando mito e verdade, de tal modo que “a história sepultou Anayde, e a arte a ressuscitou” (Sobreira, 2018, p. 60).

Assim, com os delineamentos semelhantes aos das conhecidas tragédias gregas, **Anayde** vai se constituindo como uma das peças fundamentais para a trajetória de Paulo Vieira. Nesse movimento de (re)descoberta de Anayde, enquanto o filme de Tizuka Yamazaki foi recebido pelo público especializado sob forte crítica e olhares analíticos em torno da construção da personagem, a peça de Paulo Vieira experimenta um contexto político mais tranquilo, já que, em 1992, a repressão institucionalizada pela Ditadura já havia sido extinta, e se via diante um teatro que se modificava em busca de novas formas de atrair o público para as salas de espetáculo. Assim, sua primeira encenação foi reconhecida como um sucesso de público. É válido ressaltar, mais uma vez, que, no contexto de encenação, o nome de Anayde ainda não era bem recebido pelo grande público da cidade de João Pessoa, pois o seu nome foi apagado da história da cidade, por ser associado ao homem que matou João Pessoa.

Esta peça é, ainda, um olhar biográfico sobre Anayde Beiriz.

Ao longo das análises feitas aqui, discutimos sobre dados históricos e outros personagens da cena como um modo de lançar luz sobre aspectos que atravessam a protagonista. Nesta rede, todos os personagens da peça estão ligados por um fio condutor comum que é o contexto histórico no qual estão inseridos, entretanto, o que distingue cada um deles, nesse cenário, é o modo como reagem a ele por meio de sua subjetividade, tornando-se então singular. Contudo, não podemos perder de vista que Anayde é quem está no centro da cena, a partir dela giram todos os outros elementos que compõem a sua história.

Essa dimensão fica explícita quando observamos contextos importantes que não fazem parte do plano da ação, mas do discurso: as frequentes referências a João Pessoa e à Revolução, por exemplo. Ambos não fazem parte da vida íntima de Anayde, como já foi dito, em determinado momento ela se vê interpelada pelos dois fatores, mas somente devido ao seu envolvimento com João Dantas. Por essa razão, os dois aspectos mencionados fazem parte somente do plano narrativo, por meio das referências feitas pelos personagens, mas a ação da peça gira em torno daqueles que estão ligados a Anayde como sujeito, que fazem parte da sua vida, mediante o recorte temporal feito pelo autor.

Diante do exposto, Paulo Vieira acaba por formalizar dois planos temáticos em **Anayde**: o primeiro, que diz respeito à relação amorosa entre Anayde e João Dantas, e está presente na ação dramática; o segundo, que pode ser lido a partir do plano discursivo e diz respeito não só aos aspectos relativos à Revolução, mas também ao contexto histórico representado, e que enfeixa a ação. Ambos os planos estão relacionados pela maneira de retomar os anos de 1930 e levar para o palco uma outra visada sobre os sujeitos e acontecimentos daquela época. A esse olhar para o passado e a essa reelaboração crítica dos discursos em torno dos acontecimentos históricos feita pela ficção temos chamado *metaficção historiográfica*, conforme Hutcheon (1991).

O interesse do público em assistir àquela história no palco revelava, em 1992, a curiosidade despertada pelo nome que não era dito. Esse silenciamento, contudo, é capaz de dizer muito sobre a época, a sociedade e os discursos que foram validados nela e por ela. O silenciamento imposto a Anayde Beiriz calou não somente a sua voz, que findou na sua morte, mas também ecoou em sua produção artística que foi perdida e esquecida até o início dos anos 2000. Ao recuperar Anayde e os sujeitos

históricos que fizeram parte de sua vida direta ou indiretamente, Paulo Vieira traz à tona todo o contexto da Revolução de 30 para a atualidade dos anos 1992, na então João Pessoa. Dessa maneira, aquilo que a história oficial quis calar, o nome que foi apagado porque incomodou a sociedade conservadora da época, retorna ao centro do palco e com ele os debates sobre aquele contexto histórico.

Anayde permite compreender mais facilmente aquilo que é proposto por Hutcheon (1991), no que toca à possibilidade de uma reelaboração crítica dos discursos históricos na ficção pós-moderna, afinal esse texto recupera um discurso historiográfico, a partir dos acontecimentos históricos postos discursivamente na cena, e lança sobre eles uma nova perspectiva. Os dois planos temáticos que se revelam na cena e no discurso permitem ao leitor/espectador compreender como o contexto histórico, influenciado pelas crenças e ideologias daquela época, atravessaram violentamente a vida íntima/amorosa do casal. Conforme estratégia utilizada pela *metaficção historiográfica*, é preciso recuperar as narrativas “oficiais” para, em seguida, questioná-las. Assim, quando Anayde menciona os gritos de “puta do perrepista”, por exemplo, ela está não apenas mencionando os xingamentos da população, mas também recuperando os discursos machistas de uma sociedade que oprime a sexualidade feminina em nome dos “códigos de bom tom”.

Ampliando o prisma de visão sobre a peça, e indo além das paredes do quarto de Anayde e João Dantas, a peça revela discursivamente uma narrativa maior na qual se evidencia o cenário em que a revolução é gestada, bem como os bastidores da política no estado, até o momento em que a Revolução explode. Alinhado com o que afirma Hutcheon (1991) sobre a natureza dos fatos e o status que eles adquirem na pós-modernidade, Paulo Vieira coloca em cena acontecimentos que, embora não sejam datados de 1930, como o assassinato do jovem em praça pública, eles apontam para a formalização estética da ideologia dominante da época e deixa ver ao público-receptor a atmosfera de repressão aos comportamentos julgados desviantes naquele contexto.

A peça foi escrita cinquenta anos depois dos eventos ali representados, o que lhe permite uma distância dos fatos e uma análise dos discursos elaborados sobre eles. A *metaficção historiográfica* implica a possibilidade de reajuste nas lentes utilizadas para observar o passado a partir da ficção. Dessa maneira, esse outro olhar traz à tona novos sujeitos e novas possibilidades de leitura e compreensão dos acontecimentos históricos, desconstruindo, por sua vez, as narrativas dominantes

alicerçadas sobre grandes pilares. Ou seja, para além das disputas políticas travadas entre Liberais e Republicanos, a peça evidencia a importância dos grupos revolucionários, formada por civis interessados no bem comum e não na manutenção do poder, seja ele político ou econômico, como ocorria aos dois partidos mencionados. João Pessoa, representante da Aliança Liberal disputava a eleição em busca da manutenção do poder nas mãos de sua família. Por outro lado, os Republicanos, do qual João Dantas era partidário, era formado por donos de grandes territórios, e detentores de forte poder econômico no estado.

Nesse cenário, os personagens que atuam como revolucionários, sobretudo Rafael, descortinam outras questões históricas que não são difundidas pelo discurso historiográfico, isto é, as disputas políticas que aconteciam nos bastidores dos partidos políticos. Essas afirmações despertam o interesse dos espectadores e dão margem para o questionamento da história oficial, centrada em uma rivalidade entre João Dantas e João Pessoa que, ao mesmo tempo, esconde outros vieses de explicação e interpretação sobre o crime praticado pelo amante de Anayde. Enquanto narrativa dominante, a manutenção da rivalidade entre os dois homens impede que outras explicações sobre o crime cometido sejam difundidas.

A questão que se coloca, portanto, não é mais o enfrentamento entre passado/presente, representação fictícia/histórica, mas como a partir disso é possível tensionar determinadas verdades e lançar sobre elas um novo olhar. Esse questionamento do discurso histórico feito de diferentes formas pela *metaficção historiográfica* impede que a história que segrega, silencia, julga e apaga seja conclusiva. Nessa direção, Walter Benjamim (2016) aponta que o distanciamento temporal revela uma necessidade de voltarmos aos acontecimentos históricos e de lançarmos sobre ele os olhos do presente, dando-lhes, assim, outra interpretação. Somado a isso, fica evidente, diante do relato feito por Rafael a Anayde, conforme citado anteriormente, que a história, tal qual difundida, não se constitui sobre eventos lineares e organizados, mas a partir de uma construção discursiva que seleciona episódios históricos e os transforma em fatos ordenados no tempo.

Com base na perspectiva desenvolvida por Hutcheon (1991), é o conhecimento da história como uma construção discursiva que permite a contestação de seus discursos e a reescritura da história a partir de outros pontos de vista. Em **Anayde**, se revela uma perspectiva que atualiza os debates sobre os comportamentos tidos como divergentes e revela as subjetividades que compõe o discurso histórico, que é capaz

de evidenciar ou invisibilizar os indivíduos categorizados de acordo com os critérios de uma época. Por sua parte, as inúmeras produções que recuperam a imagem de Anayde Beiriz lançam sobre ela um novo ponto de vista, trazem-na para o tempo presente e recuperam a sua voz, seja nos palcos e no cinema, a partir da personagem na ficção, seja pela publicação de suas obras, cartas, crônicas e poemas.

4 MERCEDES: UMA “FÁBULA” MODERNA E OUTRAS CRISES

4.1 Da fábula, do diálogo e da personagem em seus “desvios”

Na **Poética**, Aristóteles, ao tratar sobre as partes constitutivas da tragédia, põe a *fábula*⁴⁸ como um dos elementos centrais da ação dramática. Nas formas dramáticas modernas e contemporâneas é, também, através da fábula que se identifica as principais mudanças em relação à tradição da forma. Para o estagirita, a fábula comportava-se como uma espécie de pedra angular da tragédia, em torno da qual orbitavam os outros elementos. Dessa maneira, o tragediógrafo deveria compor com muita atenção e cuidado para ser capaz de articular as ações que compõem a peça, buscando uma coerência entre as suas partes constitutivas para que o espectador fosse capaz de reconhecer, na fábula, um início, meio e fim, conforme o modelo orgânico do “belo animal”. A fábula, assim formulada, deixa ver a concatenação das partes que revelam os critérios de ordem (mediante uma lógica causal), extensão e completude, que constituem o “belo” e, por conseguinte, a boa fábula.

O retorno à poética clássica do drama é importante para verificar a maneira como a constituição da fábula foi orientada pela tradição, tendo em vista as mudanças pelas quais ela passou no drama moderno e contemporâneo, na medida em que, sendo considerada um dos principais elementos constitutivos da forma, clássica e moderna, as mudanças observadas na fábula acabam afetando outros aspectos do drama. Para compreender as dinâmicas da fábula moderna, consideramos, em um primeiro momento, as reflexões de Sarrazac (2012), em **Léxico do drama moderno e contemporâneo**, sobretudo no verbete dedicado à “crise da fábula”.

A questão que se coloca inicialmente diz respeito ao modo de compreender a fábula na contemporaneidade e como ela se insere no drama, para isso é preciso retornar às definições do termo. Conforme exposto, inicialmente a fábula aparece na **Poética** como um dos elementos centrais para a composição da ação trágica, constituindo, por sua vez, o “belo animal” – esta noção foi explicada em capítulo

⁴⁸ Outras definições do termo apontam para duas acepções que derivam das traduções da palavra, assim, fábula seria a tradução grega de *mythos* ou do latim *fabula*. Na antiguidade, a fábula/*mythos* apontava para duas direções: um acervo mítico, constituído de temas que eram conhecidos do grande público, do qual o autor trágico “pinçava” temas para compor suas peças; e agenciamento das ações de uma peça, isto é, a fábula como o encadeamento das ações que deixa ver uma relação lógico causal, em que se percebe um início, meio e fim.

anterior – como uma realização imagética do que se esperava da estrutura orgânica do *mythos* trágico. Na modernidade, a fábula volta a ser objeto de interesse dos críticos, visto que começa a ser observado um “desvio” no elemento articulador dos elementos do drama. Assim, a fábula, no drama moderno e contemporâneo, passa a ser interpretada em dois níveis,

Primeiro nível (que o leitor ou espectador só é capaz de reconstruir *a posteriori*): o relato cronológico e seriado das ações e acontecimentos que vamos encontrar na fábula. Segundo nível: esses mesmos acontecimentos e ações, mas tais como a construção (a desconstrução), a composição (a decomposição) da peça os revela (Sarrazac, 2012, p. 83).

Considerando tais aspectos, entendemos, doravante, *fábula* como a história que é contada, mas também a estrutura narrativa da história, ou seja, o modo como a história é contada, o encadeamento temporal das ações. Dessa compreensão, derivam ainda outros termos que dão conta de explicar as duas acepções da fábula, a ideia de enredo e intriga. De acordo com Sanches (2021), o *enredo* diz respeito à sucessão dos acontecimentos no tempo, enquanto *intriga* é a maneira como tais acontecimentos são construídos na peça.

O último termo, no entanto, pode gerar algumas interpretações ambíguas, dado o modo como ele é comumente trazido à cena, isto é, intriga como uma construção de enredo intrincado, cheio de obstáculos que devem ser vencidos pelos personagens para alcançar o desfecho esperado, de modo que, por meio dessa trama, o dramaturgo constrói uma ação complexa para prender a atenção do público. Contudo, no drama moderno e contemporâneo, a intriga é vista sob outra perspectiva, pois,

[...] diversos textos dramáticos contemporâneo não apresentam sequer uma narrativa definida, muito menos uma intriga complexa ou simples. Nesses casos, seguindo num sentido mais próximo de Brecht, podemos observar os aspectos relativos à montagem, à forma de organização do material, ou seja, ao gesto do compositor do “fabulador” como aspectos também relativos à intriga e, consequentemente, relativos à fábula do texto dramático (Sanches, 2021, p. 32).

Brecht, por sua vez, aparece nessa discussão, porque é em sua dramaturgia que se observa, *a priori*, um *desvio* da fábula aristotélica, entendida como um encadeamento orgânico das ações. Sarrazac (2017) dedica o primeiro capítulo de sua **Poética do drama moderno e contemporâneo** para expor as formas utilizadas pelos autores modernos para romper com a fábula clássica. Assim, se observa a “descontinuidade da fábula brechtiana”, pois ele é um dos primeiros dramaturgos que

rompe com o encadeamento lógico causal e a ordem cronológica das ações. Esse posicionamento que dá início a uma nova maneira de compor para o palco indica outro modo de perceber a fábula, não só como uma sequência de ações, mas também como um ponto de vista sobre a história, evidenciado pelo “fabulador” ou pelos “gestos do fabulador”.

Nessa direção, os “gestos do fabulador” tornam-se articuladores dos dois planos de composição da fábula, enredo e intriga, e contribuem para a construção dos sentidos da peça, revelando, inclusive, aspectos externos à cena, isto é, o ponto de vista de quem a compôs e seus traços subjetivos, políticos e ideológicos. É válido lembrar que, na formulação aristotélica, o dramaturgo está ausente, de modo que o encadeamento das ações deve ser feito sucessivamente, para que não fique evidente a intervenção de um elemento externo à cena. O aparecimento desse sujeito, que outrora esteve ausente, surge a partir de discussões sobre o sujeito épico, conforme pensou Peter Szondi (2011), e sobre a irrupção de um sujeito rapsódico ou rapsodo, como é tratado por Sarrazac (2012).

É importante ressaltar que as reflexões em torno da fábula não foram objeto de preocupação de Peter Szondi, pois lhe interessava os três elementos basilares da crise identificada por ele: a *ação no tempo presente* mediante *diálogo intersubjetivo*. Posteriormente ao trabalho de Szondi são identificados os outros movimentos da forma, possibilitados devido ao rompimento com o paradigma aristotélico, entre eles a ruptura da fábula com o modelo do “belo animal”. Interessa-nos, portanto, aprofundar a discussão sobre a fábula partir do que propõe Jean-Pierre Sarrazac, que tem se debruçado sobre o tema em diversas publicações, permitindo pensar a noção moderna do termo e os “desvios” da concepção tradicional da fábula na tragédia e no drama, que irrompem outras maneiras de compreender o drama moderno e contemporâneo.

Da recusa do modelo do “belo animal” surgem outras metáforas para dar conta dos novos moldes da fábula moderna, poder-se-ia entendê-la não mais como um corpo orgânico encontrado na natureza com membros bem ajustados, em uma hierarquia submetida a um centro coordenador, mas como uma estátua cujo corpo estaria mutilado, diante da ausência de algumas partes que o completam, conforme o pensamento de Lima (2022). Considerando esse viés de interpretação, embasado nas proposições de Jacques Rancière, ao discutir sobre o paradigma estético da literatura e da arte, o “modelo do vivo é, agora, o sistema nervoso, uma rede sem fim de fibras

e de sinapses que não se deixa aprisionar em uma unidade de um organismo ou mobilizar na unidade de ação” (Rancière, 2017, p. 130).

Tais constatações dão conta de uma fábula que já não cabe nos moldes clássicos que a aprisiona a um modelo rígido de partes constitutivas. Agora, a fábula apresenta-se em estado de “pulverização” (Sarrazac, 2012), isto é, incapaz de ser fixada em uma determinada regra, o que possibilita o surgimento de outras textualidades dramáticas. Seguindo por esse caminho,

Adotando uma “desordem organizadora”, a fábula deixaria a lógica aristotélica-hegeliana, baseada no ordenamento sintagmático das ações, no primado do tempo presente, no diálogo e nas relações intersubjetivas, para seguir uma lógica paradigmática. Nessa mudança, a disposição dos atos acolheria princípios mais afins à fragmentação, à montagem e ao registro de uma fábula sem unidade definida (Lima, 2022, p. 21).

Essas considerações são fundamentais para o entendimento da fábula nas produções dramáticas modernas e contemporâneas, não mais alinhadas ao modelo clássico, e, particularmente, para a análise de **Mercedes**, de Paulo Vieira, feita adiante, visto que ali se realiza, justamente, a composição de uma fábula sem unidade definida. Essa maneira de estruturação (desestruturação) da fábula contemporânea rejeita para si o ordenamento sintagmático à medida em que se observa a “forma sem começo, sem fim ou meio [que] se impõe desde então como matriz do drama moderno” (Sarrazac, 2017, p. 12).

Os movimentos outros da fábula, que ultrapassam os limites impostos anteriormente, dão origem a outras maneiras de perceber não só a própria fábula, mas o drama como um todo, por isso, em Sarrazac há uma mudança de perspectiva:

Meu ponto de partida é, portanto, a definitiva não semelhança da fábula com o “belo animal” aristotélico, é o questionamento da unidade de ação, é o desenvolvimento errático, até mesmo anárquico e, em certa medida, teratológico da fábula – ou do que resta dela. Déficit da ação, junção descosida de ações, estrutura episódica que faz pensar na “crônica”: assistimos, desde a virada do século XIX para o século XX, ao fim e aos estertores da lógica orgânica – concatenação das ações – que presidia ao que Ricoeur chama de “pôr sob forma de intriga” (Sarrazac, 2013, p. 75).

A percepção de Sarrazac (2013) sobre as mudanças e, até mesmo, uma espécie de anomalia morfológica na fábula moderna deixa ver a oposição entre os dois paradigmas do drama e suas particularidades:

de um lado, o “drama absoluto” e seu modelo correspondente, o “belo animal”, a que ele chamará de “drama-na-vida”;

do outro lado, o modelo que se associa ao que Rancière (2017) chamou de “sistema nervoso”, denominado por ele como “drama-da-vida”.

Essas associações ocorrem em virtude da composição fabular, em cada paradigma estético: quer dizer, no “drama absoluto” a fábula era marcada pelo conflito e progressão dramática; enquanto no drama contemporâneo a fábula possui “um caráter retrospectivo na intenção de abarcar todo o itinerário de uma existência” (Lima, 2022, p. 22).

As associações acima feitas por Sarrazac (2013) dão conta de um incômodo do crítico francês a respeito do modo como a fábula no drama moderno e contemporâneo tinha sido percebida. Para ele, a constatação da morte do drama feita por Theodor Adorno, bem como as teorias de Hans-Thies Lehmann em torno de um teatro pós-dramático evidenciam uma concepção de fábula que já não dá conta do que, de fato, tem sido feito na modernidade. Trata-se, porém, não de uma “morte do drama” ocasionada pelo que seria a ausência da fábula, mas de constatar a presença da fábula que é formalizada de uma maneira diferente daquela tradicionalmente observada. Partimos, então, do que diz Sarrazac sobre essa questão,

Para abordar a questão vasta e difícil de um novo estatuto, de uma nova função e de uma nova configuração da fábula no drama moderno, tomarei um atalho. Este atalho pode ser resumido em duas fórmulas bem simples:

- 1) o drama não é mais representado, o que é representado é um voltar-se para o drama;
- 2) o drama *da* vida substitui o drama *na* vida (Sarrazac, 2013, p. 76).

Os dois aspectos mencionados constituem um novo esquema para compreender a fábula moderna, isso é feito a partir da oposição do modelo aristotélico da fábula, estruturada com base na noção de catástrofe⁴⁹, conforme exposto na **Poética**, de Aristóteles, assim definida: “trata-se de uma ação destrutiva ou dolorosa, como o são as mortes insinuadas em cena, as dores agonizantes, os ferimentos e outros casos semelhantes” (Aristóteles, 2015, p. 109). Isso remete às histórias dos heróis, nas quais se observava uma estruturação que parte de um episódio marcante de sua vida em

⁴⁹ O termo “catástrofe” utilizado aqui diz respeito à tradução do grego *páthos*, presente na *Poética*. Soma-se ao *páthos* a reviravolta (*peripétia*) e o reconhecimento (*anagnorisis*) como elementos que constituem o enredo complexo da tragédia (Aristóteles, 2015).

que ocorre uma mudança de fortuna, da felicidade à infelicidade, ou o contrário. Há, portanto, uma linearidade na formalização da fábula aristotélica, que ocorre perseguindo o tempo humano, ou seja, do início ao fim da vida, i. e., da maneira como naturalmente se observa, confirma Sarrazac (2017, p. 52): “O drama-*na*-vida é, portanto, estreitamente tributário do tempo humano, ele se desenrola sempre no sentido da vida, quer dizer, do nascimento para a morte”.

Diferentemente da perspectiva tradicional em torno da fábula, a proposição do drama-*da*-vida surge da observância do lugar da catástrofe no drama moderno e contemporâneo. Do lado oposto do herói, o homem comum ou o homem moderno não vivencia um episódio singular que muda sua trajetória e impacta o seu destino, pois a “catástrofe no drama moderno e contemporâneo se modula de diferentes formas: o simples fato de ter nascido, de ter sido lançado ao mundo” (Sarrazac, 2013, p. 79), já constitui a catástrofe da sua vida. Desse modo, na forma moderna e contemporânea a catástrofe não é o fim da fábula, mas o que a inaugura, ou seja, a catástrofe que antes determinava o destino do herói, agora é o elemento fundacional da ação dramática.

Partindo dessas duas perspectivas em torno da fábula, é possível compreender o “atalho” exposto por Sarrazac (2013) para explicar a *fábula moderna*. Isto posto, ao referir-se a um drama que não é mais representado, mas em seu lugar há um “voltar-se para o drama”, o autor está apontando para um movimento de retorno à ação, ou seja, um olhar para o fato ocorrido, comum à fábula moderna, pois os “desastres da vida dos personagens já foram significativamente consumados quando a peça inicia, restando complexas tentativas de elucidação desses eventos” (Lima, 2022, p. 23). Desse modo, a ação que motivou a catástrofe não ocorre diante dos olhos do espectador, o que ele observa é o processamento da ação pelo personagem que rememora os fatos vividos.

A mudança de posição da catástrofe modifica, por conseguinte, a estrutura da fábula, pois a peça teatral não seria mais escrita motivada pelo alcance de um fim que ocorre em uma tensão crescente fomentada pelo desfecho da ação (Sarrazac, 2017), o fim é considerado, então, aberto, não definitivo. Disso decorre uma alteração no paradigma da fábula, pois o que antes era visto como um encadeamento lógico das ações, em que uma ação, por uma relação de causa e consequência, era o germe para a ação seguinte, dá lugar à fragmentação da cena e da ação, motivada pela escolha de acontecimentos e situações que permitiram que “se chegasse à catástrofe

e o que teria permitido, o que permitiria que ela fosse evitada, o que permitiria que se tivesse tomado outro caminho” (Sarrazac, 2013, p. 84) – resulta daí a substituição de um encadeamento sintagmático da fábula, por um encadeamento paradigmático.

Os dois conceitos mencionados, “drama-*na*-vida” e “drama-*da*-vida”, são propostos para pensar as recentes formulações do drama moderno e contemporâneo, principalmente, no que diz respeito à extensão da fábula⁵⁰. Assim, em **Poética do drama moderno e contemporâneo**, Sarrazac (2017) aprofunda, entre outras coisas, a discussão sobre o “drama-*da*-vida”, termo apresentado por ele já em **A fábula e o desvio** (Sarrazac, 2013), expondo duas problemáticas relativas à extensão e à tematização. Isso ocorre em virtude da não correspondência da forma moderna e contemporânea ao padrão clássico, de modo que a extensão da fábula e os temas representados em cena passam a não corresponder ao que foi perseguido pela tradição. Nessa direção, a primeira característica destacada por Sarrazac (2017) é a “mudança de medida”, diretamente relacionada à extensão da fábula, que agora não contempla somente um aspecto da vida do sujeito, como antes era proposto, uma vez que a ação dramática era baseada em um “acontecimento” na vida do herói.⁵¹

Assim, a “mudança de medida” é possível devido à irrupção de elementos diegéticos na cena, pois é por meio deles que a ação é capaz de dar conta de fatores biográficos e contextuais: quando o tempo é redimensionado, é preciso condensá-lo no espaço disponível na cena, e isso é feito em grande parte por meio do uso de

⁵⁰ Para Sarrazac (2017, p. 42) “o que distingue o drama-*na*-vida do drama-*da*-vida é que não há mais, a bem dizer, um ‘acontecimento’”. Dessa maneira, não há um recorte da vida posto no palco, em que se observa, na trajetória de um sujeito-herói, uma mudança de sorte por meio de um momento de forte tensão e reviravolta. Como dissemos, o “drama-*da*-vida” tenta dar conta de toda uma vida, sendo, por sua vez, marcado por quatro aspectos que o caracterizam: a mudança de medida, infradramático, a vida alienada e o ver a vida. Sendo o drama-*da*-vida um paradigma que se opõe ao drama-*na*-vida, as características mencionadas são tributárias de uma oposição do que se observa no paradigma anterior, notadamente naquilo que toca à extensão, ao ritmo e ao sentido da ação.

⁵¹ Trata-se de dar conta de toda uma vida, não bastando somente o recorte biográfico do personagem, de modo que há um alargamento considerável na diegese dramática, propondo-se a uma “totalidade dos objetos” (Sarrazac, 2017, p. 47). Para além da discussão teórico-crítica, é válido considerar a análise feita por Medeiros (2018) ao refletir sobre o conceito do “drama-*da*-vida” nas formalizações do drama moderno no Brasil a partir de produções de Jorge Andrade, por exemplo. Diz a autora: “Em Jorge Andrade, por outro lado, vemos não uma condensação psíquica, mas uma síntese histórica no tempo da narrativa ou no espaço do drama-*da*-vida: os protagonistas trazem consigo uma síntese histórica, do qual são tributários, e marcam a partir disso uma trajetória complexa e surpreendente: Quim, de *A moratória*, ou Vicente, de *Rasto atrás*, ostentam em si a história pela qual passaram e da qual são tributários: ou uma transformação histórico-social, no primeiro caso, ou um percurso pessoal mas permeado pela história nacional. É, nesse sentido, que se altera consideravelmente a *medida* da representação do drama moderno nacional, quando é redimensionado o tempo para que se cumpra no espaço curto da apresentação teatral, estabelecendo aí uma síntese do tempo” (Medeiros, 2018, p. 9).

recursos narrativos, uma vez que aspectos históricos e sociais normalmente não “caberiam” no tempo-espço da ação.

Outra característica do drama-da-vida é denominada “infradramático”, que aponta para uma mudança no regime ou ritmo do drama. Se o drama-na-vida, semelhante ao drama absoluto, privilegiava a ação no tempo presente, seguindo o sentido da vida, o “infradramático” deixa ver um sentido contrário à vida, ou seja, leva a vida para trás “Como se os dramaturgos tivessem decidido que o motor do drama devesse doravante girar em outro ritmo e ao contrário” (Sarrazac, 2017, p. 52). A despeito do que pode ser subentendido pelo termo “infradramático”, não se trata de uma substituição ou alteração do aspecto dramático, mas de uma ampliação no modo de interpretação, pois desloca o foco da relação interpessoal para o homem só, separado, isolado, como o é o homem moderno (Sarrazac, 2017).

O infradramático possibilita a formalização de um drama que coloca em cena fatos do cotidiano, os *fait divers*, que surgem a partir de um olhar para a trajetória do personagem até o momento presente da cena. Essa observação dos fatos do cotidiano não deixa emergir na cena os heróis de outrora, pelo contrário, o que se projeta no palco são pessoas comuns e os aspectos comuns da vida. Disso não deriva grandes reviravoltas ou acontecimentos surpreendentes, mas um olhar do personagem para o seu interior, como um processo de reflexão sobre a sua vida. Dessa maneira, “muitas vezes é com um teatro íntimo e de conflitos intrassubjetivos, intrapsíquicos que estamos lidando” (Sarrazac, 2017, p. 54). Tais pressupostos conduzem à formalização de um drama em que a ação não corresponde aos grandes acontecimentos observados na vida dos heróis, mas baseada nos fatos do cotidiano, que se assemelha àqueles sobre os quais são escritas as crônicas: algo como se o personagem olhasse para o trajeto de sua vida e o rememorasse, refletindo sobre o que viveu e os indivíduos que de algum modo passaram por ela.

“A vida alienada” é outro atributo do drama-da-vida, lida com uma noção moderna do trágico. Enquanto na forma clássica o espectador observa o recorte temporal da vida do herói que o conduzia para um destino trágico, muitas vezes, causado pela ira dos deuses contra ele, ou por algum fato extraordinário, na forma moderna o trágico desloca-se do transcendente para o imanente. O trágico moderno

está ligado, portanto, ao próprio estado da vida, à própria morte, ou “antes e acima de tudo *uma vida separada*” (Sarrazac, 2017, p. 61. Grifo do autor).⁵²

As características do drama-*da*-vida expostas até o momento conduzem a uma desconstrução de aspectos do drama-*na*-vida, anteriormente estruturado de maneira linear, privilegiando o tempo presente e as relações que os personagens mantinham entre si. Conforme exposto, as três características apresentadas redimensionam a compreensão sobre a extensão da fábula, o ritmo do drama e a relação entre o sujeito e a sociedade. Por sua vez, a última característica, denominada “ver a vida”, conduz o espectador a olhar “o drama-da-vida por sobre o ombro da personagem, ela mesma espectadora de sua própria vida” (Sarrazac, 2017, p.71). O ver a vida possibilita o cruzamento de diferentes temporalidades na cena, uma vez que o personagem em cena no tempo presente observa diferentes momentos passados de sua vida. É preciso que o drama seja, então, capaz de representar o cruzamento do tempo de uma vida que se inscreve na cena, para isso torna-se necessário converter o tempo em espaço, o que fez emergir a imagem da vida em paisagem. Por sua parte, a referência à paisagem utilizada pelos autores analisados por Sarrazac (2017) implica um determinado modo de capturar as cenas da vida, ou seja, “o dramaturgo deve “abarcá-lo tudo com o olhar”, isto é, colocar-se como filósofo em face da existência” (Sarrazac, 2017, p. 75).

Nas dramaturgias analisadas por Sarrazac (2017) em **Poética do drama moderno e contemporâneo**, o ver a vida é observado por meio da formalização da cena através do sonho. Os dramaturgos evocam em suas obras duas “camadas” cênicas, uma em que está presente a personagem-sonhadora e outra em que está a personagem-sonhada: a memória, assim, torna-se passível de (re)formulação de tal maneira que os fatos observados podem ocorrer em um contexto enevado,

⁵² A ideia da “vida separada” pode aparecer em cena de diversas maneiras, uma delas, talvez a mais referenciada nos estudos de Sarrazac surge em *Sonata dos espectros*, de Strindberg, em que se vê em cena uma fantasmagorização dos personagens que, separados de si, observam sua própria vida. Além de Strindberg, poderíamos citar, também *John Gabriel Borkman*, de Ibsen que é considerada uma peça da separação por excelência. Mas para nos aproximarmos de um caso brasileiro, para entender a ideia de “a vida alienada”, consideremos uma obra de Plínio Marcos, conforme análise de Medeiros (2018, p. 11): “Essa ‘vida sem existência’ – portanto trágica – que em *Sonata dos espectros* vamos notar facilmente na fantasmagorização das personagens, talvez encontre ecos na obra de Plínio Marcos, o dramaturgo brasileiro que mais expõe essas vidas sem existência. Ele, no entanto, provoca outro tipo de vida alienada entre aqueles personagens marginalizados socialmente, na medida em que dá relevo a seres descolados de si mesmos e imersos na luta cotidiana (o infradramático é também aqui evocado) da sobrevivência, mas não uma vida plena de existência”.

fragmentado, tortuoso, o que pode requerer do espectador interesse e atenção para recuperar a linearidade da cena.

As discussões em torno da fábula moderna, e as distintas maneiras por meio das quais ela aparece pulverizada na cena contemporânea, ocupam grande parte dos estudos de Sarrazac. Outros aspectos constitutivos do drama, no entanto, também são objeto de estudo porque foram diretamente afetados pelas transformações ocorridas no paradigma da forma, seja no início da chamada “crise do drama” ou pelas mutações observadas ao longo dos anos que afetou aspectos como o diálogo (inaugurando uma “crise do diálogo”⁵³) e a noção de personagem. Ambos os aspectos divergem da concepção tradicional que fora delineada para a construção do “drama absoluto” e, por isso, exigem atenção.

Desse cenário, questiona Sarrazac (2012): como caracterizar o texto teatral se o diálogo demarcado e funcional de outrora fora substituído por formas estilísticas de outros gêneros? Frente a uma cena constituída por materialidades textuais diversas que coexistem com o aspecto dramático, o que seria capaz de instituir a singularidade do drama?

Para Peter Szondi, a forma épica do drama seria a possibilidade de saída para a “crise do drama”, concepção rejeitada por seus sucessores, uma vez que, naquele contexto, essa escolha acaba conduzindo-o a uma perspectiva teleológica. Ainda com base nessa sugestão, surge o sujeito épico como articulador das diferentes textualidades que se apresentavam no drama. Contudo, o sujeito épico, tal qual formulado, direciona-se a uma ideia de superação do teatro dramático, daí a irrupção

⁵³ Sarrazac (2012) expõe a “crise do diálogo” partindo do que foi teorizado, inicialmente, por Szondi (2011) ao descrever a “crise do drama”. Como já explicitado, o “drama absoluto”, pautado nas regras da tradição, materializava-se no palco por meio do diálogo que conduzia o desenvolvimento da ação, e, assim, poderia manter o restante da estrutura do drama estável. Dadas as mudanças observadas na fábula, ao desvencilhar-se das amarras do “belo animal”, o diálogo é diretamente afetado, uma vez que não são as relações intersubjetivas que estão no centro do palco, mas as relações estabelecidas entre o sujeito moderno e o ambiente externo do qual está separado, mas ao mesmo tempo inserido e, outras vezes, os entraves observados no interior do indivíduo. Referindo-se aos três dramaturgos frequentemente mencionados nos estudos da *crise do drama*: Ibsen, Strindberg e Tchekhov, temporalmente situados nas últimas décadas do século XIX, além de Beckett, Sarrazac observa a suspensão do diálogo, por meio do monólogo, ou seja, a representação do olhar do personagem para dentro de si, na medida em que os problemas enfrentados por ele não dizem respeito às suas relações interpessoais, mas às questões de ordem psíquica. Assim, “o personagem, mais do que responder, *replicar* a seu congênera, *dirige-se* a esse outro para ele *a priori* invisível e inexistente (só o ator está a par da existência, da presença do público) que é o espectador. E se ainda há diálogo – mas num sentido puramente metafórico –, este só pode se dar entre a plateia e o palco. Como escreveu Bernard Dort, é o espectador moderno que se acha ‘em diálogo’. E não mais os personagens” (Sarrazac, 2012, p. 70). Há uma espécie de esvaziamento da concepção do diálogo conforme mantinha-se no “drama absoluto”: este recurso formal já não conduz a ação, daí o monólogo e a constante presença de cartas, relatos, fragmentos, diários e outras materialidades heterogêneas distintas da forma antiga, inclusive, destituídas do aspecto dramático.

de um teatro “pós-dramático”, “no qual não haveria mais anterioridade do drama, em que o palco seria primordial e o texto não passaria de ‘um elemento entre outros’” (Sarrazac, 2012, p. 71).

Por sua parte, Sarrazac (2012) discorda de respostas que estabeleçam um enfretamento entre o paradigma do novo e do antigo, da tradição e do moderno, do clássico e do contemporâneo. De tal maneira, não se faz necessário radicalizar a forma do drama a uma direção épica ou ainda eliminar as características do aspecto dramático em si, mas aproximá-los para a construção de um todo, que é a cena. Define-se, assim, o *diálogo rapsódico*,⁵⁴

na medida em que ele costura conjuntamente – e descostura – modos poéticos diferentes (lírico, épico, dramático, argumentativo), ou mesmo refratários uns aos outros, e que é por sua vez controlado, organizado e mediatizado por um *operador* (no sentido mallarmaico), repetindo certas características do rapsodo da Antiguidade – como diz Goethe, “ninguém pode tomar a palavra a menos que esta lhe seja previamente concebida.” O “sujeito rapsódico” amplia e, sobretudo, flexibiliza o sujeito épico teorizado por Szondi. Em vez de se limitar a esse puro (de)mostrador desvinculado da ação proposto em *Teoria do drama moderno*, o sujeito rapsódico apresenta-se como um sujeito dividido, ao mesmo tempo interior e exterior à ação (Sarrazac, 2012, p. 71).

Somando ao exposto, outra contribuição revelada pela presença do sujeito rapsódico diz respeito a um retorno do diálogo, que em outro momento havia sido suplantado pelo monólogo. O engendramento da heterogeneidade poética na cena, cumprido pelo rapsodo, liberta o diálogo dramático de um ponto de vista único, de uma voz privada da possibilidade do dialogismo entre os personagens e os diferentes contextos que podem ser mediados no palco. Cumpre enfatizar que o dialogismo aqui é utilizado, em consonância com as palavras de Sanches (2021, p. 107), ao considerar que “o diálogo dramático não é *dialógico* por ser caracterizado pela alternância de réplicas e de enunciadores, e sim por expressar discursos, atitudes e posições ideológicas diferentes”. Assim, o diálogo que havia se esvaziado de sentido, que já não era capaz de conduzir a ação e, por conseguinte, havia impulsionado a presença

⁵⁴ Uma mudança realizada pela presença do sujeito rapsódico diz respeito à percepção da existência do autor do drama, que no “drama absoluto” não existia. Ou seja, no drama absoluto cada cena possuía o germe da próxima ação, produzindo um efeito de causa e consequência que ocorria sucessivamente de forma “automática”. O sujeito rapsódico deixa ver que há uma espécie de interferência externa relativa ao modo como as cenas foram postas no palco, ou ainda, ao ser capaz de transitar nos diferentes momentos/planos da cena, como personagem, mas também sobrepondo-se a elas, o rapsodo é capaz de direcionar o ponto de vista do espectador/leitor para a ação. Em função da presença do sujeito rapsódico, observa-se um movimento de composição, fragmentação e montagem que ocorre mediante a voz do rapsodo e as vozes e gestos dos personagens. Diante da fragmentação da cena, o rapsodo costura ao seu modo as ações para que diante dos recortes da cena seja possível identificar a edificação de um todo inteligível.

do monólogo, retorna à cena para reafirmar a necessidade de um drama que estabelece uma relação dialógica diretamente em cima do palco, mas também com a plateia que o assiste.

Conforme temos perseguido até o momento, a *mutação* do paradigma estético do drama, consoante o pensamento de Sarrazac (2012), revela-se por meio de uma crise nos elementos que estruturam a forma dramática, sobretudo, a fábula, o diálogo e a personagem. Aspectos esses que, outrora, apareciam no drama absoluto de maneira bastante definida, regidos por regras estabelecidas e limites bem demarcados. Até o momento, já foi discutido sobre o comportamento da fábula e do diálogo no drama moderno e contemporâneo e, diante das mudanças pelas quais esses dois aspectos passaram, é preciso atentar também para as alterações no modo de compreender a personagem, afinal, a “crise da personagem” seria o resultado de uma reação em cadeia que afetou, de forma semelhante, a ação e o diálogo (cf. Mendes, 2024).

Em **Léxico do drama moderno e contemporâneo**, o verbete referente à *personagem* (crise da), escrito por Jean-Pierre Ryngaert, com frequência, refere-se à personagem contemporânea como atingida por um “enfraquecimento”, pois as características físicas, psíquicas e sociais adquiridas ao longo do tempo rarearam na contemporaneidade, tornando-a apática ou “sem caráter”, como afirma o autor: “Enfraquecido em vários níveis, o personagem perdeu tanto características físicas quanto referências sociais; raramente portador de um passado e de uma história, e tampouco projetos identificáveis” (Ryngaert, 2012, p. 136). No paradigma tradicional, por outro lado, a personagem exercia inúmeras funções e era elemento indispensável para a cena, ao desempenhar a função de “vetor da ação”, “suporte da fábula”, “condutor da identificação e garantidor da mimese”, bem como “articulador da relação entre o texto e a encenação” (Ryngaert, 2012, p. 137). Desse modo, a presença da personagem no palco, do ponto de vista da tradição aristotélico-hegeliana, era fundamental para garantir a compreensão e condução da ação e uma identificação entre os espectadores e os sujeitos em cena, que ocorria por meio do reconhecimento entre os aspectos que singularizavam essa personagem.

A personagem contemporânea, por sua vez, é marcada pela cisão em várias identidades, ou posta em cena dividida em ângulos distintos ou idades diferentes, tais estratégias corroboram a desconstrução de uma identidade fixa ou de uma “alma” para a personagem. Nesse interim, não é possível dissociar a personagem dos outros

elementos do drama no que diz respeito às mudanças observadas no seio da mutação do paradigma do drama, por isso quando a forma dramática sofre os abalos da modernidade, todos os elementos que a constitui são de alguma maneira afetados, assim, o “desaparecimento de uma identidade fixa é paralelo à crise da fábula. Ambas estão ligadas, desde que a lógica da narrativa progride em função de personagens coerentes e submetidos a uma ação federativa” (Ryngaert, 2012, p. 137).

A perda da identidade da personagem incorre no esvaziamento da subjetividade do sujeito em cena que se revela de formas múltiplas, dando abertura para o surgimento de inúmeras tentativas de abarcar a profusão de figuras no palco. Nesse contexto, o termo “impersonagem” é utilizado para pensar as criaturas da forma dramática contemporânea que não correspondem ao modelo tradicional e orgânico até então estabelecido, que se encontra sob abalos, visto que “se constitui a partir desse jogo pelo qual a personagem não é mais do que a confrontação e a diferença entre suas máscaras sucessivas” (Sarrazac, 2017, p. 188).

Na produção contemporânea, a personagem ou a “impersonagem” aparece da seguinte maneira,

[...] o autor encontra uma espécie de fio condutor na ideia de *impessoalidade*: a personagem já não tem nome, recebe traços genéricos apenas para representar a condição humana em dada cultura ou região; em lugar de agir, faz-se testemunha inquiridora de seu mero existir e reflete insistentemente sobre sua própria identidade de personagem, permanecendo, sobretudo, como uma estranha para si mesma; em sua descontinuidade, vai se construindo precariamente pela sucessão de máscaras (Mendes, 2024, p. 119).

Deriva desse movimento de cisão, multiplicidade ou ausência de identidade, um questionamento: “se não é mais o “eu” no palco, quem é esse “outro”?” (Ryngaert, 2012, p. 137). Dadas as mudanças e transformações no paradigma estético do drama, para compreender os aspectos que o constituem, tal qual a fábula, o diálogo e a personagem, se faz sempre necessário retornar ao paradigma tradicional aristotélico-hegeliano, para identificar o tensionamento desses aspectos na forma contemporânea, afinal, a tríade: caráter, ação e discurso, que fundamentava a personagem tradicional⁵⁵ encontra-se em decomposição na personagem contemporânea (cf. Mendes, 2024).

⁵⁵ Conforme trata Sanches (2021), a personagem não é uma pessoa, mas um ser constituído de linguagem que só existe no universo literário, isso diz respeito ao drama, mas também aos outros gêneros dos quais a noção de personagem faz parte. A personagem no palco tende a se aproximar da “pessoa”, enquanto sujeito observável na sociedade, para estabelecer uma afinidade com o espectador, o que contribui

Nesse “jogo” de máscaras, de construção e decomposição da personagem, a pergunta feita anteriormente continua vigente, se a personagem contemporânea se encontra “enfraquecida” ou “estilhaçada, quem, afinal, fala na peça?”. Para tentar dar conta de responder a essa pergunta, podemos levar em consideração o que é exposto por Sanches (2021) em torno de três diferentes maneiras de composição da personagem a partir da ideia de ação e caráter. A primeira estratégia está alinhada àquilo que se observa no drama absoluto em que “o dramaturgo procura se ocultar e, assim, sugerir uma ‘autonomia’ das personagens, transformando-as em representações de ‘pessoas de verdade’”. Outra estratégia, corresponde ao tratamento dado às personagens “como meros enunciadores do discurso do dramaturgo, seres de linguagem, figuras manipuláveis por ele, que corre o risco de fazê-las passar à categoria de natureza ‘morta’” (Sanches, 2021, p. 79).

A última estratégia mencionada pelo autor dialoga com os estudos de Jean-Pierre Sarrazac e retoma um dos principais conceitos perseguidos pelo crítico francês, a ideia do rapsodo ou autor-rapsodo. A terceira via estratégica para a construção da personagem une, de alguma maneira, as duas estratégias mencionadas anteriormente e é uma das possibilidades mais exploradas pela dramaturgia contemporânea.

Essa dinâmica estaria presente, em maior ou menor grau, em toda composição dramática, e ganharia destaque na dramaturgia contemporânea por meio da opção recorrente por sua explicitação, e pelo fato de que muitos textos contemporâneos utilizam essa dinâmica (ou dialética nas abordagens das personagens) como tema central ou como analogia dos assuntos abordados nas peças. A observação dessas estratégias, que incluem o modo de ação e caráter das personagens, é fundamental para a construção de um ponto de vista sobre cada obra, indicando caminhos para a nossa interação com cada uma delas (Sanches, 2021, p. 79).

para a aceitação da ação em cena. No caso do drama, especificamente, outra problemática se instala devido à estreita relação entre a presença da personagem na própria definição de drama, como sugerido na **Poética**, de Aristóteles, de modo que se “o drama pode ser originalmente definido como representação de uma ação, para citar a definição aristotélica, essa ação é desempenhada por personagens que *agem* ‘diante de nós’” (Sanches, 2021, p. 77, grifo do autor). Outrossim, a personagem deve ser a representação de uma pessoa exemplar e de moral virtuosa, definindo não só a necessidade da presença da personagem, mas também que ela seja dotada de caracteres, segundo os quais ela se define como um sujeito dotado de virtudes. Além disso, “o leitor/espectador ainda tem na figura da personagem o principal apoio do drama. Essa mediação operada pela personagem é a principal característica da linguagem dramática, e é por meio dela que o público pode associar cada palavra a um desejo, ou a uma intenção individualizada, garantindo sua participação no jogo dramático” (Sanches, 2021, p. 78). Por outro lado, no cenário do drama contemporâneo, a personagem é constituída de maneira distinta do que foi enunciado anteriormente, visto que os aspectos que antes a singularizavam e a constituíam enquanto indivíduo, gerando esse processo de identificação com o público, estão ausentes ou são apresentados de modo superficial.

O estilhaçamento e fragmentação da personagem contemporânea exige meios que deem conta de uma articulação entre as partes capaz de uni-las para torná-las um todo compreensível, como faz o rapsodo. Há, assim como na fábula, uma ruptura com o todo orgânico e observável dantes, que subverte o repertório conhecido pela tradição e exige outros modos de ler e analisar as escritas atuais. Dadas as particularidades de cada produção, uma abordagem possível é levar em consideração o modo específico como cada autor constitui sua obra e nela estrutura as relações entre caráter, atuação e discurso, e ainda demais aspectos como o ritmo da cena, as situações dramáticas, a relação tempo e espaço e modo como ocorre a enunciação (Mendes, 2024, p. 125).

O percurso sobre a forma contemporânea do drama, traçado até o momento, nos ajuda a identificar as diferentes possibilidades de expressão do drama, tendo em vista o questionamento e a dissolução dos padrões enrijecidos do drama absoluto. Nesse sentido, perseguir os aspectos referentes à formalização do drama na contemporaneidade possibilita-nos empreender uma análise crítica sobre a relação dialética forma-conteúdo em **Mercedes**, de Paulo Vieira.

O entendimento da dialética forma-conteúdo ampara a compreensão dos ajustes realizados pelas mudanças na forma que viabilizaram a tessitura e a representação de inúmeros temas no drama. Retomando discussões anteriores, significa dizer que a relação com a matéria de extração histórica levada à cena em **Anayde** e em **Mercedes**, como se verá, só é possível devido à abertura da forma do drama para a irrupção de elementos épicos em seu interior. A ação dramática *per si*, semelhante ao que ocorria no drama absoluto, sendo ele uma sucessão de presentes (Szondi, 2011), limita a formalização de temas que lidem com outras temporalidades. Dessa maneira, a reconfiguração da fábula, do diálogo e da personagem possibilitam a forma dramática dar conta de temas que exigem, por exemplo, um olhar para trás, como ocorre com a *metaficção historiográfica*.

A observância da *metaficção historiográfica* como uma característica da pós-modernidade na ficção, a partir do que foi mencionado por Hutcheon (1991), nos conduz à compreensão de que não se trata necessariamente do romance como sua única possibilidade de formalização estética: ela estaria muito mais próxima às estratégias de composição do tema, do que limitada a um modo de compor. Trata-se, portanto, de uma administração, no interior da forma estética, dos recursos ficcionais e históricos que despertem o olhar crítico do leitor/público e uma reelaboração do

modo de conceber os acontecimentos históricos, vistos agora sob uma perspectiva crítica e reflexiva possibilitada pelo distanciamento temporal e espacial das narrativas “oficiais”.

Nessa direção, perseguimos que a partir das possibilidades observadas pela mutação no paradigma do drama moderno, **Mercedes** formaliza uma *metaficção historiográfica*, isto é, ela recupera um importante tema histórico, a Ditadura Militar. Nesse sentido, a peça põe em cena, na ação dramática, a história de Mercedes, retomando as vivências e a biográfica desse sujeito ficcional, que é atravessado pelos infortúnios do contexto revolucionário. A formalização do texto deixa ver, para além dos aspectos temáticos, uma configuração formal que possibilita o estabelecimento de um diálogo tempo-espacial por meio de uma fábula em desvio, que se revela a partir da fragmentação da forma e do conteúdo, como se verá adiante.

4.2 Mercedes-mulher-máquina

Inúmeras discussões sobre o drama e a “crise do drama” evidenciam **Uma casa de bonecas** (1879), de Ibsen, como um marco no que diz respeito à irrupção dos recursos épico-narrativos na forma do *drama moderno*. Isso ocorre devido à presença de aparentes diálogos que são, na verdade, interpolações de narrativas naquela comunicação, de modo a traduzir uma cena em que não há ação, como se queria no “drama absoluto”, que era, por sua vez, movido exclusivamente pelo diálogo intersubjetivo. Mais que isso, por meio dos diálogos-narrativos, se é possível chamá-los assim, Ibsen redimensiona o tempo-espço, à medida que se vê em cena presente e passado, expressos por meio da preocupação, no presente, pelos erros de conduta cometidos no passado.

A personagem principal, Nora, em torno da qual gira todo o enredo, esconde um segredo de seu marido, Helmer. O segredo escondido por Nora é mantido até o fim da peça quando, então, o marido descobre toda a verdade. Contudo, o público toma conhecimento do que se trata logo nas primeiras cenas da peça, pois a mulher, preocupada com o que poderia acontecer com sua família diante da descoberta do que ela havia escondido por tantos anos, acaba compartilhando o segredo com inúmeros personagens que entram e saem de cena. Assim, o enredo da peça divide-se tematicamente de duas maneiras, a rememoração dos bons momentos vividos pela

família, que justificam a esposa ter guardado um segredo de seu marido; e a espera pela revelação do segredo ao marido quando Nora passa a ser chantageada por um dos personagens.

Essas duas estruturas temáticas (rememoração/espera) não movem a cena por meio da ação [dramática], pois acontecem somente via discurso, via estrutura narrativa, que vai se formalizando mediante os diálogos. Quando rememora os bons momentos de sua família, Nora busca no passado as razões pelas quais precisou pedir dinheiro emprestado para manter seu marido e filhos, sendo necessário, para isso, falsificar a assinatura de seu pai enfermo, que morrera dias depois, eis o segredo. O trecho abaixo é um exemplo de como o recurso épico é inserido no texto sob o “disfarce” de aparente diálogo:

NORA. – Creio que o sr. Krogstad não ousará ir contar ao meu marido que eu lhe devo dinheiro?

KROGSTAD. – Hum; e seu eu o fizesse?

NORA. – Seria uma vergonha para si. (*Com lágrimas na voz*). Esse segredo, que é minha alegria e minha altivez: sabê-lo-ia ele de um modo tão vil... pelo senhor! Expunha-me às maiores sensaborias... então que espécie de homem o senhor é, e nesse caso é que podia bem ter a certeza de perder o seu lugar.

[...]

KROGSTAD (*dando um passo para ela*). – Ouça, minha senhora... ou v. ex.^a não tem memória, ou não entende nada de negócios. É preciso, por conseguinte, que eu a ponha um pouco ao corrente.

NORA. – Que quer dizer com isso?

KROGSTAD. – Na época da doença de seu marido, v. ex.^a veio à minha casa para pedir emprestado mil e duzentos escudos.

[...]

KROGSTAD. – Prometi arranjar-lhe a quantia, mediante certas condições. Mas v. ex.^a estava tão preocupada então com a doença de seu marido, e tão apressada em ter o dinheiro da viagem, que me parece não ter dado a atenção devida a todos os pormenores. Por isso julgo não ser de mais recordá-la agora. É o que vou fazer. Prometi obter-lhe o dinheiro, mediante um recibo que eu próprio escrevi. (Ibsen, 2012, p. 39-40)

Os personagens em cena não vivenciam o momento de aflição de Nora e do empréstimo que fora feito, apenas “contam”, via rememoração, o que houve naquela circunstância. Os diálogos entre Nora e Krogstad são como deixas de um para o outro para a inserção da narrativa que expõe os fatos necessários para que o público tome conhecimento dos eventos ocorridos fora da ação que transcorre no presente, que sempre aponta para o futuro ou para o passado, mantendo o presente em suspense. Assim, diferente do drama absoluto, na abertura para as novas configurações do drama moderno, o tempo da ação é deslocado do presente para o passado ou para o

futuro, aspecto denominado por Szondi (2011) como “entretempo”, ao analisar formalizações semelhantes que aparecem, também, em **As três irmãs**, de Tchekhov.

O personagem Krogstad partilha do segredo, pois tem conhecimento da assinatura falsificada, por isso passa a chantagear Nora para garantir seu emprego no banco onde Torvald Helmer, o marido, será o novo chefe. Acontece que, enquanto forma no texto, a chantagem diz respeito àquilo que ele fará, no futuro, se Nora não for capaz de fazer o que ele lhe pede, ou seja, apresenta-se na cena outra estrutura narrativa, tomando forma de diálogo, mas que não produz ação e movimento entre os personagens no tempo presente da cena, pois aponta para outra dimensão de tempo. Além disso, a abertura para outras temporalidades permite que os personagens exerçam um movimento de reflexão sobre a vida e na forma anterior do drama isso não era possível.

Tomamos a peça de Ibsen para introduzir a discussão em face de **Mercedes**, de Paulo Vieira, pois ela é um exemplo de como as formas épico-narrativas foram sendo introduzidas ao paradigma do drama. Contudo, no início das discussões sobre o drama moderno, no final do século XIX e início do século XX, as formas do drama ainda pareciam muito estáveis, semelhante àquilo que se conhecia do “drama absoluto”. Na contemporaneidade, as formas do drama contemporâneo apresentam-se de modo mais complexo, fragmentado e sem a linearidade do enredo que estávamos acostumados pela tradição, o que faz necessário adotar distintos procedimentos de análise para as composições cênicas contemporâneas, uma vez que não há uma forma de análise específica que dê conta da multiplicidade de formas e temas que compõe a cena atual.

De início, falar sobre **Mercedes** exige uma retomada das definições relativas à compreensão de enredo na contemporaneidade do drama. Partindo do que foi exposto no tópico anterior, observamos que o termo *fábula* passa a ser usado como sinônimo de enredo, isto é, a história que é contada, e como sinônimo de trama, ou seja, o modo como a história é contada. Distingue-se daí enredo-história e enredo-trama. De modo que uma mesma história pode ser contada de diferentes maneiras, por diferentes autores, pois o que se altera é a maneira como ele trama a narrativa, entrelaça os fatos.

Dessa maneira, **Mercedes** possui um enredo de fácil compreensão, no que diz respeito à história contada, tendo em vista o recorte biográfico feito em torno da protagonista. O enredo é construído a partir de um dado momento da vida da

personagem, que se passa nos idos de 1970, durante a Ditadura civil-militar brasileira, e se desdobra até vinte anos depois. Mas, chama-nos atenção a maneira como a história é escrita, ou melhor, o modo como o autor *trama* os fatos biográficos e, de maneira semelhante, como eles são colocados em cena, que corresponde às singularidades da *fábula moderna*, por vezes, fragmentada, pulverizada ou, ainda, em desvio.

A forma do drama elaborada por Paulo Vieira torna a história complexa, fragmentada e, até certo ponto, desconfortável para o leitor/espectador, à medida que o retira de um lugar de conforto, porque foge da linearidade da forma tradicional do drama, em que os fatos se davam em sequência, numa relação lógica de causa e consequência. Além disso, apesar de um enredo aparentemente simples, **Mercedes** toca em aspectos que são importantes para a construção temática da cena: a presença de três mulheres com distintas realidades e modos de enxergar a vida, mais uma vez, confirmando a centralidade feminina na obra de Paulo Vieira, discutida no capítulo sobre **Anayde**; a esfera política e histórica atravessa a construção político-ideológica e subjetiva dos personagens em mais uma peça do autor, dessa vez o contexto da guerrilha urbana nos entornos da ditadura civil-militar brasileira de 1964 a 1985.

Antes de iniciar a análise do texto em si, será importante considerar algumas palavras tecidas por Paulo Vieira que introduzem a edição de publicação da peça considerada neste capítulo. Ali, o dramaturgo explica brevemente sua relação com a escrita da peça, apontando para uma relação de produção artística, mas também de caráter teórico-crítico. Tais palavras serão fundamentais para a análise empreendida, pois mostra **Mercedes** como um texto que dialoga com o modelo tradicional e as concepções moderno-contemporâneas.

Mercedes é um texto muito especial para mim. Nasceu depois de longa meditação sobre o teatro e sobre a dramaturgia e o lugar que esta ocupa no espaço da cena. No momento em que parece haver uma reconfiguração da dramaturgia, na qual elementos aparentemente “tradicionais” (para não falar o adjetivo “aristotélico”) parece que estão a perder o seu lugar no contexto dramático, MERCEDES vai ao encontro dessas inquietações e propõe um texto que dialogue com as vanguardas e com a tradição ao mesmo tempo (Vieira, 2020, p. 5).

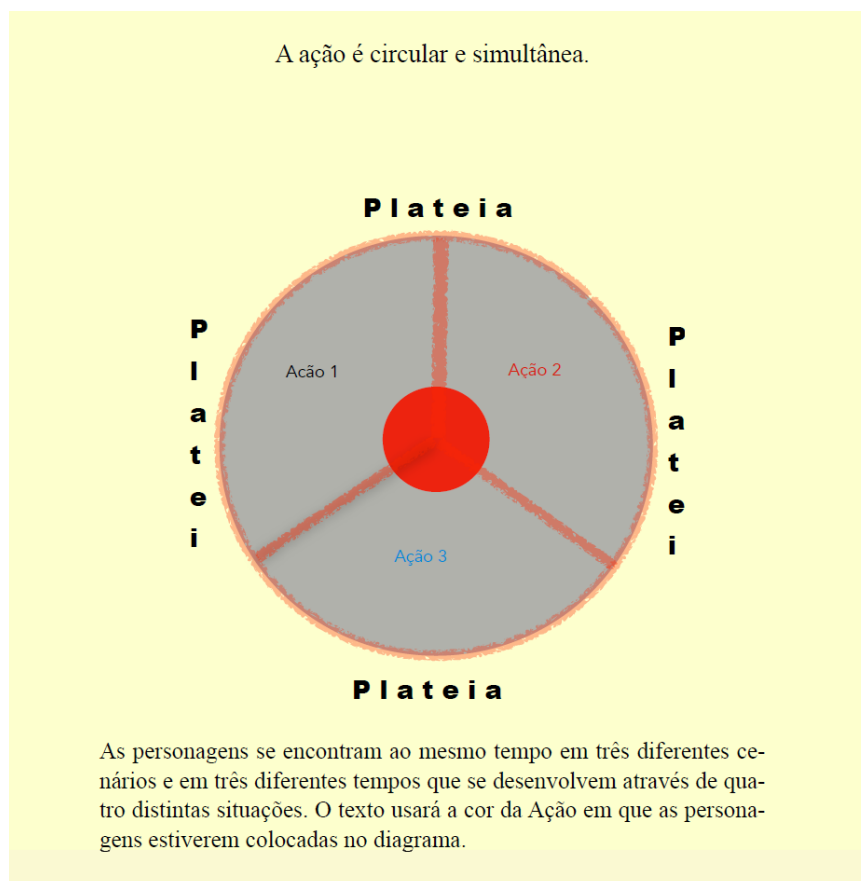
Nesse sentido, o autor explica que o confronto dos conflitos e das ideias permanece no palco de **Mercedes**, ao entender ser esse o cerne da linguagem teatral,

e é isso que a aproxima da tradição, não uma tradição que se torna sinônimo do aristotelismo, mas que remonta às origens do teatro e da linguagem teatral. Dadas as possibilidades de composição da cena, **Mercedes** é revelada pelo autor como uma peça que será, ao mesmo tempo, moderna e antiga, havendo, portanto, uma alternância entre os tempos da cena, tanto no que diz respeito às concepções paradigmáticas utilizadas para as compor, mas também no que se revela em seus aspectos temáticos. O tempo torna-se, então, o *leitmotiv*, isto é, o meio condutor da ação, conforme menciona Sobreira (2018).

No paradigma tradicional do drama, o tempo presente é por excelência o tempo do drama. Em **Mercedes**, a concomitância dos tempos é colocada no texto por meio de uma estrutura circular, que se propõe para a encenação, e que está bem demarcada na página para que o leitor compreenda bem a ideia de circularidade. Nesse sentido, Vieira (2020) introduz a publicação da peça com o diagrama exposto abaixo, como também disponibiliza a gravação⁵⁶ da peça para que o leitor compreenda como ocorre a dinâmica da ação, quando posta em cena.

Conforme indicação do autor, a encenação é destinada ao palco em arena, de modo que todos os personagens estejam em cena simultaneamente, cada um ocupando uma área cênica no palco. No texto, por sua vez, a marcação espacial e a divisão das falas dos personagens, que ocupam espaços e tempos distintos, é feita por meio de uma correspondência de cores, da seguinte forma: a ação 1 corresponde às falas em cor preta, a ação 2 é marcada pelas falas em cor vermelha e a ação 3 é indicada pelas falas em cor azul. Essas indicações visuais são importantes para que o leitor compreenda o modo como a ação é estruturada, auxiliando a compreensão da fábula: se lida de modo linear, sem a consciência dos diferentes lugares e tempos discursivos de cada personagem, certamente o leitor teria dificuldade para compreender a trama, visto que cada personagem está contando a ‘mesma’ história sob perspectivas distintas.

⁵⁶ A encenação de “Mercedes” ocorreu em 2014. A gravação da cena está disponível no Youtube e pode ser acessada por meio do link <https://www.youtube.com/watch?v=p881EApROPI&t=390s>.



Apesar de estarmos falando sobre a dramaturgia, a forma circular é colocada também no palco, de modo que o espectador tem uma experiência semelhante, à medida que o lugar ocupado por ele na plateia também sugere um ponto de vista distinto da história que será assistida. Como já foi dito, o drama moderno-contemporâneo exige que o leitor/espectador saia do lugar de mero observador e passe a ocupar um lugar ativo durante a leitura/encenação, pois é necessário preencher as lacunas que ora são deixadas pelo enredo. Trata-se, como veremos, de uma produção que dialoga com as discussões referentes ao que Sarrazac (2013) define como um drama-*da-vida*. Dessa maneira, o que se vê frequentemente são as lacunas do drama-da-vida, que ao olhar para trás, ao voltar-se para a ação, utilizando recursos de memória, pode deixar passar algum aspecto ou apresentar fatos de forma enevoada. É preciso ao leitor/espectador recompor o drama-na-vida em sua linearidade, pois em “todo drama-da-vida há um drama-na-vida desestruturado – que perdeu seu começo, seu meio e seu fim” (Sarrazac, 2017, p. 76). Assim, o enredo de **Mercedes**, enquanto modo de compor, deixa ver uma *fábula moderna* em desvio,

colocada em cena de modo fragmentado por meio do uso de recursos épicos que emergem⁵⁷ no interior da forma.

Diante das considerações de Vieira (2020) ao apresentar sua peça, interessa-nos pensar sobre a articulação entre tradição e vanguarda proposta por ele ao expor o processo de produção da peça, e evidenciar como essa relação é formalizada no texto. Disso se compreende que não se trata de uma produção que rompe completamente com o paradigma do drama absoluto, no sentido de não haver mais um reconhecimento da forma e seus aspectos constituintes a partir do modelo tradicional. Nesse cenário, o que se evidencia é uma aproximação da ideia de *desvio*, proposta por Sarrazac (2012, p. 65): “O espírito do desvio, por sua vez, nos abre caminho para um reconhecimento: nos afastamos para melhor nos aproximar. O desvio permite um retorno perturbador – estrangeirificante – a essa realidade que queríamos testemunhar”.

Isto posto, o *desvio* não significa a ruptura radical, o abandono das premissas tradicionais que envolvem a escrita dramatúrgica, mas é uma estratégia de produção que se refere à libertação das imposições do cânone. A estratégia do desvio põe em cena uma liberdade formal que, além da fuga dos padrões estéticos da forma do drama absoluto, por exemplo, permite, em termos temáticos, olhar o objeto de representação sob outra perspectiva. Conforme explica a professora Cleise Mendes, no prólogo de **Dramaturgias de desvio**, de João Sanches, *desviar*

[...] significa abordar a realidade de modo a produzir um deslocamento do ponto de vista, e com ele a abertura para novas formas de percepção. Para isso, o artista precisa também dar um passo atrás, tomar distância, e olhar “de soslaio” para os modelos poéticos da tradição, optando por não andar em linha reta, ou seja, não palmilhando as linhas pontilhadas que lhe indicam as convenções artísticas vigentes (Mendes, 2023, p. 16).

Nessa direção, Sanches (2023) aponta para duas possibilidades de *desvios*, pela emersão de elementos épicos e pela emersão de elementos líricos. De onde ele observa o panorama da dramaturgia brasileira entre os anos 1995 e 2015, há um predomínio de formas dramatúrgicas em que se identifica a emersão de elementos épicos, de modo semelhante àquilo que também se observa na produção de Paulo Vieira. Uma construção dramatúrgica *desviante* pode combinar, por sua vez, diversos

⁵⁷ A ideia de “emersões”, sejam elas épicas ou líricas, é mencionada também em Sanches (2023), ao fazer referência à forma dramática e ao corpo do drama como uma espécie de mar revolto, sempre em movimento e constantemente redefinido pelas ondas desencadeadas pelas correntes épicas e líricas.

recursos épicos e líricos ao mesmo tempo, à medida que, enquanto uma estratégia para uma forma mais livre, não são impostos novos modelos sobre ela.

A pesquisa desenvolvida por Sanches (2023) dá conta de 100 textos dramáticos escritos e encenados no recorte temporal mencionado, no intento de identificar as múltiplas estratégias de desvio nessas produções. Um dos aspectos em destaque na pesquisa diz respeito à fábula, no que toca às definições do termo ao longo do tempo, conforme já mencionamos, mas também à maneira como através da intriga⁵⁸ se evidencia o desvio, isto é, no modo como os acontecimentos e ações são construídos no drama que, por sua vez, revelam o engendramento de tema e forma feito pelo dramaturgo, pois,

Mesmo havendo histórias, a forma de contá-las, de esvaziá-las, de fragmentá-las, de costurá-las, de confrontá-las, vai se tornando mais determinante para o estabelecimento de uma relação com as obras, e para a construção de sentidos a partir delas, do que as informações referenciais e cronológicas, valorizadas historicamente pelas tradições oficiais. É importante destacar que considerar como *intriga* o referido segundo nível da fábula é também abranger textos dramáticos cujas estratégias não estão de acordo com as perspectivas tradicionais e que evidenciam suas estratégias de construção, sua autorreflexividade (Sanches, 2023, p. 141).

O agir dramático na construção da intriga aponta para aquilo que estamos considerando como *desvio* para pensar a fábula em **Mercedes**. O conhecimento teórico-crítico de Paulo Vieira em torno das possibilidades criativas para a escrita do drama na contemporaneidade revela a sua atuação na maneira de colocar os acontecimentos em cena. Desse modo, o desvio é evidenciado pela aproximação da tradição, seguido do distanciamento, ambos os movimentos feitos de modo consciente.

Trata-se da aproximação de aspectos do drama absoluto e das possibilidades criativas que emergem no interior do drama contemporâneo, tornando-o uma forma aberta. Assim, ainda há um fio condutor da ação, ou seja, a fábula não se encontra pulverizada, mas o modo como ela é colocada em cena apresenta-se esgarçado, não

⁵⁸ O que Sanches (2023) compreende por “intriga” é consoante ao que Sarrazac (2012) chama de um segundo nível da fábula, já exposto anteriormente via citação do autor. Apenas como viés de recuperação da discussão, Sarrazac (2012) divide a fábula em dois níveis: o primeiro referente ao relato cronológico das ações e acontecimentos, de modo que ela só pode ser recuperada no final do drama; o segundo nível faz referência ao modo como essas ações e acontecimentos são postos em cena. A esse segundo nível Sanches (2023) designa intriga.

linear, exigindo do leitor/espectador maior atenção para recompor o enredo e os demais aspectos constituintes da forma. Daí é possível constatar que,

Se uma obra de arte é a realização de uma forma, uma operação formal, consciente, sobre determinado material, a consciência histórica de diversidade de estratégias criativas potencializa ainda mais essa natureza formativa da arte, cria outros níveis de complexidade e amplia os limites dos possíveis. Assim, propomos pensar a noção de desvio como equivalente formal a essa dinâmica autorreflexiva, historicamente determinada a partir dos movimentos de vanguarda, e que propõe uma dialética constante de aproximação e afastamento das tradições. (Sanches, 2023, p. 148)

Isto posto, é válido afirmar que há em **Mercedes** uma fábula *em desvio* e, sendo ela o elemento central que estrutura o drama, os demais elementos, como diálogo e personagens podem ser analisados pela ótica da mutação do paradigma do drama, visto que são afetados pelas mudanças da fábula. Nesse sentido, conforme se verá adiante, o diálogo rompe com a esfera conversacional na ideia de presentes absolutos e em esfera de consequência, à medida que a formalização dos diálogos não move a ação dramática de maneira semelhante às ocorrências do drama absoluto.

Dadas as inúmeras possibilidades de análise a partir do que se pode observar em **Mercedes**, é preciso determinar os aspectos formais e contextuais que demandam mais atenção. Um dos aspectos mais evidentes na peça diz respeito à fábula fragmentada, conforme é característico do drama contemporâneo, assim, não se observa uma linearidade nas ações, mas uma construção fabular que está associada à ideia de *desvio*, conforme mencionado. Diante disso, propomos uma análise que segue a organização da peça a partir de sua divisão em quatro situações diferentes. Esperamos que, assim, seja possível dar conta da multiplicidade de elementos formais e contextuais relevantes para a discussão em curso. Nesse sentido, emergem como aspectos de análise principais a construção da fábula, que se aproxima do drama-*da-vida* e deixa ver, na peça, as principais características associadas a ele e à formalização do tempo-espaço.

É fundamental compreender como em **Mercedes** o autor é capaz de redimensionar o tempo e fazer passado, presente e futuro ocuparem o mesmo espaço cênico, dando conta de aspectos contextuais e biográficos dos sujeitos ficcionais, que são relevantes para a tessitura da história apresenta. Outrossim, importa atentar que o modo de formalizar a cena produz um movimento de idas e vindas no tempo, dando aos personagens uma capacidade de rememoração dos acontecimentos e

possibilitando aos leitores/espectadores conhecerem-nos em diferentes fases de suas vidas, o que não aconteceria no “drama absoluto”.

A concepção dialética forma-conteúdo torna a fábula, o diálogo e os personagens indissociáveis, de tal maneira que as mudanças evidenciadas em um afetaram diretamente os demais elementos. Por sua vez, os desvios da fábula, relacionados, principalmente, aos temas que passam a ser formalizados no drama moderno, alteram a expressão do personagem no palco, pois o diálogo intersubjetivo, antes o motor da ação, não é capaz de mover a cena. Por outra perspectiva, os dilemas dos personagens, relacionados à vida do homem moderno, quando postos no palco exigem outro modo de composição da fábula e outra via de expressão distinta do diálogo. A partir do momento que o diálogo já não dá conta da ação em cena, o personagem via construção tradicional começa a ruir e, ao mesmo tempo, se reestruturar sob nova orientação:

A partir desse momento, o “ser-aí” do personagem, sua relação problemática com o mundo – a sociedade, com o cosmo –, tende a prevalecer sobre a pura relação interpessoal. O personagem apresenta-se a nós num estado de solidão, ou mesmo de isolamento, em todo caso de separação em relação aos demais personagens, e, muitas vezes, em relação a ele próprio (Sarrazac, 2012, p. 69)

Os aspectos mencionados fazem-nos pensar em Mercedes, enquanto protagonista, passível de identificação no cenário acima. O conflito enfrentado por ela não diz respeito somente às relações interpessoais, de modo que o diálogo dramático não sustenta o predomínio de suas reflexões sobre a vida. O diálogo dramático ocorre em breves momentos, principalmente naqueles em que se observa a necessidade de tomada de decisão, nos demais, o diálogo dramático, assim como o tempo presente é mantido em suspense. Essa construção se observa, por exemplo, quando estamos lidando com o “passado”, no contexto da Ditadura Militar, e Mercedes anseia pela fuga que a libertará da ameaça de prisão e tortura, há, portanto, a espera pelo futuro. À medida que o tempo passa e Mercedes surge como a Doutora Mércia, o que se vê são as reflexões e memórias sobre o passado, mantendo-se em um entretempo.

Da crise do diálogo se observa também uma fragmentação da personagem, que se aproxima dos moldes da *impersonagem*, pois Mercedes e a Doutora Mércia correspondem ao estilhaçamento de uma mesma personagem posta no palco sob diferentes ângulos, em diferentes idades: apenas ao final da peça que o espectador

reconhecerá as duas personagens como sendo apenas uma. Os conflitos de Mercedes são internos, isto é, dizem sobre as divergências de sua vida, entre a tomada de decisão de ações passadas e as consequências. De modo semelhante, os demais personagens enfrentam, também, um conflito interno que é de alguma maneira derivado das decisões de Mercedes. Assim, o que não cabe no diálogo dramático irrompe sob a forma de monólogos reflexivos que tomam a forma do diálogo.

A separação dos personagens não é somente espacial, conforme demonstra o diagrama construído por Paulo Vieira, é, também, temporal. A separação espaço-temporal implica a impossibilidade do diálogo entre eles, de modo que cada um está em seu espaço e tempo tecendo suas próprias reflexões sobre aspectos de sua vida que, mais uma vez, não são isolados, porque estão unidos pela relação que estabelecem com Mercedes. Assim, ocorre que os monólogos construídos por cada um deles são dialógicos, isto é, dialogam tematicamente entre si, construindo uma coesão na cena dramática. Essa construção fica evidente quando analisamos os monólogos de forma conjunta, como se verá adiante.

A forma circular favorece a movimentação dos personagens no espaço-tempo, pois à medida que as situações da peça mudam, o diálogo e o foco da história também muda. A mudança de perspectiva sobre os fatos ocorre mediante o sujeito que fala e a distância temporal sobre os fatos.

A dimensão narrativa instalada por meio dos monólogos estabelece, portanto, um diálogo no tempo, que diz respeito a distintas possibilidades de ver o mesmo viés temático posto em cena. Somente depois, ao fim do texto/cena o leitor/espectador é capaz de observar com maior distanciamento o que lhe foi dito e compreender a trama que acabara de ler/assistir. Essa mudança de perspectiva posta em **Mercedes** como forma e como tema pode ser associada, também, aos debates sobre a *metaficção historiográfica* que temos perseguidos nesta pesquisa. Afinal, ao longo de toda a peça o leitor/espectador acompanha a vida e os dilemas íntimos de Mercedes e dos demais personagens, mas também como eles são atravessados pelas ações e imposições do contexto ditatorial no qual estão inseridos. A multiplicidade de vozes e a necessidade de outros pontos de vista revela, por sua vez, uma tendência da *metaficção historiográfica* e do diálogo dramático,

Todas mestiçagens e hibridizações parecem corresponder a uma vontade comum: emancipar o diálogo dramático da univocidade, do monólogo (todas as vozes dos personagens reabsorvendo-se em definitivo na única voz do autor) que tanto lhe recriminava Bakhtin, instaurar no seio da obra dramática, um verdadeiro dialogismo, “captar o diálogo de sua época”, “ouvir sua época como um grande diálogo”, “apreender não apenas as vozes diversas, mas, acima de tudo, as relações dialógicas entre essas vozes, sua intenção dialógica (Sarrazac, 2012, p. 73).

Por esse viés, diante da crise do diálogo, mais importante que a formalização do diálogo, enquanto uma estrutura dramática correspondente aos modelos da tradição, é a recuperação de uma construção dialógica diante daquilo que se expressa. Os monólogos, portanto, construídos sob irrupção de elementos épico-narrativos possibilitam a presença de inúmeras vozes na cena e, conseqüentemente, ampliam as possibilidades temáticas. Dadas as considerações sobre a forma, nos aproximemos de uma análise mais próxima ao texto de **Mercedes**.

Semelhante à peça **Uma casa de bonecas**, de Ibsen, em **Mercedes** também há um segredo: existe algo que não foi contado e que só será descoberto ao longo da trama, mas, diferente da primeira peça, o segredo fica oculto também do público que, assim, precisa unir os fragmentos deixados pelos personagens para, posteriormente, compreender a fábula de forma linear. Podemos pensar as três ações como três planos distintos, que se passam em tempos e espaços diferentes, mas fazem referência aos mesmos aspectos e em variados momentos se cruzam, estabelecendo uma ligação entre os personagens, o enredo e tempo-espaço. Contudo, isso não é explicitado ao leitor/espectador desde o início, somente depois, quando já familiarizado com a forma, é que será possível notar as singularidades de cada ação no que se refere aos aspectos mencionados.

Já no primeiro momento, a divisão das cenas chama-nos atenção. **Mercedes** não está dividida em atos, como é frequente em outras produções, são situações: nesse caso, quatro situações que se alteram de acordo com o diálogo estabelecido entre os personagens, que transitam entre os três espaços da cena. As três ações, por sua vez, fazem referência, cada uma, a um tempo-espaço diferente. Isso nos leva a pensar, seguindo as diferentes expressões do drama contemporâneo, nas distinções entre ação dramática e situação dramática.

No “drama absoluto”, correspondente às convenções do paradigma aristotélico-hegeliano, a ação dramática ocorria numa crescente que se aproximava do momento de maior tensão para, então, haver o desfecho. Essa dinâmica corresponde a uma

“progressão compulsória da fábula” (Sarrazac, 2012, p. 82), rumo à resolução do conflito, o que tornava a cena dinâmica, dado o movimento produzido pela ação.

Por outro lado, no drama contemporâneo, no qual a fábula se apresenta fragmentada, a ideia de ação dramática será substituída por *situação* dramática, tendo em vista que os personagens já não agem em busca da resolução de conflitos externos. A situação dramática estaria mais próxima de micro-conflitos, pois não há um fato extraordinário que causa uma reviravolta na vida das personagens. Diferente da concepção aristotélica, o desfecho não produz um efeito impactante na vida do personagem, pois o desenlace não é responsável pela resolução dos conflitos observados, representa, por sua vez, somente o término dos episódios da vida postos no palco. Assim, no lugar da ação dinâmica e movimentada, temos situações mais estáticas, em que impera reflexões sobre a ação que ocorreu em outro tempo, por exemplo, o que é característico do infradramático.

Dada a divisão em quatro situações, a peça tem início com Mercedes Estudante, na ação 1, Mercedes e o Deputado Mário Valdes, na ação 2 e Dona Luciene, na ação 3, esses três lugares estão presentes na *situação 1*, momento em que conhecemos os personagens diante dos desconfortos e dúvidas que os perseguem ao longo da peça.

MERCEDES ESTUDANTE – Esta casa onde estou é uma herança, foi o que me disse o oficial de justiça. Mas de quem foi essa herança? Perguntei para a minha mãe, mas ela não me respondeu.

DEPUTADO MÁRIO VALDES – Por quanto tempo você acha que pode esconder a verdade?

MERCEDES – O que isso importa?

DONA LUCIENE – Mercedes me perguntou de quem foi a herança que ela recebeu. Por quanto tempo você acha que alguém pode ser esconder da verdade? A Doutora Mércia me disse que essa foi a mesma pergunta que ele a fez (Vieira, 2020, p. 12).

O excerto faz referência às primeiras falas da peça. Cada personagem é colocado em uma ação distinta, indicada pelas cores, mas também em espaços e tempos diferentes. Como se verá, cada personagem fala no seu tempo presente, mas o tempo do discurso é outro e muda a cada situação.

Na situação 1, a qual se refere o trecho acima, Mercedes e o Deputado são os únicos personagens que, de fato, dialogam dramaticamente, eles estão em cena, no tempo presente e a ele se referindo discursivamente. Mercedes e o Deputado conversam sobre um segredo guardado por ela que é o motivo de ela o procurar em

busca de ajuda. Mercedes Estudante, por sua vez, inicia a cena na casa que lhe foi dada como herança, mas sem saber quem o fez e o porquê. Dona Luciene dialoga com o presente e com o passado, a partir de sua relação com Mercedes Estudante, sua filha, e a Doutora Mércia, que ainda não foi mencionada na cena. A fala de Dona Luciene cruza os dois planos da ação que antecedem sua fala, pois ela se refere à herança citada por Mercedes Estudante e à possibilidade de manter algo em segredo, conforme dito pelo Deputado no diálogo com Mercedes.

Nesse momento da ação, o monólogo de mãe e filha se aproxima de uma posição de dialogismo, à medida que parecem dirigir-se à plateia como uma maneira de estabelecer com ela um diálogo e, ao mesmo tempo, provocá-la quanto às reflexões que começam a ser expostas na cena. A formalização de um monólogo dialógico, tal como impera em **Mercedes** aponta para a possibilidade de “reconstruir o diálogo sobre as bases de um verdadeiro dialogismo” (Sarrazac, 2012, p. 73). Assim, o monólogo, conforme construído, dá conta de uma dimensão do drama que o diálogo, agora destituído de sua função, não consegue exercer, isto é, conduzir a ação.

Esse movimento da ação falada, cruzando planos simultâneos, contribui para a construção de um drama nos moldes contemporâneos, ou seja, formalizado por meio de fragmentos, sejam eles formais ou temporais, de modo que forma e conteúdo mantêm-se indissociáveis, à medida que, como se observará, também os personagens são fragmentos deles mesmos, deixados ao longo do texto/cena para o leitor/espectador agir sobre eles e construir um todo compreensível.

Voltemos ao diálogo entre Mercedes e o deputado Mário Valdes. A mulher recorre ao político porque precisa de sua ajuda, mas revela esconder-lhe algum segredo. Primeiramente, ela se diz militante do Partido Revolucionário do Brasil, fato que os coloca em lados opostos, porque ele está do lado político hegemônico, enquanto ela ocupa uma posição contrária aos ideais do regime político da Ditadura Militar. Já Mercedes acredita que somente a revolução, por meio das armas, é capaz de fazer justiça no Brasil, sobretudo por ela se intitular uma guerrilheira, revolucionária, associada ao movimento de luta armada desde que entrou na universidade e começou a fazer parte dos movimentos estudantis, onde conheceu Mário Valdes, àquela altura líder do movimento.

O diálogo entre os dois personagens apresenta aspectos do contexto histórico em que se passa aquele plano da história, revelando, ainda, traços desse momento de fortes tensões políticas:

MERCEDES – Eu sou militante.

DONA LUCIENE – Disse que era militante.

DEPUTADO MÁRIO VALDES – Como assim? Você é militante? Em quê?

DONA LUCIENE – Como assim, militante?

MERCEDES ESTUDANTE – Na universidade, sabe? Movimentos estudantis, essas coisas?

MERCEDES – Partido Revolucionário do Brasil;

DONA LUCIENE – Disse que pegou em armas.

MERCEDES ESTUDANTE – Os caras querem fazer a revolução.

MERCEDES – Eu quero fazer revolução.

DONA LUCIENE – Ela queria fazer revolução.

MERCEDES ESTUDANTE – Mas eu nem sei porque entrei nessa. Não acredito nesse discurso velho.

MERCEDES – Esse país precisa de justiça.

DEPUTADO MÁRIO VALDES – Com armas?

DONA LUCIENE – Acreditava que era possível a justiça pelas armas.

MERCEDES ESTUDANTE – Não acredito que alguma coisa mude para melhor à força de armas.

MERCEDES – Não há outra solução, entende?

DONA LUCIENE – Era o que estava posto.

MERCEDES ESTUDANTE – Eu penso que deve haver outra solução.

MERCEDES - A única coisa de que somos campeões é de injustiça social.

DONA LUCIENE – O que eu sei é que país acabava de ganhar a copa do mundo.

Sonoplastia: Hino da Seleção Canarina de 1970.

MERCEDES ESTUDANTE - Eu não acho justo que haja injustiça.

MERCEDES - E eu não vou esperar sentada, engrossar o coro dos contentes.

DONA LUCIENE – Havia uma euforia visível em todos.

MERCEDES ESTUDANTE - Eu quero fazer alguma coisa, sim, mas não sei exatamente como.

MERCEDES - Não há outro caminho.

DONA LUCIENE – Ainda disse que era preciso fazer alguma coisa, e o caminho parecia aquele.

MERCEDES ESTUDANTE - Será mesmo? Deve haver outro caminho.

DEPUTADO MÁRIO VALDES – A imprensa não dá a notícia, mas eu sei por fontes seguras de que quase todos os que participaram do sequestro foram presos, dois deles até mortos sob tortura.

DONA LUCIENE - Devia haver outro caminho. (Vieira, 2020, p. 18-19).

É importante observar no trecho acima os aspectos referentes à composição do diálogo na peça. Trata-se, como é possível notar, de uma estrutura de *aparente diálogo*, pois eles não se comunicam entre si, contudo, cada um em seu tempo e sob uma perspectiva distinta, fala sobre o mesmo tema: a atmosfera vivenciada durante a Ditadura Militar e o conflito diante de uma revolução armada. Mercedes, primeiramente, revela ao Deputado Mário Valdes fazer parte do movimento revolucionário e ser partidária do uso de armas como uma maneira de conseguir as mudanças desejadas, ao que ele se mostra contrário. Devido ao cargo político ocupado pelo Deputado Mário Valdes, relações pessoais com sujeitos contrários ao regime do qual ele faz parte podem ameaçar as regalias por ele recebidas.

Mercedes, por sua parte, se mostra inconformada com o cenário de desigualdade social no qual estão vivendo, resultante dos desdobramentos econômicos do contexto ditatorial e do avanço do capitalismo que promovia a riqueza de uns às custas do sacrifício de outros. Ao expressar sua inconformação, a rubrica indica que, ao fundo, se ouve o Hino da Seleção brasileira de 1970, chamado “Pra frente Brasil”. O recurso sonoro é uma maneira de inserir na cena uma crítica àquele contexto, visto que em um momento histórico de forte tensão política e econômica, o país parece fechar os olhos para a violência e as injustiças mencionadas, preocupando-se com o futebol que, naquele momento, torna-se sinônimo de progresso e revela uma ilusória união entre os brasileiros.

Referindo-se ao mesmo tempo histórico, Dona Luciene partilha do clima instaurado pela Ditadura. Por sua parte, um pouco mais distante da luta armada, ela mostra o ponto de vista de vista do cidadão comum, isto é, ciente do clima de ameaça e violência promovido pelo regime militar, mas contrário ao enfrentamento armado. Mesmo não se opondo aos ideais da esquerda política, Dona Luciene ocupa o lugar do sujeito que não se envolve diretamente com o movimento político, pois o que está em jogo para ela são os ideais pessoais, a sobrevivência pessoal diante de um contexto de incertezas econômicas. Ao mesmo tempo, ela ainda indica um julgamento das atitudes de Mercedes, ao afirmar “Devia haver outro caminho”, pois ela tem conhecimento das escolhas futuras tomadas pela protagonista, bem como dos desdobramentos dessas atitudes, que acabaram lhe afetando.

Ainda no contexto citado acima, destacam-se as falas de Mercedes Estudante que também se diz militante, no entanto, o seu contexto de afirmação é outro. O tempo presente da personagem é, ao menos, vinte anos decorridos do contexto em que vivem os demais personagens, isto é, meados de 1968/1970. Do espaço-tempo no qual fala Mercedes Estudante ficam evidentes as transformações ocorridas no cenário político brasileiro, principalmente naquilo que se refere ao engajamento dos jovens nos movimentos políticos, por sua vez refratário de uma mudança que altera os comportamentos e luta dos intelectuais da esquerda.

Importante atentar para dois aspectos da fala de Mercedes Estudante: o primeiro diz respeito à sua entrada nos movimentos estudantis, porém ela não acredita na revolução, o que considera um “discurso velho”; o segundo aspecto é referente ao seu julgamento sobre o uso de armas, pois de acordo com ela nada muda para melhor “à força de armas”. O discurso de Mercedes Estudante pode ser pensado a partir do que

propõe Marcelo Ridenti ao pensar sobre a participação do movimento revolucionário na Ditadura Militar e as mudanças sofridas por ele ao longo dos anos.

Para Mercedes-Estudante, o regime militar e a tensão política fazem parte do passado. Ao longo dos mais de vinte anos que durou a Ditadura militar, a sociedade brasileira passou por inúmeras transformações e modernizações, sobretudo devido ao avanço do capitalismo. Tais mudanças afetaram os dois lados do movimento: o regime opressor precisou “baixar a guarda” para se adaptar às novas deliberações sociais; por sua parte, os movimentos revolucionários foram perdendo a força e sendo absorvidos pelo avanço do capitalismo, principalmente no que diz respeito aos setores de comunicação e cultura. Em seu contexto universitário, ela tem acesso às reminiscências dos momentos de maior tensão e às consequências do regime e das mudanças ocasionadas pelo capitalismo, que alterou as razões pelas quais lutavam os grupos de esquerda,

Aos poucos, foi-se esgotando o arquétipo do intelectual ou artista rebelde, cada vez mais raro nos dias de hoje. Os intelectuais críticos e comprometidos com a superação das contradições da modernidade capitalista tendem a dar lugar a intelectuais resignados, contemplativos das eternas contradições, contra os quais pouco ou nada poderiam fazer. O intelectual militante, libertário, é substituído pelo intelectual passivo, a fruir sem culpa sua liberdade e relativa autonomia na modernidade em eterna mutação (Ridenti, 2001, p. 17)

Após os anos mais rígidos sob o regime da ditadura, marcados pelas prisões, mortes, torturas e exílios daqueles considerados dissidentes, gradualmente começa a se estabelecer uma transição para o que viria a ser a democracia. Nesse cenário, parte do público que constituía os chamados intelectuais de esquerda – de acordo com o autor, um grupo formado por escritores, artistas, poetas, filósofos, sábios, pesquisadores, publicistas, teólogos, certos tipos de jornalistas, certos tipos de professores e estudantes –, foram inseridos nos setores artísticos e culturais.

O fato é que a sociedade brasileira foi ganhando nova feição e a intelectualidade que combatia a ditadura aos poucos adaptava-se à nova ordem, que criava até mesmo um nicho de mercado para produtos culturais críticos, censurando seletivamente alguns deles. Universidades, jornais, rádios, televisões, agências de publicidade, empresas públicas e privadas tendiam a fornecer ótimas oportunidades a profissionais qualificados, dentre os quais se destacavam os que se consideravam de esquerda, expoentes da cultura viva do momento imediatamente anterior” (Ridenti, 2001, p. 15).

Diante da lógica do capital, as subversões e rupturas provocadas pelos grupos de esquerda são absorvidos e transformados em bens de consumo. A incorporação desses sujeitos e de suas ideias pelo capitalismo contribui para o distanciamento da luta em prol do bem comum e eles passam a se preocupar com a sua individualidade e com a progressão de carreira, uma vez que a luta, antes posta na rua, agora limita-se aos muros das universidades e às regras de mercado, que ainda impunham censura sobre algumas produções.

O cenário no qual se encontra a esquerda não implica o silenciamento dos seus apoiadores diante das injustiças sociais e dos ideais pelos quais lutavam, significa, contudo, que agora o fazem sob os limites impostos pelo capitalismo. À medida que o capitalismo e as mudanças sociais proporcionaram a incorporação dos profissionais e intelectuais da esquerda, houve, também, uma realocação dos discursos, agora limitados aos seus semelhantes. Mercedes Estudante, portanto, faz parte dos movimentos políticos mantidos pela esquerda, diante de uma nova posição social e econômica. Nesse novo cenário, os discursos dos intelectuais de esquerda, incorporados pelo capitalismo, formam uma resistência dentro do próprio sistema, buscando impedir as ações desumanizadoras da lógica do capital (Ridenti, 2001).

Ainda considerando a citação da peça feita anteriormente, é preciso mencionar o lugar do Deputado nesse contexto, afinal, ele transita entre os dois lados da história, dada sua posição política e sua relação com Mercedes, uma militante. O Deputado é figura chave nesse cenário político, pois ele é tido como uma figura respeitável naquele contexto devido à sua maneira de transitar entre os grupos militares e a oposição política da qual ele afirma fazer parte. Desse modo, o deputado tem livre acesso aos dois lados do movimento político, usando as informações que chegam até ele para benefício próprio. A fala do personagem revela, portanto, a violência com que eram punidos aqueles que se opunham às atividades do regime ditatorial e, como se sabe, a tortura e as mortes cruéis eram comuns naquela época. Adiante, Mercedes revela ter participado do sequestro ao qual o deputado faz referência acima,⁵⁹ daí a urgência de seu pedido de ajuda,

⁵⁹ Tomando as referências históricas daquele contexto, Paulo Vieira insere na cena o sequestro factual do embaixador dos Estados Unidos no Brasil, Charles Burke Elbrick, ocorrido em 04 de setembro de 1969. Ação foi cometida por integrantes da Aliança Libertadora Nacional e do Movimento Revolucionário 8 de Outubro, ambos os grupos conhecidos como defensores da violência como ferramenta legítima da luta política, o que incluía o sequestro de diplomatas. Como moeda de troca pela libertação de Charles Elbrick, o grupo pedia a leitura de um manifesto em que solicitava a liberdade de 15 prisioneiros políticos que haviam sido enviados para o México. Em decorrência da ação dos grupos, foram instituídos os Atos Constitucionais

MERCEDES – Participei do sequestro do embaixador e agora preciso sair do país, preciso ir embora, e você é um homem do governo, pode muito bem se fazer passar por meu marido e me tirar daqui para a Argentina (Vieira, 2020, p. 22).

Aos poucos os aspectos concernentes ao contexto da Ditadura Militar vão sendo evidenciados pela cena, como é o caso do exposto acima. Trata-se, todavia, de uma referência discursiva, pois, conforme discutimos em outros momentos, o tema não “cabe” na ação dramática, mas, a ação via discurso acaba por dar conta de inserir a discussão no palco.

É importante notar que o contexto histórico não se limita a um pano de fundo, à medida que ele faz parte da vida de Mercedes e influencia suas decisões e, por extensão, acaba afetando os demais personagens. Podemos ler as referências históricas como uma formalização da metaficção historiográfica no drama, isto é, por meio de uma narrativa menor, a narrativa de um indivíduo, Paulo Vieira reelabora os acontecimentos históricos, a narrativa maior/hegemônica, e os coloca em uma cena que permite a exposição de distintos pontos de vista sob o mesmo tema, conforme acabamos de identificar no trecho anteriormente mencionado. O modo como a história foi colocada em cena permite a percepção da mudança dos eventos que envolvem o mesmo período histórico.

No contexto exposto acima, a revelação de Mercedes a respeito do sequestro do qual ela participou faz com que também o Deputado Mário Valdes se comprometa com a ação criminosa cometida, ao dar cobertura e ajudar a fuga de Mercedes para outro país. Conforme disse o deputado, os envolvidos no sequestro foram duramente punidos, porque tratava-se, principalmente, de uma autoridade política. Diante disso, é possível compreender o pedido de ajuda feito por Mercedes, pois o cumprimento dos Atos Institucionais⁶⁰ traria duras penas à sua vida, caso fosse presa.

13 e 14 que decretavam o banimento daqueles considerados perigosos à segurança nacional, bem como pena de morte e prisão perpétua (cf. Fuini, 2022).

⁶⁰ Os Atos Institucionais foram normas elaboradas durante o regime militar (1964-1969), a partir das determinações dos chefes do Exército, da Marinha, da Aeronáutica e do Presidente da República. Durante o período de vigência do regime militar foram editados, pelo menos, dezessete Atos institucionais, em cada um deles há deliberações que interferem na liberdade dos cidadãos enquanto classe civil, na ocupação de cargos políticos pelos representantes das forças armadas, desapropriação de imóveis, se comprovado enriquecimento ilícito, assim como, cassação de mandatos políticos, negação de *habeas corpus* para alguns crimes, até a expulsão de brasileiros tidos como inconvenientes, nocivos e perigosos à segurança nacional. Em todos os casos são excluídas as apreciações judiciais, com efeito, tornam-se inválidos os direitos garantidos pela constituição, valendo somente as determinações dos militares em comando.

A questão que se coloca, ainda, é o movimento feito pelo Deputado ao ajudar Mercedes na possível fuga, notadamente porque, enquanto autoridade política, era esperado que ele zelasse, também, pela propalada segurança do país e não estivesse aliado aos grupos que supostamente causavam a insegurança. Esse duplo movimento do personagem faz com que ele seja questionado por Mercedes, que o acusa de uma vida dupla. Contudo, ele devolve a acusação, o que contribui para o conhecimento da personagem para além da vida pública e política construída por ela:

DEPUTADO MÁRIO VALDES – Quem é você?

MERCEDES – Como assim, quem sou eu? Meu nome é Mercedes.

DEPUTADO MÁRIO VALDES – Mercedes não é um nome, é uma fantasia.

DONA LUCIENE – Mas eu não sou dividida.

[...]

MERCEDES – Mercedes é um nome e uma fantasia ao mesmo tempo, Mário. Uma mulher e uma militante. Uma guerrilheira do exército popular da libertação que luta contra a ditadura, mas também uma amante. Mário, e é isso que eu sou, duas em uma, e uma não pode ser mais do que duas.

DONA LUCIENE – Eu não fico representando papel. (Vieira, 2020, p. 24)

A revelação de Mercedes sobre si expõe uma fragmentação da personagem que é observada ao longo de toda a peça, pois se verá com frequência um enfrentamento entre a Mercedes-mulher e a Mercedes-guerrilheira, a dualidade entre a vida pública e a vida privada que começa a se delinear em seguida; mas, também, a percepção de Mercedes como uma “fantasia”, enquanto uma marca-máquina de guerra engendrada e que não é devidamente reconhecida pelo Deputado, ou como um “papel”, uma ficção, que a afasta da realidade, da vida cotidiana, como a que é experimentada por Dona Luciene, que, afinal, tem que ser o sustentáculo de sua própria realidade.

Mercedes aqui apresenta-se multifacetada: é a guerrilheira, de vida pública e politicamente engajada por quem Mário Valdes se apaixona; é, também, o nome da marca de automóveis⁶¹, da qual o Deputado é proprietário e apreciador, justificando a razão pela qual aquela mulher escolheu esse como seu “nome de guerra”.

⁶¹ A marca Mercedes Benz possui como logotipo uma estrela de três pontas dentro de um círculo. Não por acaso, na capa da publicação da peça se observa uma mulher/a atriz Suzy Lopes, representando Mercedes, em torno da qual surgem dois reflexos dela mesma, tornando-se, portanto, três mulheres em uma. Sentada, a mulher segura a estrela de três pontas, símbolo da marca automobilística. Ao associarmos tais construções imagéticas, é possível vislumbrar no famoso símbolo uma metáfora da relação espaço-temporal da peça, uma vez que a cena é dividida de modo semelhante para dar conta, não só dos três tempos distintos, mas também da vida das mulheres em cena, que ocupam cada um dos três lugares no palco. A Mercedes é, assim, não só tema, tendo em vista que a peça é construída em torno da vida dessa mulher que tem o mesmo nome, mas também forma, uma vez que a formalização da peça e da cena em três espaços assemelha-se à divisão observada no símbolo da marca.

Diante do contexto exposto, Mercedes diz não ter saída para a situação em que se encontra, porque os seus companheiros morreram torturados e ela tem conhecimento de que, sendo pega, não terá outra punição senão a morte por tortura. O deputado reconhece a urgência de uma atitude, mesmo tendo consciência da gravidade de tal ação:

MERCEDES – Eu preciso fugir, Mário, eu não posso mais continuar aqui. O Brasil ficou perigoso demais para uma pessoa como eu. O Cyrilo já foi preso, o Franklin já foi preso, o Joaquim e Vladimir morreram torturados, somente eu ainda não caí. E não vou cair. Se você me ajudar, não cairei.
DEPUTADO MÁRIO VALDES – Você tem razão. [...] Vou te levar para a Argentina em meu carro próprio, a Mercedes que eu comprei em tua homenagem.

(Mercedes tem um súbito mal-estar)

DEPUTADO MÁRIO VALDES – O que é isso, Mercedes? (Vieira, 2020, p. 25-26).

Mercedes argumenta com o Deputado sobre a importância de sua fuga, expondo, para isso, nomes de companheiros de luta que foram capturados pelo regime e punidos. A inserção de nomes como Cyrilo, Franklin, Joaquim e Vladimir coloca em cena, mais uma vez, indicações históricas de personagens que fizeram parte da História do Brasil durante a Ditadura Militar e foram marcados pela crueldade do sistema em vigor.

O diálogo entre os dois personagens caminha para a construção de uma cena política em torno dos aspectos históricos do Brasil de 1970, entretanto, se verá, também, a construção de Mercedes como uma mulher e seus conflitos íntimos daí em diante. Nesse sentido, observa-se um movimento de alternância entre a narrativa íntima de Mercedes e a narrativa maior que diz respeito aos aspectos históricos reelaborados criticamente na cena. Entre os aspectos privados e públicos são evidenciadas as interferências daquele regime na vida dos cidadãos, fazendo com que, vistos “de fora” seja possível analisar tais acontecimentos com maior senso crítico. Conforme indica a rubrica, Mercedes tem um mal-estar e a partir daí delinea-se outra face da história. A relação entre Mário Valdes e Mercedes não é somente política, mas também íntima, por isso ela tem livre acesso a ele para lhe pedir ajuda para a fuga, ainda que esse pedido seja uma ameaça para o deputado.

Adiante, Mercedes revela a Mário Valdes que está grávida. A criança é fruto da relação entre eles, como fica subentendido na cena e se confirmará adiante. Preocupada com o seu estado, Mercedes expõe ao deputado suas angústias, tendo

em vista que, agora grávida, não poderá sair do país com tanta facilidade e não poderá ter a criança em uma maternidade, uma vez que a ação de sequestro da qual ela participou faz dela uma “terrorista” procurada. Diante do desespero da mulher, Mário se compromete em ajudá-la, afirmando que encontrará uma solução. Na rubrica indica-se “O Deputado Mário Valdes sai. Vai para a AÇÃO 3” (Vieira, 2020, p. 27), a continuidade da ação do Deputado será revelada na Situação 2, quando ele está em cena dialogando com a personagem que o ajudará com a resolução da gravidez, para que ele e Mercedes possam fugir do país.

Enquanto Mercedes e o deputado Mário Valdes estão em cena na ação 2, conversando sobre a possibilidade de fuga e a revelação da gravidez inesperada, conforme foi exposto até o momento, as outras duas personagens, Mercedes Estudante e Dona Luciene ocupam os outros dois espaços da cena, na ação 1 e na ação 3 respectivamente. Nesse momento, ambas as personagens não agem por meio do diálogo, elas estão em cena narrando, atuando de acordo com a função rapsódica e, de tal modo, expõem outros pontos de vista em torno daquilo que o diálogo do casal não dá conta. É importante atentar que o diálogo entre Mercedes e o Deputado é intercalado no texto e na cena pela fala das outras duas personagens. Assim, ao mesmo tempo que há a composição do enredo, verificado, ao longo da cena, também há a decomposição, se observada de perto, pois as falas das personagens nessa função estabelecem uma quebra dos diálogos. Essa quebra, por sua vez, é verificada pela presença dos monólogos de Mercedes Estudante e Dona Luciene que constroem, sob a forma narrativa, outros pontos de vista sobre o aspecto discutido na cena.

A construção dos diálogos, notadamente aqueles que se desenrolam como narrativas sob forma de monólogo, apontam para uma dimensão da crise do diálogo, um “diálogo mediatizado” ou “Um diálogo que chamo de rapsódico na medida que ele costura conjuntamente – e descostura – modos poéticos diferentes (lírico, épico, dramático, argumentativo), ou mesmo refratários uns aos outros, e que é por sua vez controlado, organizado, mediatizado por um *operador* (Sarrazac, 2012, p.71). Aqui, não se trata da presença de um sujeito épico, mas de uma composição formalizada via monólogos que dá conta dos temas que não cabem na ação dramática, assim, a peça abrange aspectos contextuais e biográficos, e revela outros modos de compreender os acontecimentos e elementos da história que ficaram “soltos” na ação dramática, pois “costuram” várias perspectivas discursivas.

O modo como as falas de Mercedes Estudante e Dona Luciene são colocadas no primeiro momento da cena, certamente, leva o leitor a questionar sobre o que elas falam e qual a conexão entre o que está sendo dito em cada lugar da cena. Ocorre que cada personagem está situado em um tempo-espço distinto, mas isso só será passível de compreensão momentos depois. A primeira fala de Mercedes Estudante situa o leitor/espectador sobre o lugar onde ela se encontra, nesse caso, a casa que lhe foi dada de herança, tendo em vista que ela afirma “Esta casa onde estou” (Vieira, 2020, p. 12), marcando o lugar de onde fala. Sabendo que ela recebeu o imóvel como herança, deduz-se que o dono da casa não existe mais, tais informações, apesar de óbvias após a compreensão de toda a cena, são importantes porque revelam os fragmentos de informação que são deixados ao longo da peça para que o leitor/espectador dê conta do enredo que está sendo apresentado. Além disso, essa antecipação evita que haja uma reviravolta e cause um desfecho surpresa, afinal, desde o início a informação já fora dada.

Dona Luciene, por sua vez, cruza em suas primeiras falas dois momentos da trama, tomando como referência o futuro da cena que se vê no diálogo entre Mercedes e o deputado Mário Valdes. A personagem faz referência ainda àquilo que foi indicado na fala de Mercedes Estudante em torno da casa que fora herdada. É importante observar que os três planos da cena se cruzam tematicamente em busca de uma verdade, indicando a existência de um segredo, que, como mencionado, só será revelado ao longo da peça, ou descoberto pelo leitor com certa antecedência, de acordo com sua perspicácia em relação à cena. Os planos se cruzam da seguinte maneira:

MERCEDES ESTUDANTE – Eu jamais poderia imaginar.

MERCEDES – Por que não disse a verdade?

DONA LUCIENE – E o que é a verdade?

MERCEDES ESTUDANTE – Sabe durante quanto tempo vivo sem saber a verdade?

DEPUTADO MÁRIO VALDES – Não me venha com citações bíblicas, não fica bem em você.

DONA LUCIENE – A verdade é uma dolorosa imagem que você vê no espelho, você com você mesma, o encontro do presente com o passado.

MERCEDES ESTUDANTE – Ela me veio com texto bíblico sobre o que é a verdade (Vieira, 2020, p. 13).

No trecho, os personagens estão em lugares-tempos diferentes na cena. Desse modo, quando falam sobre “verdade” cada um deles está se referindo a algo diferente, Mercedes Estudante fala sobre a herança que acabara de receber; Mercedes se

refere ao segredo mantido por ela a respeito de sua participação em um sequestro político e a necessidade de urdir a sua fuga; Dona Luciene, por sua vez, faz referência ao segredo que escondeu de Mercedes Estudante ao longo da vida e que diz respeito às suas origens biológicas. Nesse interim, a linearidade das falas, se compreendida como diálogos, não é coerente, pois não move a ação e não gera sentido ou comunicação intersubjetiva. Somente quando lidas de modo cruzado, ou mesmo, quando as ações demarcadas são perseguidas individualmente, é que há um sentido lógico, ao contrário, o que se observa é uma fragmentação da fábula e do diálogo. Essa estrutura demarca, por sua vez, aquilo a que Sarrazac (2013) se refere como uma “estrutura sintagmática” que vai sendo ordenada aos poucos.

A despeito das falas se cruzarem do modo como ocorre, não é estabelecido entre elas uma relação lógico-semântica, pois fica evidente que não há um diálogo intersubjetivo em cena que conduza a ação. Ou seja, cada uma das quatro situações apresenta um diálogo distinto entre os personagens, devido à movimentação do personagem Deputado Mário Valdes que está ligado a todas as mulheres e aos três planos. É nesta direção que, ao longo de cada uma das quatro situações, os personagens se movem no tempo-espço e dialogam entre si, todavia, os personagens que não participam do diálogo em função dramática, constroem monólogos nos quais impera uma estrutura épico-narrativa, que não são mais elementos estranhos ou contraditórios, como na concepção szondiana, mas adequadas à irrupção do tema em forma.

Neste sentido, quando narram, os personagens estão, na verdade, construindo uma relação dialógica com o leitor/plateia, visto que há um direcionamento do discurso para um interlocutor, como uma maneira de contextualizar para eles aquilo que ainda não foi dito na ação dramática. Assim, ora “costuram” a cena, ora desmontam-na, fazendo o espectador/leitor remontá-la para que possa compreendê-la de modo sequencial. Observemos o trecho abaixo:

MERCEDES ESTUDANTE – Mas eu não queria preocupar minha mãe com um problema que era meu. Ou nem era. Não sei. Nada havia de objetivo, entende? Objetivo?

DEPUTADO MÁRIO VALDES – Talvez.

MERCEDES – Talvez o quê?

DEPUTADO MÁRIO VALDES – Talvez seja meu também.

DONA LUCIENE – Eu perguntei: então, qual o seu real objetivo?

MERCEDES – Recuperar o passado.

DONA LUCIENE – Ela acredita que a essa altura isso ainda é possível.

MERCEDES – Tudo depende de um ponto de vista.

DONA LUCIENE – Tudo depende de um ponto de vista.

MERCEDES ESTUDANTE – Mas qual? Se eu era um fragmento de mim mesma (Vieira, 2020, p. 16).

O trecho é necessário para que possamos entender como as camadas dialógicas vão se cruzando. As falas possuem aspectos que devem ser observados com atenção, porque revelam configurações do texto que são importantes para a compreensão do que estamos perseguindo sobre a fragmentação do tempo, espaço e da fábula, ao mesmo tempo que evidenciam, pela fragmentação dos monólogos expressos por Mercedes Estudante e por Dona Luciene, um elemento temático-formal que vai urdindo, semanticamente, a fábula em camadas. Nesse trecho, a repetição dos termos falados pelos personagens aponta para o paralelismo presente em cada fala, de modo que, quando posto em cena, isso aproxima a ideia da existência do diálogo intersubjetivo, mas, se observado de perto, reforça a noção do ‘aparente diálogo’, pois cada um dos personagens está em um plano da ação, em um tempo e espaço distinto – o que só se cumpre formalmente, na percepção do todo comunicacional com o receptor.

As cinco primeiras falas têm em comum a repetição do termo “objetivo”, cada um dos personagens faz uso dele para se referir a algo distinto. Mercedes Estudante está em cena falando sobre si, questionando-se sobre os segredos que estão presentes em sua vida e sua ânsia por descobri-los, mas, ao mesmo tempo, não quer preocupar sua mãe, Dona Luciene, com dúvidas que ela não tem conhecimento ainda. Daí se nota a expressão utilizada pela personagem para fazer referência a si própria: sem ter conhecimento de suas origens, Mercedes Estudante se percebe “fragmentada”, incompleta. A jornada que ela trilha para descobrir a verdade sobre a vida é tema e é forma, à medida que a fábula é, também, fragmentada, obrigando o leitor/espectador a preencher gradativamente as lacunas existentes. Todavia, a fragmentação da personagem ocorre somente no âmbito temático, pois, como se verá no final da peça, ela não corresponde ao modelo da *impersonagem* do drama contemporâneo, tendo em vista que ao lado da história de Mercedes, acompanhamos também a vida de Mercedes Estudante, linearmente, desde o nascimento até a vida jovem-adulta.

Os monólogos de Dona Luciene desempenham um papel fundamental na situação 1, para o leitor/espectador, pois é ela quem ajuda a preencher os buracos existentes na história de Mercedes Estudante, sua filha. Enquanto Mercedes Estudante fala sobre si, para conhecimento do público, mas também como forma de refletir sobre a própria vida, mostrando-se em dúvida com a vida que teve até o

momento; Dona Luciene fala sobre Mercedes e sua relação com o Deputado Mário Valdes. Nesse momento, a dona de casa faz referência a uma visita feita pela Doutora Mércia, antes Mercedes, a sua casa algum tempo antes. É a partir daí que as lacunas começam a ser preenchidas e é possível estabelecer uma relação entre os personagens, até então distantes na cena e na fábula.

A aproximação entre os três personagens evidencia que há um fio que liga uns aos outros e, também, será o condutor do enredo, porém aparece ainda esgarçado. O encontro é rememorado por Dona Luciene, e se revela que Doutora Mércia apareceu tentando recuperar o passado e reencontrar Mercedes Estudante. A atitude da Doutora Mércia surpreende a dona de casa, dada a arrogância expressa em seu comportamento ao diminuir-lhe devido à sua atual formação acadêmica, visto ser, no presente, Doutora em Sociologia pela Universidade de Sorbone. Dona Luciene, por outro lado, com muito esforço conseguiu sua formação como professora da Educação Básica e foi isso o que lhe possibilitou uma vida digna e a criação de sua filha:

DONA LUCIENE – Quando ela entrou por aquela porta eu tive dificuldade para reconhecê-la. A última vez que a vi ela era outra. Bem mais jovem. Éramos todos mais jovem, é verdade, mas ela tinha um ar inseguro e assustado, e não aquele de agora, de quem se sente a senhora do mundo. Ela ainda me disse que não era à toa, porque só ela sabia o quanto de sacrifício lhe custou ir em busca do seu diploma de doutora em Sociologia na Sorbone. Quero saber se isso a faz tão superior a mim, que trabalhei toda a minha vida dando aulas no ensino básico. Ela me perguntou se eu já passei de Mercedes por aí. O que isso tem a ver?

MERCEDES ESTUDANTE – A professora Mércia me deu uma bolsa de estudo. Me inscreveu no projeto de pesquisa sobre os grandes homens que foram muito importantes no combate à ditadura. Um desses homens era justamente o deputado Mário Valdes (Vieira, 2020, p. 25).

O encontro entre a Doutora Mércia e Dona Luciene revela a nova face daquela que um dia foi Mercedes. No passado, Mercedes ainda jovem denominava-se revolucionária e guerrilheira, porque queria mudanças para um país desigual. Após a fuga para a Argentina e uma formação acadêmica ela volta transmutada em uma máquina, uma vez que parece destituída da humanidade que um dia lhe fez arriscar a vida por uma causa em nome do bem comum. No seu retorno, o que parece prevalecer é um egocentrismo que a faz desprezar as pessoas que ela julga inferior, seja pelo nível de conhecimento ou condição social. As contradições reveladas no encontro entre as duas mulheres deixam ver as máscaras utilizadas por Mercedes/Doutora Mércia ao longo da vida, certamente, como uma estratégia de sobrevivência para as circunstâncias conflituosas nas quais ela se colocou. Dona

Luciene, por outro lado, leva a vida de forma linear, buscando sobreviver da melhor forma que pode. Nem mesmo o passar do tempo que, segundo ela parece ter transformado a Doutora Mércia, parece tê-la afetado, sobretudo no que toca à sua formação moral.

A fala de mãe e filha acima conecta alguns aspectos soltos até agora. Tomamos conhecimento de que Mercedes, até então apresentada na ação 2, vivendo o contexto da Ditadura Militar, tornar-se-á a Doutora Mércia. A Doutora Mércia surge para mascarar a vida de Mercedes, para construir sobre o seu passado uma nova narrativa, quando foge para a Argentina. Como professora de Sociologia, a Doutora Mércia dará aulas para Mercedes Estudante que, também, estuda Sociologia. Como atividade de um projeto, a jovem terá que entrevistar o Deputado Mário Valdes, por intermédio de Mercedes/Mércia. Tais questões unem, em um suposto presente da ação (Ação 1), os quatro personagens em torno de um segredo que ainda não foi descoberto pela estudante.

Além disso, começamos a perceber a distinção de tempo e espaço vivida pelos indivíduos, de modo que Mercedes e o Deputado dialogam na cena, vivendo o contexto da Ditadura Militar; na situação 2, o diálogo ocorre entre Dona Luciene e o Deputado, ainda no mesmo contexto histórico, à medida que tentam lidar com a gravidez de Mercedes e a necessidade de fuga do Brasil, enquanto isso, Mercedes narra sua relação com o Deputado Mário Valdes e, por sua parte, Mercedes Estudante reflete sobre a aproximação que teve com a Doutora Mércia na faculdade e fala sobre o Deputado, tomando como base os discursos políticos sobre ele, que fazem referência à imagem pública construída ao longo do tempo.

No final da situação 1, a rubrica indica que o Deputado sai e vai para a ação 3. Em seguida, Dona Luciene diz: “E quando perguntei por que ela veio me ver, depois de tantos anos, ela disse que depois de certo tempo a gente começa a andar em círculos, procurando o tempo que foi perdido” (Vieira, 2020, p. 27).

Ao narrar a conversa que teve com a Doutora Mércia, Dona Luciene acaba sintetizando aquilo que é, de algum modo, o tema gerador da peça e é traduzido na forma circular da cena. De fato, após o contexto da Ditadura e a fuga do Brasil, a professora parece ter perdido as razões pelas quais lutava, restando-lhe agora tentar recuperar aquilo que deixou pelo caminho. O sentimento expresso por ela certamente é compartilhado por outros indivíduos que viveram no mesmo contexto revolucionário que ela.

Àquela altura, os intelectuais que participaram ativamente dos movimentos da esquerda encontram-se realocados nas universidades e em outros departamentos artísticos e culturais, essa manobra capitalista acaba favorecendo os movimentos de direita, porque restringe os debates promovidos pela esquerda, que agora difunde seus ideais a um grupo limitado às universidades. Nesse cenário, a luta armada e aberta nas ruas perde a vitalidade, instaurando uma nova realidade,

Entrava em franco declínio o modelo do intelectual ou artista de esquerda dos anos 60, engajado, altruísta, em busca da ligação com o *povo* – tido hoje por muito como mera expressão do *populismo*, manipulador dos anseios populares; ou, na melhor das hipóteses, como arquétipo do intelectual quixotesco e ingênuo. Ia-se estabelecendo o protótipo do *scholar* contemporâneo, egocêntrico, desvinculado de compromissos sociais, a não ser que eles significassem avanço em suas carreiras profissionais individuais, como as dos inúmeros professores que já foram críticos da ordem capitalista a ocupar cargos públicos em governos que adotam medidas neoliberais. (Ridenti, 2001, p. 16)

Diante disso, a atitude de Doutora Mércia pode ser explicada pela frustração de ter dedicado um período de sua vida ao movimento revolucionário, que acaba perdendo vitalidade e sendo parcialmente incorporado pela lógica capitalista, contra a qual os comunistas também se opunham. Àquela altura de sua vida, após alcançar certa estabilidade profissional, resta-lhe uma tentativa de retorno ao passado para reaver o que abandonou, o reencontro entre elas não ocorre no enredo e esse distanciamento é formalizado na cena, visto que Mercedes estudante, a filha, e Doutora Mércia, a mãe, são as únicas personagens que não se encontram na ação dramática.

Atitude semelhante tem o Deputado Mário Valdes, que, após anos tentando esquecer as Mercedes que passaram na sua vida, busca encontrar Mercedes Estudante como uma tentativa de recuperação do passado, porém o tempo não permite que isso possa acontecer de modo satisfatório, afinal, o tempo, no drama moderno/contemporâneo, pode “andar para trás”, mas na vida isso não ocorre. A atitude de andar em círculos na vida é formalizada no movimento circular da peça, uma vez que o movimento de diálogo entre os personagens que transitam no tempo e no espaço a cada cena constitui um movimento também circular. Além disso, as idas e vindas da história no passado e no futuro coloca em cena uma ação de olhar para trás, isto é, um voltar-se à ação, conforme menciona Sarrazac (2012).

A fábula em “Mercedes” corresponde, portanto, àquilo que foi exposto sobre o drama-*da-vida*, uma vez que a ação leva a vida para trás, ou seja, o movimento condutor da ação é contrário ao sentido da vida que caminha para a frente. Isso pode ser observado à medida que os personagens estão constantemente revivendo e relembando as ações do passado, que motivaram os sentimentos de vazio existencial ou de arrependimento. Sendo um drama-*da-vida* é possível identificar inúmeras características que lhes são próprias, nesse caso, principalmente, aquelas que se referem à mudança de medida, ao infradramático e ao ver a vida, conforme perseguiremos adiante.

4.3 Um drama-*da-vida* e seus desvios

Partindo do exposto, desde a primeira situação, o leitor precisa atentar-se para o fato de que aquilo que se apresenta como início da peça já é, na verdade, o seu fim, isto é, de alguma maneira, a primeira cena revela o desfecho da história. Assim, a antecipação inibe a existência da reviravolta e de surpresas, tornando a encenação uma fatia de aspectos da vida cotidiana. Além disso, Paulo Vieira coloca em cena toda uma vida, que vai além da sucessão de presentes e passa a perseguir *a vida inteira* das personagens, inclusive o seu passado, revelando uma mudança de medida do drama.

De maneira contrária à tradição, que privilegiava um episódio extraordinário na vida de heróis e personagens históricos, o que se tem aqui é a vida de pessoas comuns, que, em determinando momento de sua história, desejaram ser tidos como heróis, mas não o são, relembando a vida, expondo arrependimentos e desnudando segredos guardados por longos anos. Tais possibilidades só são possíveis por meio da narração, daí a presença de inúmeras falas que são trechos narrativos e dão conta de aspectos contextuais e justificam a tomada de decisão das personagens. Como foi dito, por meio da narração, infiltrada nos diálogos (ou em falas monologadas, sob aparência de diálogos), as personagens conseguem dar conta daquilo que a cena no presente não pode recuperar. A situação 1 torna-se, então, um mosaico de tudo que será pormenorizado adiante.

Somado aos aspectos mencionados, a rememoração dos personagens, em **Mercedes**, via elementos épico-narrativos permite a elaboração de uma

contranarrativa do discurso histórico consoante ao que discute Hutcheon (1991). Considerando que, para a autora, a natureza concreta dos acontecimentos é indeterminada, pois o que resta são apenas documentos e registros que devem ser interpretados, a veracidade do discurso histórico pode ser questionada, o que aponta para um revisionismo histórico que, nesse caso, pode ser lido como uma contranarrativa.

A narrativa de Mercedes em torno dos acontecimentos vivenciados por ela durante a Ditadura Militar constitui uma contranarrativa, pois ela a faz colocando-se como protagonista da história, como de fato o é, se pensarmos que se trata da história da sua vida. Todavia, é uma narrativa contrária à história dita “oficial”, que acabou privilegiando aqueles que estavam do outro lado das barricadas, isto é, os políticos e militares, como se vê, por exemplo, com o enaltecimento dado ao Deputado Mário Valdes. Mercedes, em certa medida, é a heroína, porque subverteu o sistema quando pode, arriscou-se em prol dos ideais que defendia e a fuga é vista por ela como uma estratégia de sobrevivência, mais uma transgressão ao vigilante esquema de perseguição dos militares.

Diante desse cenário, a peça deixa ver dois discursos referentes ao mesmo contexto: de um lado, se expõem os “terroristas”, aqueles que sequestraram o embaixador e estão sob ameaça de prisão, tortura e morte. Esse, no entanto, não é o discurso adotado por Mercedes, mas reproduzido por certo discurso historiográfico hegemônico àquela altura, alimentado pelas decisões políticas derivadas dessa ação, que acabou justificando a imposição dos Atos Institucionais 13 e 14, que autorizavam o banimento de pessoas perigosas ao país. É importante atentar que esse discurso não é mencionado diretamente por um personagem, mas está no plano discursivo, quando eles fazem referência às consequências sofridas pelos envolvidos no crime.

Por sua parte, Mercedes assume a narrativa da guerrilheira, a combatente que estava lutando por seus direitos e de seus iguais, ou seja, uma heroína. Contudo, se fosse pega seria julgada e prejudicada pelas leis da ditadura. O ponto de vista adotado por Mercedes contribui para escrever a história dos *excêntricos*, conforme o termo utilizado por Hutcheon (1991) para se referir àqueles que foram marginalizados pela historiografia. E ainda, a retomada do episódio do sequestro do embaixador ocorre não somente para representar de forma verificável aquele contexto, mas como uma reelaboração daquele momento, que desafia o leitor/espectador a pensar sobre ele

criticamente, uma vez que agora pode observar os acontecimentos sob duas perspectivas distintas.

Na situação 2, outros aspectos são enfatizados no que diz respeito à questão temática e há, também, uma mudança na posição dos personagens em relação à narrativa histórico-biográfica que vai sendo enfeixada pela fábula. Primeiramente, existe uma ênfase nas relações públicas e privadas dos personagens, bem como no contexto histórico em que se passa a ação, anterior ao nascimento de Mercedes Estudante. Consoante o que foi exposto, um primeiro momento da história acontece durante do contexto da Ditadura Militar (especialmente nos anos de chumbo, 1968-1974) e esse momento influencia diretamente a vida dos personagens Mercedes e Deputado Mário Valdes e, conseqüentemente, Dona Luciene. Trata-se de uma situação da peça, em que o drama se volta ao passado dos personagens, como uma maneira de situar o leitor/espectador e, ao mesmo tempo, fazer os personagens rememorarem as vivências que influenciaram a tomada de decisão sobre a qual refletem no futuro.

O movimento de retorno ao passado das personagens, necessário à cena para que se compreenda os eventos sobre os quais discutem Dona Luciene e Mercedes na situação 1, exige uma retomada das discussões teóricas feitas anteriormente, a fim de que seja possível apreender como a volta no tempo é formalizada pela cena e pelo texto. Além disso, a ideia de retorno e o olhar para o passado só é possível devido às inúmeras possibilidades de construção no/do drama contemporâneo, pois o “drama absoluto”, fechado em si, estruturado sob uma sequência de presentes absolutos não permitiria o cruzamento de diferentes temporalidades na cena/texto. Isto posto, no que diz respeito à forma do drama, a presença do passado em cena é viabilizada devido à ação circular, que é revelada não só na construção da fábula, mas também no modo como Paulo Vieira propõe a encenação; à fábula em desvio, à medida que, por meio de elementos épicos evidencia-se uma construção que diverge da linearidade proposta pelo paradigma do “drama absoluto”, mas na qual ainda é possível recuperar um drama-na-vida e, como desdobramento desses dois aspectos, descortina-se o diálogo em crise, a fábula em arranjo paradigmático e o infradramático.

Em outro momento, dissociamos a estruturação sintagmática e paradigmática da fábula. Na primeira estrutura, relacionada ao modelo do “drama absoluto”, a fábula se desenvolvia em torno de um episódio marcante na vida do herói, a partir de uma relação lógica de causa e consequência, dando conta de um encadeamento

sintagmático das ações, que será rejeitado pelo drama contemporâneo (cf. Lima, 2022). Na segunda estrutura, correspondente ao drama-da-vida “estão ausentes as grandes inversões de fortuna que faziam as tragédias e, mais largamente, os dramas-na-vida. Felicidade e infortúnio alternam-se sem cessar e às vezes se confundem” (Sarrazac, 2017, p. 53). A *fábula moderna*, portanto, tenta dar conta de toda uma vida, daí a necessidade do retorno, que ocorre mediante a narrativa dos personagens, a partir do uso do recurso de memória, que, devido à oscilação no tempo produz um movimento de idas e vindas, formalizado, também, na ação circular.

Desapegada dos fatos extraordinários que causam a mudança de fortuna, a fábula moderna, como um drama-da-vida, é orientada pela observação dos aspectos do cotidiano. O ritmo do drama passa, então, a ser outro, isto é, ele passa a olhar para trás, o que é caracterizado como *infradramático*. De modo que “[n]o cruzamento entre Paixão e Processo, está o espaço por excelência do drama moderno e contemporâneo: o lugar do íntimo (testemunhar sobre si mesmo) e o político (testemunhar sobre o mundo) se interpenetram” (Sarrazac, 2013, p. 89).

A ideia de testemunho, como se observará em *Mercedes*, recupera o olhar para o percurso trilhado pela personagem ao longo da vida, mas ao mesmo tempo dá conta do contexto histórico no qual ela vivia e pelo qual ela foi diretamente afetada. Essa estratégia de formalização comum ao drama contemporâneo pode ser colocada em cena via personagem que rememora, que sonha, que é testemunha jurídica ou ainda entrevistada, em todos os casos a ação dramática permite esse olhar para trás, de uma maneira que a cena segue o caminho contrário ao sentido da vida (Sarrazac, 2013). Portanto, em **Mercedes**, acompanhamos a rememoração da vida por diferentes perspectivas, mas, no final da peça, a Doutora Mércia se encontra com Mercedes (a sua versão jovem), ambas dialogam sobre as decisões previamente tomadas e os possíveis arrependimentos, como se ao longo de toda a peça o que estivéssemos vendo fosse essa reflexão tripartida sobre a vida de Mercedes/Doutora Mércia e daqueles com os quais ela se relacionou, como uma espécie de “ver a vida”, isto é, “O espectador olha o drama-da-vida sobre o ombro da personagem, ela mesma espectadora de sua própria vida” (Sarrazac, 2013, p. 71),

Porque, de fato, esse é o verdadeiro objetivo dessas dramaturgias: fazer-nos entrar, nós os espectadores – espectadores desses outros espectadores (de suas próprias vidas) que são os personagens – no próprio ritmo do lento escoamento de uma vida; fazer-nos provar essa temporalidade que é aquela de uma espera sem fim do fim (Sarrazac, 2017, p. 75).

Dada a esfera de rememoração e decomposição do ponto de vista sobre o qual a história é contada, sistematicamente, cada situação na peça revela uma ação composta por dois personagens que estabelecem um diálogo dramático, e outros dois personagens que constroem um monólogo dialógico sob a forma de narrativa que se dirige a um receptor virtual, que pode ser a plateia. Os quatro personagens se alternam entre a ação dramática e o monólogo, e assim dão conta dos aspectos biográficos referentes à vida de cada um deles, mas também aos aspectos contextuais, referentes ao passado vivido no regime militar e, ainda, ao modo como os discursos sobre esse contexto vão sendo transformados ao longo do tempo.

Com base nas proposições delineadas acima, voltemos à situação 2. Em síntese, a forma circular permanece, bem como o trânsito do Deputado Mário Valdes, que agora se encontra na ação 3 com Dona Luciene. Mas, diferente das outras situações, aqui se evidencia inúmeras questões relativas aos aspectos contextuais, isto é, os personagens deixam entrever, em meio às reflexões sobre suas vidas e suas ações, o contexto histórico e a tensão causada por ele.

Desse modo, podemos pensar a situação 2 a partir das questões temáticas de acordo com as ações nas quais cada personagem está inserido:

na ação 1, Mercedes estudante fala de sua relação com a Doutora Mércia;
 na ação 2, Mercedes narra sobre sua vida no momento da gravidez e,
 na ação 3, Dona Luciene e o deputado dialogam sobre a solução para a gravidez de Mercedes.

A cena tem início com Mercedes Estudante na mesma casa que recebera de herança na situação 1, porém o tempo do que se expressa narrativamente, mediante a fala monologada, é anterior àquele, pois ela está presente no local à espera da Doutora Mércia para uma entrevista com o Deputado Mário Valdes, amigo da professora e personagem histórico de grande importância política, segundo foi estudado por ela nas aulas de Sociologia, na universidade. No segundo plano, na ação 2, está Mercedes, que narra o seu ponto de vista em torno da sua própria história, reflete sobre a gravidez e idealiza a vida que gostaria de ter no futuro. A narrativa de Mercedes perpassa tempos distintos, iniciando quando ainda está grávida, rememorando a juventude com Mário e nos momentos posteriores ao nascimento da

filha. No terceiro plano, ocorre o diálogo entre Dona Luciene e o Deputado Mário Valdes.

Nos três planos, podemos identificar uma lógica que conduz tematicamente toda a ação, ainda que os personagens falem sobre momentos e sujeitos diferentes em cada um dos lugares que ocupam, há claramente um confronto entre uma imagem pública e o discurso íntimo daqueles que conheceram Mercedes e o deputado no ambiente privado.

MERCEDES – Talvez um dia eu me lembre desses momentos de agora como algo heroico, e quem sabe eu queira escrever minha autobiografia? O que eu poria nela? Mercia Silva foi uma heroína da resistência à ditadura militar no Brasil. Lutou corajosamente junto com os seus companheiros, pegando em armas e pondo em risco a própria vida, num momento em que a propaganda oficial afirmava que não havia espaço para dissidência e tudo se resumia numa única frase curta e lapidar: Brasil, ame-o ou deixe-o. Frase que era lida nos adesivos colados aos para-brisas dos fuscas, ou mesmo na propaganda que se via na TV. Apesar disso, Mércia, que usava o cognome de Mercedes, insistiu em ficar. Queria mudar o Brasil, mas queria também afirmar que amar o Brasil não significava aceitar que um grupo de militares se sentisse mais brasileiro que qualquer outro, e por isso ditasse regras que melhor se aplicavam às casernas. Mércia é uma verdadeira heroína, desafiando o grande império quando participou do sequestro do embaixador americano, e logo em seguida, a fim de marcar claramente a sua esperança num Brasil melhor, gerou a sua filha, Mercedes. (Vieira, 2020, p. 33)

Diante da fala de Mercedes, que imediatamente assume a forma de uma narrativa em terceira pessoa, sobre Mercia Silva, aquela em quem ela se transformaria no futuro próximo, o segredo é revelado e, apesar de o enredo ainda apresentar fios emaranhados no tempo-espço, a relação entre os quatro personagens fica evidente. Notemos que nesse momento Mercedes Estudante, que, agora, sabemos ser a filha de Mercedes, ainda não tem conhecimento de sua relação biológica com a professora, a Doutora Mércia, o que só acontecerá na situação 4. O leitor/espectador toma conhecimento da informação antecipadamente e sob a forma de uma idealização da personagem de um futuro glorioso, contrário às ações que seguem. No contexto, Mercedes somente imagina o que diria sobre si em uma possível autobiografia, acontece que, tentando sobreviver ao passado que, em breve, abandonará, ela de fato cria uma vida, composta por fatos que não são reais como ela diz. Há, contudo, um viés de contestação sobre as narrativas públicas e privadas que pode ser analisado a partir da perspectiva de Mercedes.

Para Linda Hutcheon (1991), o discurso historiográfico é um “construto discursivo” atravessado pelas subjetividades de quem o compôs, baseado, por sua vez, nos objetos aos quais teve acesso para elaborar uma interpretação que, então, se definiu como fato histórico. Nesse sentido, a idealização de Mercedes pode ser pensada para além de um devaneio da personagem, ou seja, ela permite questionar sobre os sujeitos que foram alçados ao lugar de heróis da nação e as ações observadas que justificam esse lugar. Mercedes, assim como tantos outros sujeitos históricos, é tomada como uma dissidente, contudo deu sua contribuição na revolução, mas não é sua narrativa que se torna pública e é legitimada pela história, pois ela não pertencia a um lugar político dominante, sobretudo por ser uma mulher, de esquerda e desertora.

A jornada narrada acima trata de uma heroína política, patriota e determinada a enfrentar os obstáculos que surgirem em seu caminho, afinal, essa é uma história que certamente seria contada. Além disso, o desfecho de sua breve história, culminando no nascimento da filha é, em certa medida, poético, pois uma criança traria uma ideia de renovo para uma nação desgastada pela violência. Contudo, não é o que acontece. Mercedes está, na verdade, determinada a abandonar sua filha, fruto da relação entre ela e o Deputado. Mas, de fato, no futuro, quando se torna a professora de Mercedes Estudante, quando questionada sobre o seu passado, ela conta uma história semelhante.

MERCEDES ESTUDANTE – Ela me falou que o Deputado nunca foi homem de desamparar os amigos e correligionários. Quando soube que ela estava presa, fez o possível e o impossível para tirá-la da cadeia. Falou com juízes, generais, que só faltou mesmo falar com o presidente da república, mexeu mundos e fundos até que conseguiu libertá-la. A Doutora Mércia suportou torturas. Falou que preferia morrer a abrir a boca e entregar os companheiros, ou mesmo confessar a participação dela em qualquer crime de que a acusavam. Falou que na clandestinidade ela usava o nome de Mercedes. (Vieira, 2020, p. 50)

A narrativa feita por Mercedes Estudante conta sobre Mercedes e o Deputado Mário Valdes terem atuado como verdadeiros heróis, cada um ao seu modo, ela sendo presa e resistindo à tortura para não entregar os seus companheiros e ele buscando defender seus amigos que haviam sido presos e perseguidos pelos militares. A fala de Mercedes, citada anteriormente, e o que acabou de ser dito por Mercedes Estudante contam a mesma história, isto é, permitem que observemos como a circularidade da ação e da cena criam um paralelismo naquilo que é contado,

permitindo, dessa maneira, um diálogo que ocorre entre os tempos através dos temas sobre os quais os personagens refletem.

Mas, também fica claro que o ponto de vista de Mercedes Estudante reproduz a perspectiva da Dra. Mercia, sua professora, mencionada anteriormente, que a torna e ao Deputado Mário Valdes verdadeiros heróis da revolução. Como se sabe, Mercedes não foi torturada e não foi presa, pois fugiu antes de ser pega pelos militares. Contudo, o fato de ela mencionar essas ações como uma estratégia para obter reconhecimento pelas ações supostamente praticadas aponta para o que estamos perseguindo sobre o discurso historiográfico, isto é, ela reelabora uma narrativa que certamente seria validada como heroica se cumprisse o percurso referenciado.

Por outro lado, não se trata apenas de uma relação entre verdade e mentira, mas de uma necessária observação da construção do discurso, visto que, nesse caso, temos a perspectiva da Doutora Mércia sobre si que é, então, transmitida a Mercedes Estudante durante as aulas. Aquilo que a professora diz não está diretamente relacionada ao discurso histórico, mas possui um interesse particular, revelando uma narrativa sobre si. Dessa maneira, a discussão em torno do que a mulher conta a Mercedes Estudante aponta para o modo como ela reconstrói, anos depois, sua própria história, pois nesse discurso se evidencia uma dimensão da ficção entendida como a formatação de uma realidade, ou seja, “um ângulo de visão que altera o modo como enquadramos o que consideramos verdade” (Azevedo, 2024, p.67).

De um modo geral, a história do contexto da Ditadura Militar foi escrita em favor dos opressores, enquanto aqueles que lutaram e sofreram foram silenciados, o que indica a dominância de uma dada perspectiva sobre os acontecimentos. Ridenti (2001) afirma, por exemplo, que as redes de comunicação receberam incentivos da ditadura, mesmo nos períodos de maior censura e repressão política, isso indica certo favorecimento de um discurso que tende a privilegiar apenas um lado da história. Com a necessidade do revisionismo histórico, dada a nova consciência sobre as influências ideológicas e institucionais, que exigem desconfiança do escritor (Hutcheon, 1991), outros pontos de vista começam a ser contados e tendem a privilegiar aqueles que não são os heróis, pelo menos não pela perspectiva dominante.

Diante de tudo isso, nota-se, daí, um conflito entre as narrativas públicas, isto é, aquelas que serão erigidas em torno do Deputado e as narrativas privadas, aquelas evidenciadas na cena por Mercedes e por Dona Luciene, pois tais enredos contrariam os aspectos da vida íntima dos quais tomamos conhecimento a partir do diálogo entre

os personagens, como veremos adiante. No que toca ainda àquilo que é idealizado por Mercedes, verifica-se que não há uma narrativa heroica que culmina no nascimento da filha como um ideal de liberdade. Pelo contrário, buscando a liberdade por meio da fuga do país, Mercedes está decidida a abandonar a criança, é o que discutem o Deputado e Dona Luciene na ação 3,

DONA LUCIENE – O senhor quer que eu crie a menina, é isso? Foi isso o que eu entendi?
 DEPUTADO MÁRIO VALDES – Isso mesmo, entendeu direitinho.
 DONA LUCIENE – E a mãe?
 DEPUTADO MÁRIO VALDES – Há mulheres que não estão preparadas para a maternidade.
 DONA LUCIENE – Ela concorda?
 DEPUTADO MÁRIO VALDES – Foi ela quem me pediu para desaparecer com o bebê.
 DONA LUCIENE – Que espécie de mulher pode querer semelhante coisa?
 DEPUTADO MÁRIO VALDES – Uma guerreira.
 DONA LUCIENE – Anita rejeitou os filhos que teve com Garibaldi?
 DEPUTADO MÁRIO VALDES – Cada caso é um caso.
 DONA LUCIENE – É muito fácil meter filhos no mundo.
 DEPUTADO MÁRIO VALDES – As fatalidades existem.
 DONA LUCIENE – As irresponsabilidades também. (Vieira, 2020, p. 37-38)

A fala de Dona Luciene expõe os contrastes entre a luta armada e a vida íntima de Mercedes. Quando o Deputado faz referência a ela como uma “guerreira” imediatamente Dona Luciene menciona Anita⁶², a Anita Garibaldi, promovendo um efeito de intertextualidade na obra de Paulo Vieira, tendo em vista a autoria de uma peça homônima. Ao referir-se a Anita, essa sim reconhecida historicamente como uma revolucionária brasileira, Dona Luciene deprecia a atuação de Mercedes como guerrilheira na ditadura, sobretudo, porque nem isso justificaria o abandono da prole, pois nem mesmo Anita o fez. Daí, observa-se uma desidealização da maternidade, pois apesar de Mercedes apresentar sentimentos conflituosos em relação à criança, acaba escolhendo sua liberdade e abandona a filha aos cuidados de Dona Luciene.

Dona Luciene e Mercedes, enquanto personagens centrais desse tempo da narrativa, ocupam lugares diferentes e mostram concepções de mundo completamente distintas. Por um lado, Dona Luciene cumpre aquilo que tradicionalmente se espera de uma mulher, pois possui afetividade, cuidado e preocupação com a criança que acabara de nascer. Além disso, era ela quem

⁶² **Anita** é uma peça escrita por Paulo Vieira que pode ser lida sob vieses semelhantes àqueles utilizados nesta pesquisa. A peça traz à tona o amor de Anita Garibaldi e Giuseppe Garibaldi em meio a Revolta dos Farrapos ou Farroupilha.

trabalhava como empregada doméstica na casa do Deputado durante a estadia de Mercedes, que ali vivia escondida dos militares. Por essa mesma razão, por não poder ir até uma maternidade, foi Dona Luciene quem fez o parto quando do nascimento da filha de Mercedes. Assim, dotada de inúmeras características e habilidades que compõem o estereótipo das mulheres, Dona Luciene vê a atitude de Mercedes e do Deputado como algo incompreensível.

Por outro lado, o parto não fora capaz de despertar sentimentos maternos em Mercedes, que antes e depois do nascimento rejeita a criança, pois enxerga nela um empecilho para a realização de seus planos de fuga do Brasil. Para ela, mais forte é “a vontade de mudar o mundo. Foi por isso que peguei em armas. Por isso que eu me engajei desde cedo nos movimentos sociais” (Vieira, 2020, p. 38). Da incompreensão de Dona Luciene diante da ação do deputado, surgem algumas discussões em torno da política no Brasil e das ações dos militares durante a Ditadura.

DONA LUCIENE – Uma mulher que enjeita a própria filha, do seu ponto de vista, é o quê, Deputado?

DEPUTADO MÁRIO VALDES – Luciene, não quero fazer julgamento de valor, até porque você não sabe o que está acontecendo.

DONA LUCIENE – Eu nunca sei o que está acontecendo. Eu somente sou chamada para consertar o que está desconsertado.

DEPUTADO MÁRIO VALDES – Não é bem assim. Você sabe, a situação política brasileira, tudo o que está acontecendo no Brasil atualmente, ninguém está seguro de verdade, os direitos individuais foram suprimidos com o AI-5. Então, para determinadas pessoas viver a vida normal é praticamente impossível, compreende?

DONA LUCIENE – Eu somente compreendo que uma criança não é um cachorrinho que se passa a mão na cabeça quando se tem vontade, e depois enxota quando não interessa mais. (Vieira, 2020, p. 39)

Diante do exposto, duas questões vêm à tona: a primeira diz respeito à dimensão temática, no que se refere ao posicionamento do Deputado à respeito do abandono da filha, o que aponta para a sua paixão por Mercedes, pois atende ao seu pedido para que possam fugir juntos, mas indica também uma preocupação com sua imagem pública, visto ser um político eleito sob todos os requisitos morais exigidos para o cargo, que deveria ser exemplo para a população, mas que deixa para trás uma criança para fugir com uma mulher tida como criminoso. A segunda questão aponta para a menção de fatos históricos que contribuem para a composição contextual da

peça. No diálogo, o Deputado justifica a tomada de decisão em relação à criança devido aos efeitos causados pelo Ato Institucional nº 5, o AI-5.⁶³

Dado o cenário promovido pelo AI-5 e pelo contexto ditatorial no geral, as atitudes do Deputado podiam trazer duras penalidades para ele e demais envolvidos se fossem descobertas. Nessa situação, vêm à tona inúmeras outras questões históricas observadas pelo prisma dos personagens em cena, que afetam direta ou indiretamente a vida de cada um deles. Em outro momento da cena, quando Mercedes Estudante revela ter questionado a Doutora Mércia sobre ter sofrido tortura, ela revela ter sido vítima do pau-de-arara, um instrumento de tortura utilizado por militares, no qual o indivíduo é suspenso em uma barra e tem as pernas e braços amarrados.

Tal cena não ocorre via diálogo ou narrativa, há a representação no momento presente da cena, indicado por meio de rubrica no texto, que se reforça pela sonoplastia com o uso de guitarras. De certa maneira, a ação dramática no presente é uma estratégia para chocar os leitores/espectadores sobre a violência praticada naquele cenário de revolução, visto que a peça vai delineando um percurso de reflexão e crítica política, para além das questões biográficas de Mercedes. É válido ressaltar que a confirmação sobre ter sofrido tortura só ocorre após Mercedes Estudante ter questionado a Doutora Mércia sobre isso, de modo que, mais uma vez, a narrativa revela uma perspectiva de si, produzida pela professora para compor a trajetória da heroína que ela almeja.

Ainda na discussão entre Dona Luciene e o Deputado Mário Valdes, como se verá adiante, há inúmeras referências sobre a expressiva desigualdade social causada pelo regime político em vigor. Embora, ainda hoje, existam inúmeros discursos favoráveis à ditadura e defensores de um avanço econômico significativo em virtude daquele cenário, aquele contexto foi marcado pela desigualdade social, inúmeros casos de corrupção e situação de miséria. Condição semelhante é exposta pelo Deputado em cena, pois havia um favorecimento dos mais abastados economicamente, deixando que atitudes ilícitas fossem por eles cometidas sem a devida investigação: “No Brasil, os federais têm psicologia de vira-latas” (Vieira, 2020, p. 57).

⁶³ Sancionado em 1968, o AI-5 é tido como um dos atos institucionais mais duros do regime da Ditadura Militar, pois alterava a lei, permitindo ao governo federal intervir nos poderes estaduais e municipais, suspendeu direitos e garantias constitucionais, contribuiu para políticos eleitos perderem o mandato e servidores da justiça perderem o cargo, além disso, reforçou a censura e permitiu a tortura como prática da ditadura.

A ideia da psicologia de vira-latas é utilizada pelo personagem durante os planos de fuga com Mercedes: segundo o Deputado, eles fugiriam do Brasil em seu carro, uma Mercedes-Benz 68, pois sendo um veículo de luxo, não seria parado e fiscalizado pelos policiais. O termo mencionado pelo Deputado faz referência ao 'complexo de vira-latas', teoria criada por Nelson Rodrigues, em 1950, ao se referir ao comportamento dos brasileiros que se acham inferiores às outras etnias. Ideias reforçadas, também, na literatura, por autores como Monteiro Lobato que defendia a submissão do brasileiro a outras nações, daí surge um movimento liderado por Ariano Suassuna e Nelson Rodrigues em busca de uma identidade nacional.

No que diz respeito aos aspectos formais, conforme será observado adiante, é possível notar como o tempo é tratado de modo cíclico na peça, não só enquanto forma, como temos destacado, mas também como aspecto temático, visto que, no futuro, ou seja, na situação 3, Mercedes e o Deputado tentam recuperar aquilo que ela, decididamente, abandonou. Além disso, os planos da cena começam a se cruzar, de modo que em espaços diferentes os personagens parecem dialogar, porque as falas se completam e se entrelaçam, numa espécie de espelhamento. A cena vai se tornando, por sua vez, uma trama complexa de espaço e tempo:

MERCEDES ESTUDANTE – As aulas da Doutora Mércia mexem muito comigo. Ontem mesmo ela disse que a vida é longa e a gente não tem a dimensão do tempo, ao menos no sentido do devir. E que muitas vezes a gente faz coisas que não devia, e depois fica difícil olhar para o passado sem uma dose angustiante de culpa. Mas se não houvesse culpa haveria ainda humanidade?

MERCEDES – O Mário ainda tentou me botar a culpa.

DEPUTADO MÁRIO VALDES – Mercedes se não houvesse mães que cuidassem dos filhos não haveria humanidade.

MERCEDES – Grande coisa é a humanidade, Deputado, grande coisa. Pois tenha certeza de que se não houvesse humanidade a Terra seria um lugar bem melhor para se viver. Qualquer lugar do universo onde um puto de um astronauta americano não tenha metido os pés é um lugar decente para se viver. Decente até que não tenha a marca de uma bota no chão e uma frase de efeito ecoando no espaço: um pequeno passo para o homem ... Grande coisa a humanidade, eu disse. Ele olhou para mim meio contrariado.

DEPUTADO MÁRIO VALDES – É a minha filha.

MERCEDES – Pois fique com ela. A Mário o que é de Mário.

DEPUTADO MÁRIO VALDES – Eu não posso ficar com a menina.

DONA LUCIENE – E por que não?

DEPUTADO MÁRIO VALDES – Eu sou um político, faço oposição ao regime, ainda que fosse do sistema, mas não, aí é danado. (Vieira, 2020, p. 40-41)

Quando Mercedes Estudante se refere às falas da Doutora Mércia fica claro que, devido ao movimento cíclico do tempo, novamente ela se deparou com o passado que escolheu abandonar, mas parece ter se arrependido do que fez, o que será questionado nas cenas seguintes. A conversa mencionada por Mercedes Estudante aparenta ter colocado a Doutora Mércia diante de um espelho, o qual a fez lembrar das atitudes do passado e reviver aquilo que ela tentou esquecer.

O espelho em **Mercedes** é mencionado pelos outros personagens mais de uma vez como uma maneira de confrontar-se com a verdade. No início da peça, quando questionada pela filha a respeito da verdade sobre sua vida, Dona Luciene reflete sobre o que é a verdade e responde, “A verdade é uma dolorosa imagem que você vê no espelho, você com você mesma, o encontro do passado com o presente” (Vieira, 2020, p. 13). Em outro momento, nos momentos finais da peça, é o Deputado Mário Valdes que se coloca diante de si, numa espécie de exercício de reflexão sobre a vida,

DEPUTADO MÁRIO VALDES – Há coisas que são muito difíceis de serem respondidas. Não há nada mais devastador do que você está diante de você. A pessoa consigo mesma. Quer saber quem é o seu maior inimigo? Experimente perguntar para você, diante de um espelho: E aí? (Vieira, 2020, p. 83).

O espelho, seja ele enquanto objeto ou somente como um efeito produzido por determinada situação, como ocorreu no primeiro caso sobre o qual fizemos referência, atua como um exercício de reflexão sobre a vida, como uma tomada de consciência a respeito das decisões durante a vida, ou ainda, como uma estratégia de pôr em evidência o que se tenta esconder. Em todo caso, o espelhamento é uma maneira de se obrigar a olhar para si, para quem de fato o sujeito é, distante das máscaras utilizadas para viver na sociedade.

Voltemos a falar, ainda, sobre as tensões entre as narrativas públicas e privadas em torno do Deputado Mário Valdes. Na situação 2, em diferentes momentos Mercedes Estudante e Mercedes narram sobre a vida do personagem, porém sob diferentes perspectivas. Mercedes Estudante narra sobre o Deputado como o homem da política, uma espécie de herói nacional, que lhe foi apresentado por sua professora, a Doutora Mércia. Por outro lado, contrariando a narrativa pública que reproduz anos depois, Mercedes fala sobre o Deputado, mas enquanto o homem que ela conhecia bem no contexto privado, revelando aspectos contrastantes com a vida de homem público.

O Deputado Mário Valdes é construído como um político honrado e confiável, que desde cedo já era líder do movimento estudantil, no qual ele conheceu Mercedes. O seu modo de se posicionar e a defesa por seus ideais foi o que despertou a paixão em Mercedes e em Dona Luciene quando eram mais jovens. No presente da cena, já deputado, ele parece ter se desviado de seus ideais e do compromisso assumido com seus eleitores, fazendo um governo que, antes de favorecer terceiros, é favorável a si mesmo. Diante das tensões da Ditadura, ele se opunha ao exército, mas não a ponto de se tornar alvo, ao mesmo tempo que apoiava os grupos de oposição ao regime, participando das reuniões dos movimentos sociais. No entanto, havendo oportunidade ele entregava as informações que obtinha para os grupos da Ditadura. Desse modo, ele conseguia passar livre por todas as situações, reforçando, assim, a sua liberdade e, principalmente, sua situação econômica.

Diante do cenário de dubiedade da imagem e honra política do Deputado, duas falas, separadas no tempo e no espaço, são apresentadas seguidas,

MERCEDES ESTUDANTE – Falou que o Deputado Mário Valdes era um homem compromissado com a democracia, fazia pronunciamentos na câmara exigindo o retorno da legalidade, o respeito a vida civil e a constituição do estado, não a que foi imposta pela ditadura, mas a anterior. Isso depois do AI-5. Muita gente havia sido presa e cassada. Menos Mário Valdes. Uma voz acima de qualquer suspeita.

MERCEDES – Alimentei essa história com o Mário porque era conveniente. Os caras do meu aparelho diziam que eu devia agir como agente duplo. Porque nessa de desbunde fui de um extremo a outro. De riponga a guerrilheira, de uma vida de paz e amor a uma outra de fazer amor sem paz. Foi uma mudança e tanto. E o Mário acabou sendo peça chave nas ações da guerrilha, exatamente porque ele também é agente duplo. Finge que é de oposição, que bate no governo, que não tem medo, que abre a boca, que é língua de trapo e com isso ele consegue a confiança dos caras de oposição de verdade, embora consentida, porque para ser de oposição tem que ser que nem eu e meus companheiros que caíram nas mãos dos federais, pegar em arma, partir pra luta, porque não há diálogo, não pode haver diálogo quando há ditadura. Mas o Mário faz o jogo. Sabe jogar. Todo canalha sabe jogar. Se dar bem de um lado e se dar bem do outro. Mário é assim, grita na tribuna, esbraveja, vai pra reunião da oposição e depois dá o serviço pros secretas. Eu mesma já vi. (Vieira, 2020, p. 44-45)

A narrativa de Mercedes Estudante é uma paráfrase do que foi dito sobre o Deputado Mário Valdes por Mercedes, novamente há uma situação de espelhamento, que deixa ver aspectos do passado, revelando um confronto de identidades e discursos elaborados ao longo do tempo. Parece haver, portanto, uma constante ação de olhar para trás e se confrontar com imagens contrastantes de si. Cada narrativa, por sua vez, é influenciada pelo tempo, o que permite uma observação enevoada

sobre os fatos, uma vez que os recursos de memória utilizados para dar conta do passado podem ser falhos. A história contada por Mercedes é simultânea aos fatos referentes à sua gravidez indesejada, aos conflitos da Ditadura e às incertezas de futuro, de modo que se observa a raiva que ela sente por aquele homem. Ao mesmo tempo, essa é, também, uma narrativa íntima, contada por quem conheceu o político no espaço privado do lar, onde tudo poderia ser dito sob a confiança dos limites da casa. Dessa maneira, o homem que Mercedes conheceu na intimidade não é o mesmo revelado nas páginas da imprensa ou aquele sobre quem ela fala oficialmente em suas aulas de Sociologia, ao deixar de lado seu nome “fantasia” e assumir a face da Dra. Mércia.

Por sua vez, a narrativa de Mercedes Estudante revela o discurso público, isto é, aquele que é tido como oficial, pois constrói a imagem de um homem público, ligado à história do país e acima de qualquer suspeita, o que indica uma moral e honra ilibada. Mas, quando revelados os dois pontos de vista da mesma história, o leitor/espectador pode chegar à conclusão de que o Deputado é apenas mais um entre tantos políticos que se posicionavam do modo que melhor lhe conviesse para a manutenção de seus interesses particulares. É por essa mesma razão que Mercedes permanece ao seu lado, pois, como se pode notar, **Mercedes** não é uma história de amor com fundo histórico e político, como é **Anayde**. A personagem que dá nome à peça está junto ao deputado pelas facilidades que ele, como agente duplo, pode lhe oferecer e, assim, evitar que ela seja captura, torturada e enviada à prisão, como acontecia com os demais presos políticos em semelhante situação, afinal foi essa a razão pela qual ela o procurou.

Anayde e Mercedes se aproximam devido ao protagonismo feminino, a centralidade do contexto histórico da Revolução de 30 e da Ditadura Civil-Militar, que representam dois importantes marcos para a história do Brasil e, ainda, a relação que estabelecem com homens políticos. Todavia, na primeira peça predomina a relação de amor entre Anayde e João Dantas, marcada pelo desejo e pela dimensão erótica das cenas entre os amantes. A paixão entre eles é atravessada pelo contexto histórico da Revolução de 30, pelo julgamento público das mulheres que ousavam desviar das imposições de comportamento, e pela rivalidade entre grupos políticos, que devido às intrigas e conspirações, arruína o relacionamento do casal, após a prisão e morte de João Dantas. Por outro lado, em **Mercedes**, a relação entre Mercedes e o Deputado Mário Valdes expressa uma cumplicidade política, que se torna mais próxima de uma

amizade com episódios de sexo e intimidade, mas sem de fato haver uma afetividade entre eles. Ao longo da peça, em alguns momentos o Deputado revela sentir-se apaixonado por Mercedes, mas não há indicação de uma reciprocidade de sentimento, enquanto expressão de amor. Prova disso, ela revelar que sua gravidez é resultado de um estupro, pois havia dito não àquele homem, mas ele a agarrou a força. A paixão entre eles, se existiu em algum momento, ficou num passado anterior ao passado referido na peça, o qual é mencionado somente a título de nostalgia.

Voltando ao confronto dos discursos públicos e privados sobre a vida do Deputado, na cena mencionada abaixo ele fala de modo que confirma aquela mesma imagem exposta anteriormente por Mercedes Estudante, mas em seguida Dona Luciene expõe outra face do homem, expondo-o como um político que não merece a confiança do povo e o voto que lhe foi concedido, pois a despeito da imagem pública impecável, na intimidade ele não merece tamanha confiança. As falas de Mercedes, que continua narrando sobre sua relação com ele, e o diálogo entre Dona Luciene e o Deputado revelam o contexto político de corrupção e ação em benefício próprio como uma espécie de denúncia sobre o período ditatorial.

MERCEDES – Dedo duro, escroto, escroque, você não presta Mário. E ele me respondeu que isso é uma guerra, cada um faz por onde sobreviver. Que ele ralou muito, nasceu pobre e teve que dar muito duro para chegar onde chegou. Mas descobriu que o caminho mais fácil para alcançar o que queria era se vender, fazer o jogo, ser gilete, levar informação fácil para um lado enquanto finge está do outro.

DEPUTADO MÁRIO VALDES – Não fosse por isso, não teria uma Mercedes 68 na garagem.

MERCEDES – E a dimensão moral dos seus atos, Mário?

DEPUTADO MÁRIO VALDES – A vida não é uma questão moral.

DONA LUCIENE – O povo não sabe que o senhor não é homem de cumprir palavra. Que diz uma coisa e faz outra, que acende uma vela para Deus e outra pro Diabo sem a menor vergonha. Sempre me disse que o regime militar é um celeiro de grandes oportunidades para os homens de visão.

DEPUTADO MÁRIO VALDES – Você não deve ter entendido direito o que eu falei.

DONA LUCIENE – Eu posso ser uma mulher muito simples, mas não sou burra, nem idiota. Entendi perfeitamente.

DEPUTADO MÁRIO VALDES – Um celeiro de oportunidades para bons negócios, economia que se abre para o mundo, um bolo fermentando a riqueza nacional, crescendo e se multiplicando para o bem de todos, isso sim.

DONA LUCIENE – Ao menos para o seu bem, não é Deputado?

DEPUTADO MÁRIO VALDES – Para o bem da nação.

DONA LUCIENE – A nação não tem uma Mercedes 68 novinha em folha na garagem. (Vieira, 2020, p. 47-48).

O encadeamento das falas acima deixar entrever três aspectos importantes para a trama que está sendo construída. Primeiramente, a imagem de homem honrado do Deputado que surgirá, temporalmente, após esses diálogos, vai sendo desconstruída, pois as mulheres mostram razões pelas quais ele está trabalhando apenas em favor de seus próprios interesses. A falsidade com que se comporta o político aparenta ser uma estratégia de sobrevivência diante do regime, mas é, ainda, uma falta de respeito com o povo que o elegeu para que ele defendesse seus direitos. Outro aspecto observado é a fala de Dona Luciene que está, em um primeiro momento, de fato, fazendo referência às atitudes fraudulentas de Mário como homem político, no entanto, adiante fica claro que ela está se referindo, também, à vida íntima e amorosa.

Dona Luciene fala sobre as esperanças amorosas que esse homem lhe deu, sobre as promessas de uma vida ao seu lado, mas ele não cumpriu o que lhe disse, ao contrário, decidiu viver com Mercedes, e Dona Luciene se tornou aquela a quem ele procura nos momentos de dificuldade como esse. Isso justifica, entre outras coisas, o motivo dele tê-la procurado para ser a mãe de sua filha. Um terceiro aspecto no excerto acima é a inserção da Mercedes 68, ou seja, a entrada de uma terceira Mercedes em cena, que diz respeito ao automóvel da marca de luxo alemã. O carro torna-se, então, a representação das atitudes fraudulentas de Mário Valdes como homem político, pois apesar de ser difundido um discurso de prosperidade e forte avanço econômico durante o regime militar, a crise vivida pelas famílias populares, a alta nos preços dos alimentos e o aumento da corrupção foram expressivos. A posse do veículo, que revela também a paixão do Deputado pela marca, e explica o nome de guerrilheira de Mercedes e o nome da filha do casal, confirma, por sua vez, que somente aqueles que alimentavam o próprio sistema eram por ele favorecidos.

A ação 1, na qual se encontra Mercedes Estudante, segue o movimento cíclico da cena, e enquanto os diálogos expostos acima acontecem, em seu tempo ela segue narrando sobre a vida da Doutora Mércia e do Deputado Mário Valdes, tomando como base para isso as narrativas públicas a que teve acesso ou a narrativa biográfica feita pela Doutora Mércia,

MERCEDES ESTUDANTE – A professora e o deputado são muito amigos. Ele a ajudou a sair não só da prisão como do país também. Conseguiu um *habeas corpus* pra ela. Ela estava exausta, extenuada, machucada de tanto choque elétrico, tanta pancada que tomou dos torturadores durante os interrogatórios. Quando ele a viu, ela mais parecia sobrevivente de uma

queda de avião, e, na verdade, de certa maneira era isso mesmo, porque o que caiu não foi só o mundo dela, mas toda a sua vida, toda sua perspectiva. Disse que ele falou pra ela:

DEPUTADO MÁRIO VALDES: *Você vai embora daqui. Vou dar um jeito de levar você para a Argentina.*

[...]

MERCEDES ESTUDANTE – E para completar a desgraça, a Doutora Mércia me contou que depois que saiu da prisão descobriu que estava grávida. Tinha sido estuprada pelos torturadores. E que sua filha morreu.

MERCEDES – *A partir do momento em que o Mário saiu de casa levando consigo o bebê, eu disse para mim mesma: Mércia, Mercedes morreu. Era tudo o que eu queria, que morressem todas as Mercedes da minha vida: minha filha e o meu nome de guerra. Tudo o que me lembrava o que eu não queria mais. Ao menos foi o que eu pensei. Mas ficou por dentro um buraco, um vazio, uma coisa que eu não sei o que seja. Estive a ponto de dizer para ele, não Mário, deixa, levo Mercedes comigo. Mas não tive coragem.* (Vieira, 2020, p. 52-55)

A fala de Mercedes é ambígua e deixa margem para uma interpretação. De fato, a filha de Mercedes é levada para ser criada por Dona Luciene, mas, diante da situação, quem de fato morreu para ela? A Mercedes sua filha, sobre quem ela não teve interesse desde o início, afinal rejeitou a criança desde a descoberta da gravidez; ou o seu cognome de guerrilheira, que, daí em diante, fica para trás e ela passa a viver sua nova vida como Doutora Mércia. A cena nos permite pensar também: quem é a máscara, Mercedes ou Mércia?

Há para esse questionamento duas hipóteses de leitura. Mercedes parece ser uma espécie de máscara utilizada por Mércia para viver uma vida público-política, isto é, as atividades de guerrilheira do Partido Revolucionário, incentivada pelo contexto da Ditadura. Além disso, Mercedes é o nome que ela escolhe motivada pela paixão que o deputado sente pela marca de carros. Àquela altura havia entre Mercedes e o Deputado uma relação de sexo e interesses que o faz, inclusive, abandonar Dona Luciene e ficar com ela. Por outro lado, Mercedes “morre” exatamente quando o deputado leva a criança embora, o que lhe permite uma nova vida a partir da fuga do Brasil, conforme ela desejava. Quando Mercedes “morre”, surge a Doutora Mércia, que abandona a vida anterior, engendrando uma biografia guerrilheira e revolucionária, para depois assumir plenamente a identidade da professora doutora em Sociologia, pela Sorbonne, detentora de uma narrativa de vítima/heroína da Ditadura que manterá até o momento presente da peça, atuando como professora de Mercedes Estudante.

Independente de uma resposta unívoca para tais questionamentos, a dualidade que compõe a imagem de Mercedes/Doutora Mércia revela a complexidade na

construção da personagem e se torna um aspecto relevante no modo de composição, pois expressa o estilhaçamento da personagem em duas idades diferentes, em dois tempos diferentes de sua vida e a partir da formalização de Mercedes como Doutora Mércia, essa cria para si outra narrativa em torno dos acontecimentos contado por Mercedes e representados na cena.

A narrativa da Doutora Mércia a respeito de sua vida assemelha-se à jornada de uma heroína de guerra. Ao decidir deixar toda a vida que tinha para trás, Mercedes pode escolher uma nova identidade e com ela construir uma nova vida, mas o movimento cíclico do tempo trouxe os mesmos indivíduos para a sua vida, obrigando-a a enfrentar cada um deles. A história que ela contou a Mercedes Estudante é, como se sabe, composta por inverdades sobre as suas ações durante o regime militar, que poderiam ser vistas como atos heroicos por quem quer que ouvisse tal narrativa. Contudo, ela não foi presa, não foi torturada, não foi estuprada. O Deputado de fato ajudou-a, mas com a fuga do país para que não fosse punida pelo crime de sequestro que havia cometido. A filha não morreu no parto, como ela dirá adiante, mas foi deixada para outra mulher ser a mãe que ela não quis ser. A fala de Mercedes, por sua vez, justifica a história ter tomado tais rumos, afinal, ela decidiu matar todas as Mercedes de sua vida, inclusive a própria identidade de guerra.

A atitude de ressignificação de Mercedes diante da vida pode ser lida ao lado do que Lescot (2012) discute sobre o teatro dos possíveis, em **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. O termo faz referência a uma possibilidade de reconstrução da vida do personagem diante dos abalos sofridos ao longo de sua existência. Assim, define-se o “teatro dos possíveis” como “uma aptidão humana à transformação e à decisão, e como baluarte contra a fascinação e a resignação trágicas” (Lescot, 2012, p. 148). Conforme exposto pelo autor, inúmeros autores utilizam essa técnica de composição como uma maneira de colocar os personagens diante de situações conflitantes que exigem deles uma tomada de decisão. Na cena, em alguns casos, somente por meio da narrativa é possível dar conta dos possíveis, e da simultaneidade de ideias promovida por eles.

A referência ao “teatro dos possíveis” vai na contramão do “belo animal”, pois esse detém-se sobre um episódio da vida, e não dá conta de longas passagens de tempo da vida humana. Nesse sentido, o que se observa em **Mercedes** é que o autor compõe uma fábula, via moldes contemporâneos, que dá conta de um longo percurso biográfico, permitindo ao leitor/espectador compreender o momento e as razões da

transformação de Mercedes em Doutora Mércia, como um recurso de sobrevivência. Trata-se, assim, de enxergar

[...] um espaço teatral que veria o homem sair do túmulo para voltar, “de etapa em etapa, aos múltiplos lugares de sua vida”. Maneira de escapar ao esmagamento inelutável do homem contemporâneo, de inverter a estrutura neotrágica que o conduz à sua perda, de abrir assim o dispositivo dramático para o espectador, convidá-lo, escreve Jean-Pierre Sarrazac, retomando uma fórmula de Edeward Bond, a “refazer sua vida de maneiras múltiplas (Lescot, 2012, p. 149).

É, portanto, o que se observa em **Mercedes**. A Doutora Mércia surge como uma fuga do aprisionamento de Mercedes que parecia iminente, possibilitando-lhe viver outra vida e escrever uma nova história. Mas, no futuro, personagens de sua antiga identidade voltam para lhe fazer reviver todos os lugares que visitou e pensar sobre as decisões que precisou tomar. No que se refere à dimensão formal, os *possíveis* revelam um confronto entre passado e futuro que não cabe na sucessão de presentes do drama absoluto, pois isso surge como possibilidade do drama contemporâneo.

Fechando a situação 2, Dona Luciene aceita ficar com Mercedes e a ter como filha, desde que o Deputado não apareça mais, nem mesmo com ajuda material e financeira. É revelado, então, que, quando eles tiveram uma relação amorosa, Dona Luciene engravidara do deputado, mas cometera um aborto e, por isso, tornara-se incapaz de engravidar novamente. Mercedes Estudante tornou-se a filha que ela não tivera e não poderia ter, mas é afetivamente a sua filha com o deputado. O Deputado foge com Mercedes para a Argentina, onde irão refazer a vida, que ganhará os contornos já mencionados.

Em sua última fala, o político diz ter que ir embora, porque tem um encontro marcado com Mercedes. No tempo, ele realmente despede-se de Dona Luciene, porque precisava buscar o automóvel, a Mercedes 68, para partir em fuga com a amante, Mercedes/Mércia. Mas a afirmativa torna-se ambígua, pois de fato na cena seguinte ele terá um encontro com Mercedes Estudante, sua filha, para a realização da entrevista que ela fará com ele. É preciso lembrar que até essa altura da trama, Mercedes estudante não tem conhecimento do segredo guardado pelos três personagens, a entrevista para ela é realmente parte de sua pesquisa acadêmica. Dito isto, o Deputado sai para a ação 1 da situação 3.

Diferentemente das situações anteriores, na situação 3 ocorre uma ação simultânea, ou seja, as ações e seus respectivos diálogos ocorrem ao mesmo tempo e em determinados momentos se cruzam, por meio de palavras que são ditas no mesmo momento. Já não há três ações, agora somente duas, formalizadas por meio do diálogo entre o Deputado Mário Valdes e Mercedes estudante na ação 1, e Mercedes e Dona Luciene na ação 3. Por outro lado, se olharmos cada diálogo individualmente, perseguindo o movimento cíclico do tempo que tem estruturado a peça desde o começo, o presente parece estar em suspense, ou seja, quando tomamos como referência uma ação e outra, enxergamos o passado e o futuro de cada contexto. Dessa maneira, o presente não está em cena.

Na ação 1, Mercedes Estudante finalmente encontra o Deputado Mário Valdes para a realização da aguardada entrevista. Partindo desse ponto, é possível perceber que esse momento da cena é anterior ao início da peça, pois quando Mercedes Estudante afirma ter recebido aquela casa como herança, o que causa a confusão em sua mente é o fato de ela reconhecer aquele ambiente, porque já havia estado lá. O diálogo entre Mercedes Estudante e o Deputado é confuso, pois ela não cumpre o objetivo de entrevistá-lo, isso ocorre, como será dito adiante, porque a atividade acadêmica era somente uma desculpa para que o Deputado pudesse encontrá-la e, estando diante da filha, as palavras do político são somente de arrependimento pela atitude de abandono no passado. O diálogo entre eles não produz muito sentido, parece confuso e não gera ação na cena, porque o encontro gera no Deputado um efeito de olhar para trás, marcando mais uma vez o infradramático na cena contemporânea, o que, em seguida, gera arrependimento e um conflito de sentimentos. O homem parece não ter as palavras certas para falar com Mercedes Estudante e, no primeiro sinal, acaba fugindo do encontro, deixando-a sozinha.

Ao mesmo tempo, do outro lado da cena, conversam Mercedes e Dona Luciene, que ocupam o tempo-espço referente ao passado, quando Mercedes tem deixado a filha para ser criada por Dona Luciene e está prestes a fugir para a Argentina com o Deputado Mário Valdes. O diálogo entre Dona Luciene e Mercedes é um enfretamento entre as duas mulheres que disputaram Mário Valdes e agora disputam Mercedes Estudante, sem que isso fosse uma questão aparente em outros momentos. A conversa em si gira em torno da posição de Mercedes em relação a Dona Luciene, porque apesar de ter deixado Mercedes Estudante para trás, Mercedes ainda quer ter direito à filha, agindo como se Dona Luciene estivesse somente criando a menina

enquanto essa fosse a sua vontade. Contudo, o diálogo entre elas deixa ver lacunas na história que vão sendo preenchidas por meio de aspectos de suas vidas que elas expõem,

DONA LUCIENE – Desde quando você entrou na vida do Mário que ele mudou em relação a mim. Eu era a preferida. A mulher que ele dizia que era só dele. O porto seguro, Mário dizia. Luciene, você é a mulher que não pode faltar na vida de um homem. Eu cuidava da casa, dos ternos do Mário, da comida para que ele tivesse sempre bem-disposto, de quase tudo. Mário não dava um passo sem me consultar. Ao menos era isso o que eu pensava. E eu tinha a ilusão de que era feliz. E era isso mesmo, ilusão. Porque bastou você aparecer e ele mudou. Vou alugar uma casa para você, ele me disse, um apartamento, o que você quiser. Mas eu não queria nada disso, queria ficar com ele, ser a mulher dele. Luciene, ele me disse, amor é coisa que não cabe num homem prático como eu. Casamento tampouco. De maneira que o melhor é você cuidar da sua vida, compreende? Ser uma mulher independente. Não foi fácil, mas eu disse, Mário me arranja um lugar de professora, é isso o que eu quero ser e fazer. Pronto. Virei professora.

MERCEDES – Eu não tinha a noção do que acontecia com o Mário e com você. Fui procurar o Mário porque a gente já se conhecia. Ele tinha sido meu namorado no tempo da universidade. Era líder estudantil e participava do movimento, estivemos juntos em vários comandos de greve, lutávamos contra a ditadura, fomos às ruas, enfrentamos a polícia muitas vezes. Mário era um homem que incendiava uma assembleia e o coração das moças. Incendiou o meu, claro. A gente se amava em cima de uma pilha de cartazes do Che Guevara e da Mercedes Sosa. Tudo era romântico. Tudo tinha uma vida intensa. Aconteceu de um dia Mário chegar com um LP da Janis Joplin e botar para tocar (Vieira, 2020, p. 74-75).

Dadas as novas formalizações do drama contemporâneo, é possível evidenciar que, até o momento, em **Mercedes** os monólogos narrados, que dialogam com o receptor, possuem maior expressividade e potencial de comunicação e movimento para a cena do que os diálogos entre os personagens. Nos trechos acima, o que se nota é que há um aparente diálogo entre as duas mulheres, mas o que elas estão fazendo é narrar trechos de seus relacionamentos com o Deputado Mário Valdes, o que faz o leitor/espectador tomar conhecimento de outros momentos de suas vidas sem que isso seja posto na peça enquanto ação no presente. Assim, os acontecimentos que são mencionados pelas personagens por meio da narração têm tanta ou mais importância para a compreensão do enredo do que aqueles que são apresentados dramaticamente. Em outra medida, podemos associar a expressividade dos monólogos à distância que eles estão dos acontecimentos do passado que eles narram, dado o que expõe Hutcheon (1991), o distanciamento dos acontecimentos permite olhá-los de uma maneira diferente e ter sobre eles outra compreensão.

As angústias do passado e os segredos mantidos ao longo do tempo deixam a cena em “modo de espera”, o presente é esperado, mas até a atual situação nada tem

sido revelado de fato sobre aquilo que foi introduzido na primeira fala da peça, a herança deixada para Mercedes Estudante. O enfrentamento entre Mercedes e Dona Luciene põe no centro da discussão aquele que não está em cena com elas, o Deputado Mário Valdes. Ele, que até o momento transitou por todas as ações e interagiu com todas as mulheres, é o elo entre elas, mas também aquele que contribui para a rivalidade entre as duas mães de Mercedes Estudante, pois suas atitudes revelam-no um homem incapaz de assumir um compromisso com uma mulher, seja com Dona Luciene ou mesmo sua filha.

Mais uma vez, as duas mulheres reforçam a imagem público-política do Deputado, confirmando, por sua vez, a construção social em torno da qual aos homens fica destinado o espaço público, desprendido do lar, e à mulher os afazeres domésticos, aqueles cumpridos tão bem por Dona Luciene, como ela mesmo diz. Mercedes, por outro lado, não ocupa o espaço privado, porque se assume guerrilheira e revolucionária, mas para isso é obrigada a renunciar a outros papéis femininos, de modo que se vê em cena um enfrentamento entre as múltiplas faces dessa mulher, ora revolucionária, ora a mãe que nunca quis ser.

Como se vê, na peça, não só a estrutura é circular, simbolicamente, tudo é circular, se observarmos que os personagens vivem se reencontrando ao longo da cena e ao longo de suas vidas. Daí, quando tem a oportunidade, depois de ter abandonado Dona Luciene, Mário volta e lhe dá a filha que ela não pode ter, o que se confirma quando ele diz “Luciene a minha dívida contigo eu pago agora” (Vieira, 2020, p. 77). A situação 3 encerra quando Mercedes e Mário Valdes saem, cada um da ação que ocupam, chamados por uma buzina ouvida por ambos, mas em tempos diferentes. Na ação 1, em que estão Mercedes Estudante e o Deputado, o homem vai embora, porque a buzina é o seu motorista chamando-o, ele deixa Mercedes Estudante sozinha, na casa que no futuro ela descobre ter sido deixada como herança. Na ação 3, Mercedes é chamada, também por uma buzina, mas quem a chama é o Deputado, na Mercedes 68, pois eles estão partindo, em fuga, para a Argentina.

De modo semelhante ao que ocorreu na situação anterior, na situação 4 vemos prevalecer o diálogo, agora entre Dona Luciene e Mercedes estudante, ambas na ação 1, enquanto isso, o Deputado Mário Valdes está sozinho na ação 2 e passa a estabelecer um monólogo com o receptor, tecendo reflexões sobre o que é dito por mãe e filha. A Doutora Mércia, por sua vez, só aparece em um outro momento da cena quando se encontra com a sua versão jovem, como a Mercedes do passado.

Diferente das outras cenas que tinham um diálogo mais objetivo, referente às questões políticas e afetivas, na situação 4 os diálogos tornam-se mais reflexivos, ligados à dimensão interior do sujeito. Os personagens refletem sobre as suas escolhas de vida e sobre o impacto do tempo nos resultados dessas escolhas.

MERCEDES ESTUDANTE – Quem sou eu?

DONA LUCIENE – Minha filha, não sabe quem você é?

MERCEDES ESTUDANTE – Não.

DONA LUCIENE – Você é Mercedes.

MERCEDES ESTUDANTE – Que mais?

DONA LUCIENE – Mercedes.

MERCEDES ESTUDANTE – Mercedes é um nome. Eu quero uma história.

DONA LUCIENE – Porque isso agora, minha filha?

MERCEDES ESTUDANTE – Você nunca falou do passado.

DONA LUCIENE – O passado não existe.

DEPUTADO MÁRIO VALDES – Se passou é porque existe ou existiu. Está presente e ausente ao mesmo tempo. O espelho é a sua imagem, presente e ausente. Ser e não ser. Estar e não estar. No fundo é isso, não há distinção. O tempo é circular, Mário. Lembra do Einstein? a teoria da relatividade? Eu gostava do Einstein quando estava na faculdade. Tudo é relativo, até o tempo. Tudo isso que une o passado e o presente é uma outra luz. Ou não? (VIEIRA, 2020, p. 84)

O questionamento de Mercedes Estudante sobre sua vida é o questionamento que o leitor/espectador fez ao longo de toda a peça. Até esse momento da cena, certamente o leitor/público já preencheu as lacunas existentes, porém é Mercedes Estudante quem vai descobrir a verdade sobre sua vida. A história volta para o momento primeiro da peça, quando Mercedes Estudante se descobre herdeira de uma casa que ela já conhecia, o que tornava a história para ela mais confusa. Observamos adiante que o tempo da história também já é outro, pois a ação aqui ocorre após a morte do Deputado Mário Valdes, que, por sua vez, reflete sobre a existência da vida de forma filosófica, uma perspectiva influenciada pelo fim da vida, quando é possível observar a vivência como um todo e avaliá-la. A morte do personagem não ocorre em cena, ou seja, não assume a forma dramática, mas é mencionada por Mercedes durante o encontro com a Doutora Mércia em outro momento da cena.

Não tendo alternativa, Dona Luciene revela toda verdade sobre a vida de Mercedes Estudante, assim, as lacunas apresentadas desde o início da peça pelos movimentos de idas e vindas no tempo e pelo cruzamento das narrativas toma uma forma linear, intercaladas, somente, pelas reflexões do Deputado Mário Valdes. No fim, esse drama-*da*-vida remete a um drama-*na*-vida desestruturado/despedaçado. Assim, o diálogo entre Dona Luciene e a filha revela não só as origens biológicas de

Mercedes Estudante, mas também estabelece um confronto entre a narrativa pública e a narrativa íntima do Deputado Mário Valdes. O homem que Mercedes Estudante descobriu ser seu pai fora conhecido por ela como uma personalidade histórica que muito fez em defesa do país, porém aquelas que o conheceram na intimidade “escrevem” outra narrativa sobre ele,

MERCEDES ESTUDANTE – Deputado Mário Valdes. É esse o nome do meu pai?

DONA LUCIENE – É

MERCEDES ESTUDANTE – Por que escondeu isso de mim durante tanto tempo?

DONA LUCIENE – Porque eu não queria que você soubesse, apenas isto.

MERCEDES ESTUDANTE – Mas era meu pai.

DONA LUCIENE – Um pai ausente, que nunca quis assumir a filha.

MERCEDES ESTUDANTE – Um dos homens mais importantes da oposição.

DONA LUCIENE – Você não sabe a verdade.

MERCEDES ESTUDANTE – Então me diga: qual é a verdade?

DONA LUCIENE – Um homem frio, calculista, dedo-duro, sem ética, serviu aos militares durante todo o tempo se fazendo passar por opositor ao regime, mas em verdade era um entreguista, um delator, era isto o que era o Deputado Mário Valdes.

MERCEDES ESTUDANTE – Ele está morto. Como pode falar dessa maneira de um homem morto?

DEPUTADO MÁRIO VALDES – Um homem é um homem somente enquanto vive. Depois de morto, um homem é uma lenda. Ao mesmo é isso o que eu espero que aconteça comigo. Os meus eleitores, o Congresso, o povo brasileiro diga a uma só voz: o Deputado Mário Valdes era uma reserva moral da nação. Os jornais já me chamaram assim, no tempo da abertura política: Mário Valdes, o Deputado que é a reserva moral do país. Gostei. Pegou bem. Os colegas na Câmara diziam quando eu chegava aê, heim, chegou a reserva moral da nação!, e eu sentia que havia certo respeito, mais do que respeito, porque não é todo o dia nem todo o mundo que consegue ser a reserva moral da nação. (Vieira, 2020, p. 86-87)

O confronto entre as duas narrativas sobre o mesmo personagem histórico põe em xeque duas questões importantes: a primeira diz respeito ao comportamento político dos homens eleitos pelo povo para governar em seu favor, mas, como se vê, agem em benefício próprio, e isso parece não mudar; além disso, põe em dúvida aquilo que é tido como verdade e deixa ver que há narrativas que vão sendo legitimadas a tal ponto que chegam às universidades, como é o caso, tornam-se institucionalizadas e, como tal, viram verdade. Em vista disso, tem surgido um movimento em torno dos monumentos brasileiros que visa identificar quem são os homens homenageados em praça pública. O que se percebe é que a história e os discursos construídos em torno dela legitimaram sujeitos que contribuíram para a violência, a tortura e a repressão de inúmeros outros brasileiros, mas se tornaram heróis da nação. Isso nos leva a concluir, como temos feito a partir das discussões de

Hutcheon (1991) que a construção de narrativas históricas é diretamente influenciada por aqueles que a constroem e pelo ponto de vista que privilegiam.

Adiante, a conversa revela que a entrevista que Mercedes Estudante deveria realizar foi um pedido do Deputado a Doutora Mércia para que pudesse encontrar a filha, porém, estando diante dela viu que não seria possível recuperar o passado, uma vez que entre eles havia agora um abismo. Em seguida, Dona Luciene revela a Mercedes estudante quem é sua verdadeira mãe, uma mulher-máquina incapaz de ter sentimentos verdadeiros por alguém, assim era Mercedes e o Deputado que lhe pôs também o nome de uma máquina. O carro, tão caro ao Deputado, foi trancado na garagem desde sua volta da Argentina, quando lá deixou Mercedes sem ter expressado o amor que sentia por ela. Simbolicamente, guardar a Mercedes 68 entre quatro paredes e esquecê-la foi o modo dele seguir a vida, abandonando todas as Mercedes que surgiram em sua vida, a máquina, a amante e a filha.

A conversa entre Dona Luciene e Mercedes estudante encerra para dar lugar a ação da Doutora Mércia. De acordo com a rubrica, Mercedes Estudante sai de cena para voltar como Mercedes. Os outros personagens saem de cena e somente as duas Mercedes permanecem no palco. A situação materializa aquilo que temos perseguido em torno da circularidade do tempo que é tema e é forma do drama. As mulheres se enfrentam, se reconhecem como sendo diferentes versões da mesma pessoa em tempos diferentes, refletem sobre a vida e a cena encerra. Rapidamente, a Doutora Mércia fala sobre a sua distante relação com os outros personagens que fizeram parte de sua vida e, não tendo mais o que ser dito, a peça encerra,

DOUTORA MÉRCIA – Você não sabe, mas acabo de chegar do funeral do Mário.

MERCEDES – Mário morreu, de quê?

DOUTORA MÉRCIA – É isso o que eu digo, ataque cardíaco fulminante. A melhor forma de morrer. Porque eu não quero agonizar em cima de uma cama. Sempre vivi independente de quem quer que fosse, não vou agora querer na última hora está dependendo de ninguém. Eu quero que quando alguém se lembrar de mim e for escrever o meu necrológio diga assim: aqui jaz uma mulher que viveu e morreu independente e livre. Ponto. Você não viu isso?

MERCEDES – Isso o quê?

DOUTORA MÉRCIA – A notícia sobre a morte de Mário?

MERCEDES – Não, não vi.

DOUTORA MÉRCIA – Morre a reserva moral da nação, foi assim que os jornais anunciaram.

MERCEDES – Muito boa manchete.

DOUTORA MÉRCIA – Cerca de um mês antes de ele morrer me telefonou. Eu disse pra ele que Mercedes é minha aluna bolsista. Ele ficou interessado em conhecê-la, queria saber como ela era, se se parecia

comigo ou com ele. Não sei Mário, eu disse, ela é somente minha aluna e eu não fico prestando atenção com quem as alunas se parecem.
 MERCEDES – Mercedes é mais do que a sua aluna.
 DOUTORA MÉRCIA – Eu menti para Mercedes.
 MERCEDES – Como assim, mentiu?
 DOUTORA MÉRCIA – Menti. Disse para ela que fui presa e torturada.
 MERCEDES – Eu não fui presa nem torturada. Eu fugi pra Argentina.
 DOUTORA MÉRCIA – Ninguém sabe de você mais do que eu.
 MERCEDES – Então, por que você mentiu?
 DOUTORA MÉRCIA – Não sei, um impulso, queria que ela me visse como heroína, uma Anita Garibaldi, uma guerreira. (Vieira, 2020, p. 96-97)

As voltas no tempo que a peça formaliza nos fazem ver que Mercedes/Doutora Mércia permanece uma mulher fria que quer se construir como independente e livre, mas que está presa a uma autoimagem que a tornou egoísta diante da vida. A face de guerrilheira que teve no passado transformou-se em uma mera narrativa que ela inventou para personificar no presente a mulher que ela pretendia ter sido. Mas a fuga para a Argentina foi a estratégia de sobrevivência que a obrigou a renunciar a toda uma vida, sem que isso tenha gerado arrependimentos no futuro. Todavia, a necessidade de mentir para Mercedes sobre sua atuação militante na Ditadura reforça discussão semelhante àquela feita sobre a imagem pública do Deputado: ambos tiveram sua participação nos conflitos da Ditadura, mas fugiram do país quando as perseguições se estreitaram, não são, portanto, heróis de guerra ou exemplos de moral como narram.

Ao término da peça e da recomposição do drama-*na*-vida presente no drama-*da*-vida, é possível fazer uma reflexão em torno dos aspectos temáticos/contextuais e formais. Primeiramente, é válido destacar que **Mercedes** foi encenada a primeira vez em 2014 quando, no Brasil, se observava o surgimento de inúmeros movimentos urbanos pedindo a volta da Ditadura, o que culminou no golpe contra a presidenta Dilma Rousseff, em 2016. A peça encenada pouco tempo depois das revoltas urbanas conduz o espectador à reflexão do que foi o contexto da Ditadura militar e do cenário ameaçador de torturas e censuras. Sob argumentos econômicos, as pessoas iam às ruas reclamar os aumentos nas taxas de ônibus, por exemplo. O movimento ocorreu não só no Brasil, mas também em outros países da América e da Europa, no entanto, esse levante da população pode ser visto, também, como um disfarce dos grupos de extrema direita tentando voltar ao poder, usando, para isso, o desconhecimento do que foi a Ditadura Militar.

Em um mundo no qual precisamos discutir a esfericidade do planeta Terra, reafirmar o valor das pesquisas científicas, debater com contestadores do aquecimento global e conviver com a alegação de que não há provas de que o Holocausto tenha existido, somos impelidos a repensar o que tratamos como verdadeiro, somos impelidos a nos posicionarmos na disputa pela verdade que esses “fatos alternativos” querem instituir como sua verdade (Azevedo, 2024, p. 51).

O revisionismo histórico surge como uma emergência, pois cada vez com mais frequência vemos a contestação das proposições instituídas como verdade, revelando os dois lados da mesma história, porém escritos com intenções distintas. De um lado, se observa a problematização daquilo que se tornou um fato histórico como uma reelaboração crítica do discurso histórico, pois se compreende que a perspectiva positivista sobre os documentos históricos não tem sustentação, à medida que eles e o discurso são atravessados pela ótica e pela subjetividade de quem o produz. Por outro lado, há uma tentativa de invalidar esses mesmos discursos por meio da negação e da contestação de pesquisas comprovadamente científicas. São esses mesmos discursos que tendem a negar as grandes catástrofes ou a ressignificá-las dando-lhes justificativas excepcionais.

Voltando aos termos formais, vemos colocado em cena aspectos do drama contemporâneo que desmontam as regras do “drama absoluto” no que diz respeito às questões temáticas e temporais. Se antes falávamos sobre o presente absoluto, **Mercedes** coloca em cena um diálogo entre o passado e o futuro de modo simultâneo e, por vezes, um presente em modo suspenso. Se antes o “drama absoluto” permitia apenas um recorte da vida, capaz de ser encenado na duração da peça, observamos na peça de Paulo Vieira a cena de uma vida toda, entrelaçada a outras três vidas, em três tempo-espacos distintos, o que se define como “ver a vida”, característica do drama-da-vida. Se o diálogo intersubjetivo era a forma canônica do drama, agora os personagens dialogam fazendo referência ao passado, refletindo sobre a vida, apontando para o futuro e, para isso, constroem aparentes diálogos que são, na verdade, monólogos que utilizam recursos narrativos.

Assim, a partir da ação 1 da situação 1, a ação começa a ir para trás, revelando o passado das personagens que as conduziu até o momento presente daquela ação primeira. Ainda que olhemos para o passado, trata-se de um voltar-se ao drama, isto é, não observamos os fatos vivenciados pelos personagens, seja no espaço privado ou no contexto histórico, não há uma ação dramática, mas um voltar-se ao drama, ou

seja, sob aparente diálogo os personagens narram as ações vividas, que ocorre, portanto, somente no discurso.

O último aspecto do drama-*da-vida* é fundamental para dar sentido até mesmo ao desfecho da peça, quando as duas Mercedes estão diante uma da outra. Apesar de não haver materialmente um espelho, na situação indicada na peça, a Doutora Mércia parece estar, metaforicamente, diante de um espelho que a faz olhar para trás e relembrar tudo o que viveu e as decisões que precisou tomar até aquele momento. Nesse sentido, o ver a vida faz crer que estávamos a todo momento vendo a peça por sobre os ombros de Mercedes/Doutora Mércia, como se, também ela, pudesse olhar sua vida num movimento retrospectivo. Enquanto autores como Strindberg, em **Sonata dos espíritos**, por exemplo, expõem o ver a vida a partir do sonho, em que a ação ocorre em dois planos dramáticos distintos, em **Mercedes**, o espelho poderia ser lido como uma metáfora que permite dramaticamente a personagem encarar a si e revelar aos espectadores o passado vivido por ela, que se materializa no presente da cena por meio da forma circular, e da presença dos outros três personagens que permitem o espelhamento de diferentes perspectivas sobre Mercedes, a partir do que cada um deles representa em sua vida.

No que se refere aos aspectos tradicionais do drama, é possível observar a permanência dos personagens em seus respectivos indicadores de diálogo, ainda que esses não conduzam a ação conforme os moldes tradicionais. Contudo, a abordagem das personagens em **Mercedes** é relativamente convencional, pois não há uma perda de identidade, de passado e de referências sociais, como ocorre à personagem contemporânea, enfraquecida e tornada *impersonagem*, visto que se tratando de um drama que persegue a biografia da personagem central tais aspectos não poderiam ser excluídos. Ainda assim, a presença de tais elementos reforça a relação entre personagem e plateia, corroborando a exposição do contexto social e os impactos causados na vida daqueles que direta ou indiretamente estavam envolvidos no regime militar.

A fim de encaminhar esta discussão para o fim, mas não de esgotá-la, podemos acionar outros dispositivos de leitura histórico-filosófica para interpretar **Mercedes**, notadamente sobre os aspectos que dão conta da dimensão histórica presente na cena. Nesse percurso, as proposições de Walter Benjamin sobre a História, a partir do confronto entre o positivismo e o materialismo histórico dão conta de uma visada alinhada àquilo que temos discutido desde o início desta pesquisa. As teses

desenvolvidas por Benjamin corroboram o pensamento de Hutcheon (1991) que tem sido o alicerce crítico sobre o revisionismo histórico na contemporaneidade, tendo em vista a maneira como o filósofo se opõe ao positivismo como filosofia na qual se baseia o discurso histórico tradicional.

De um modo geral, as teses de Benjamin em “Sobre o conceito de História” introduzem a necessidade de questionar a História escrita sob o ponto de vista dos vencedores, frequentemente, aqueles que representam os poderes dominantes da sociedade. A visão legitimada da história captura essas narrativas e as transforma em verdade, única e incontestável, pois devido à ótica positivista, as pesquisas dos historiadores assumem um caráter científico, de modo que os documentos lidos e interpretados são tomados como verdade. Por sua vez, Benjamin (2020) adota uma perspectiva distinta, a do materialismo histórico, propondo a necessidade constante de olhar para o passado a partir das demandas do presente. Isto posto, o passado deixa de ser visto como algo finalizado em si mesmo e passa a ser reelaborado pelas relações que estabelece com o momento presente. É, portanto, o ato de revisitar o passado que possibilita a inserção das vozes marginalizadas, antes silenciadas pelas narrativas dos dominantes.

O breve comentário sobre a produção de Walter Benjamin ilumina outras possibilidades de interpretação do encontro entre Mercedes e Doutora Mércia, isto é, as versões de passado e futuro da mesma personagem, como uma metáfora sobre o tema da história levado ao palco. A rubrica indica que “DOUTORA MÉRCIA e MERCEDES ficam frente a frente. Ambas se observam” (Vieira, 2020, p. 93). Nesse momento, o confronto entre as duas mulheres pode ser lido sob a ótica da formalização do drama contemporâneo que permite o olhar para trás, conforme mencionado, mas também retoma uma ideia mais ampla, a do “Anjo da História”, proposto por Benjamin, a partir da pintura do “Angelus Novus”, de Paul Klee.

A imagem do anjo na tela permite a Benjamin (2016) elaborar um pensamento sobre ela e que pode ser interpretado como a oposição entre a ideia proposta pelo positivismo, relativa ao progresso, e o materialismo histórico, defendido pelo filósofo. A contrariedade em relação ao progresso é defendida pela observação de que as catástrofes tidas como exceções são, na verdade, recorrentes, o que instaura um “estado de exceção”, no qual se enxerga a repetição dos mesmos eventos, em diferentes momentos, devido à incompreensão da própria história. Assim, o “Anjo da História” olha fixamente para o passado e, ao mesmo tempo, vê o futuro que o chama:

[...] O anjo da história deve ter esse aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de fatos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já não as consegue fechar. Esse vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta as costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até o céu. Aquilo a que chamamos o progresso é este vendaval (Benjamin, 2016, p. 11).

A visão a que se refere o excerto acima é fundamental para o que estamos perseguindo, pois desconstrói a ideia de uma história composta pela linearidade e ordenamento dos acontecimentos, conforme preconizada pelo discurso histórico. Ao olhar para trás, o que o Anjo da História vislumbra são as ruínas do passado, uma sucessão de catástrofes que cresce diante dele. De maneira semelhante, ao olhar para trás é também isso o que Mercedes encontra, os fragmentos de sua história, revelados como tema e como forma no drama. Daí ela se dá conta de que não adianta remoer o passado, porque enquanto passado ou futuro dela mesma nada mudou, e encerra: “Então é isso. Não há mais o que fazer” (Vieira, 2020, p. 98).

O Anjo da História conduz a uma conclusão semelhante, não há o que fazer para recompor as ruínas do passado, não há evolução em relação ao futuro, pois os acontecimentos tendem a se repetir no tempo e no espaço, como uma ação circular e não evolutiva, como propunham os positivistas. Essa ação circular permite, portanto, uma abertura para o revisionismo histórico, como uma possibilidade de olhar novamente para o passado diante das conexões do presente, uma vez que o futuro exige que olhemos para ele.

5 CONCLUSÃO

Anayde e Mercedes, certamente, figuram entre as peças mais expressivas da produção dramatúrgica de Paulo Vieira, não só no que diz respeito às questões de ordem temática nelas evidenciadas, sobretudo em vista dos temas históricos formalizados esteticamente, mas também pela maneira como elas se alinham aos discursos teórico-críticos contemporâneos e ao modo como isso se revela na dialética forma-conteúdo. Em conformidade com o que foi discutido ao longo desta tese, as duas peças performam como um núcleo no qual se identifica uma confluência de temas, formas e possibilidades utilizadas e pensadas por Paulo Vieira para a composição de sua dramaturgia.

Falar da centralidade feminina na produção de Vieira é apenas um dos pontos que apontam para a relevante contribuição do escritor: somadas a outras obras do mesmo autor, como **Noite escura e Anita**, **Anayde e Mercedes** lançam luz sobre uma tradição social e histórica que impõe às mulheres o violento lugar do silêncio, marcado pela marginalização das figuras femininas e pelo peso do patriarcado. Ademais, associada à perspectiva histórica, as peças permitem a observação de diferentes momentos da história do país, revelados por meio das vivências e subjetividades dos personagens, que são atravessados pelas imposições e singularidades que constituem cada um dos contextos representados.

Baseado nas reflexões de Walter Benjamin (2016) e Linda Hutcheon (1991) uma das principais demandas da pós-modernidade na ficção diz respeito à necessidade de um olhar para o tempo pregresso dotado de criticidade. Talvez, se pudermos dizer de outra maneira, os acontecimentos do presente têm exigido que a suposta linearidade do passado seja revisitada, isto é, emerge a necessidade de questionar as verdades e os fatos hierarquizados pelo discurso historiográfico, pois eles construíram um discurso hegemônico pautado na visão dominante de uma sociedade opressora. Tais compreensões podem ser evidenciadas ao longo das leituras teórico-críticas feitas nesta pesquisa, mas também são formalizadas nas peças aqui analisadas, tendo sido essa a gênese das discussões empreendidas.

É importante destacar como as duas peças revelam uma formalização consciente da relação dialética forma-conteúdo, à medida que trazem à tona demandas históricas para o tempo presente. De um lado, **Anayde** aponta para

caminhos lineares, mais apegados à tradição da forma, isto é, ainda há uma ação movida pelo diálogo intersubjetivo que ocorre no tempo presente, de modo que é possível reconhecer a construção de dois planos temáticos: o primeiro, em torno do amor de Anayde e João Dantas, que se concretiza na ação dramática, e o segundo, que coloca em perspectiva os descaminhos que conduziram a Revolução de 30 e corroboraram o desfecho trágico na vida dos amantes, realizado via construção discursiva, sob os moldes épico-narrativos.

Nessa primeira peça figura um autor movido pelo desejo de uma construção dramática centrada na protagonista da história, e, ainda, muito envolvido pelo arranjo do tema na forma, de modo que há uma evidente separação entre aquilo que é da ordem subjetiva e íntima e os aspectos histórico-políticos, embora em alguns momentos essa separação não seja possível devido ao modo como ambos os temas se inter-relacionam e agem sobre a vida dos protagonistas.

Por outro lado, em **Mercedes** se revela outra perspectiva de produção dramática, que aponta para um amadurecimento e consciência crítica de escrita, por meio da formalização de um drama que rompe com a linearidade do diálogo e do tempo, propondo uma forma-conteúdo circulares, que converge com as dinâmicas da contemporaneidade do drama e suas múltiplas possibilidades de materialização textual e cênica. Mais que isso, consoante o que é mencionado pelo autor no texto que introduz a peça, a partir da compreensão da trajetória da forma dramática, ele aciona mecanismos para a composição de um texto/cena que equilibra tradição e ruptura entre os aspectos formais do drama. Outrossim, tema e forma estão intricados a partir de uma composição em ajuste com a temática histórica, chamada novamente ao palco, aliada, por sua vez, ao protagonismo feminino e ao questionamento do discurso historiográfico.

A disposição dos elementos referentes à forma e ao conteúdo na produção analisada possibilitou uma revisão do percurso produzido pelo drama até a contemporaneidade. De um lado, observamos que as perspectivas teóricas em torno da forma dramática conduzem a um questionamento da tradição instituída em volta do drama absoluto, o que se revelou num primeiro momento por meio da “crise do drama”. Contudo, a tendência teleológica da escrita de Peter Szondi lançou sobre ela vias de dubiedade, como revelaram as reflexões de Jean-Pierre Sarrazac, propondo, por sua vez, uma mudança de perspectiva que assume a abertura da forma do drama para outros modos de composição aliados às demais expressões poéticas, ao que ele

chamou de *mutação* do paradigma estético do drama. Esse movimento de questionamento e reformulação dos discursos revela a tônica trazida pelo pós-modernismo para as diferentes áreas de conhecimento, sobretudo, aquelas ligadas à história, à arquitetura e à ficção.

No que toca à produção artístico-literária, é a *metaficção historiográfica* que conduz ao questionamento das narrativas impostas ao longo do tempo, exigindo/permitindo a reelaboração dessas produções a partir da ótica da contemporaneidade. É, portanto, a partir das contribuições de Walter Benjamin ao contestar o discurso histórico como uma verdade absoluta, conforme fora proposto pelo viés positivista, que é possível olhar para o passado e reelaborar sobre ele uma nova narrativa. A compreensão de que a subjetividade do indivíduo interfere no material discursivo elaborado por ele transforma a maneira como concebemos inúmeras produções que, até então, ostentavam o rótulo de verdadeiros monstros da teoria, da crítica e da historiografia. De Aristóteles e sua **Poética**, passando por Szondi até Sarrazac, no que diz respeito às discussões em torno da forma do drama, mas também de György Lukács e Walter Benjamin até Linda Hutcheon, no que toca ao viés temático, fica evidente a necessidade de uma revisão das verdades cristalizadas ao longo do tempo que aqui são questionadas tomando como ponto de partida a dialética forma-conteúdo.

Na **Poética**, se evidencia a primeira menção ao termo “drama” nos escritos sobre o teatro que, ao lado do termo “práxis”, é traduzido como ação e passa a expressar um modo de composição poética na qual os personagens agem em cena. Conforme mencionado no primeiro capítulo deste trabalho, a tradição dramática que deriva da interpretação do trabalho de Aristóteles torna tais descrições regras para a composição dramática. É, também, da contestação e ruptura com essa tradição que partem as pesquisas de Szondi, ao verificar que o cenário moderno por ele observado já não corresponde ao paradigma tradicional da forma dramática perseguido até aquele momento.

No “drama absoluto”, correspondente do paradigma aristotélico-hegeliano, a ação em cena é movida pelo diálogo intersubjetivo, o que se torna, com efeito, a definição dessa forma. Contudo, passados alguns anos da produção de Szondi (2011), outros aspectos em torno do paradigma tradicional começam a ser questionados, entre eles a associação entre ação e *decisão*. O sujeito representado pelo drama absoluto possuía uma capacidade de ação/decisão que lhe inculcia a

tomada de decisão para os conflitos externos vivenciados por ele, proporcionando um efeito de movimento no presente da cena. De modo contrário, “nas dramaturgias modernas e contemporâneas, não é o homem ativo que está no centro da ação, mas, antes de tudo, o homem que sofre [...]” (Sarrazac, 2010), e esse sofrimento ocorre em seu interior, são conflitos intrapsíquicos e intrassubjetivos, que não se revelam por meio do diálogo. Na cena, o efeito dessa mudança de estado é revelado por meio de uma ação, pois não deixa de ser, sem muito movimento, uma “ação descontraída”, conforme propõe Sarrazac (2010).

Dos efeitos e possibilidades observados na forma do drama contemporâneo, é possível identificar que a forma do drama se mantém em constante movimento, revelando-se em inúmeras produções que outrora seriam tomadas impensáveis. A mobilidade da forma contemporânea do drama evidencia o *transbordamento* da forma, promovido pela possibilidade de integração de elementos épicos, líricos, argumentativos e dramáticos. Essa liberdade da forma e as múltiplas manifestações dramáticas revelam, portanto, o caminho apontado por Sarrazac (2002) em torno da forma “rapsódica” do drama como a forma mais livre, mas não a ausência da forma. (cf. Sarrazac, 2010). A pulsão rapsódica que permite o diálogo e a intervenção de outras formas de arte na forma dramática viabiliza a renovação do drama, entendido na contemporaneidade como um drama-*da*-vida, em relação às normas perseguidas pelo drama-*na*-vida – e esse estado de renovação, como um *devenir* da forma, é chamado por Sarrazac (2020) de *reprise*.

O distanciamento de uma concepção textocêntrica nas tendências teórico-críticas sobre o teatro, tal qual aquela difundida por Aristóteles, evidenciou a escrita dramática como parte da cena, de modo que a encenação deixou de ser vista como uma espécie de ilustração do texto, e se tornou uma forma de criação estética. De outro lado, as experiências contemporâneas do drama revelam formas de teatro que poderiam ser tomadas como utópicas. Esse movimento entre texto e cena possibilitou uma *reprise*, isto é, o olhar mais atento de alguns dramaturgos para suas obras, revelando por meio delas sua própria compreensão do drama. Isso não quer dizer que o drama se tornou engessado, como se o dramaturgo quisesse intervir na cena por meio de rubricas e prescrições, mas partindo da noção de *reprise* como reinvenção da forma, ela é solidária às invenções do teatro. Esse duplo movimento do teatro/drama e drama/teatro permite que haja uma complementariedade entre eles e

não uma independência tornada distância, a ponto de decretar a morte do drama e sua irrelevância para a cena.

Assim, contrariando outros autores que se posicionam radicalmente contra os elementos da tradição, em **Mercedes**, Paulo Vieira defende o diálogo entre tradição e vanguarda, o que se revela, sobretudo, nos diálogos que sob os moldes narrativos, em muitos momentos, dão conta das experiências de vida e conflitos do sujeito, possibilitando a condução da ação dramática.

Verifica-se que **Mercedes** possibilita uma relação entre os aspectos relativos à tradição e à vanguarda, no que diz respeito ao tema e à forma. Estamos diante de uma fábula moderna em *desvio* que não encontra correspondentes naquilo que perseguia a tradição em torno do belo animal aristotélico. Como vimos, não há um começo, meio e fim bem delineados na peça de Paulo Vieira, capaz de formalizar um todo orgânico. A relação de idas e vindas no tempo fragmenta a fábula de tal maneira que, se lida linearmente, se constata uma espécie de desagregação dos seus membros, conforme sua formalização contemporânea. Esse desajuste consciente na forma do texto persegue uma estratégia de composição na qual o diálogo não ocorre entre os personagens, mas, sobretudo, entre as várias temporalidades em cena.

Assim, a cada situação há um reajuste entre ação dramática e discursiva, por meio da realocação dos personagens na função dramática e na composição de narrativas sob aparência de monólogos, que dá conta dos aspectos históricos que atravessam os personagens e impactam suas decisões. Em outros momentos, as narrativas são produzidas, recuperando outras narrativas já mencionadas na cena, como uma espécie de “coralidade de fragmentos” que revela múltiplas perspectivas em torno do mesmo acontecimento,

O termo vem do teatro e é explorado por Jean-Pierre Sarrazac (em *O futuro do drama*, publicado em 1981) ao analisar peças que voltam ao coro não mais no sentido grego, de exposição uníssona do canto, mas para explorar os ruídos, as dissonâncias, a multiplicidade de perspectivas nas falas dos atores. (Azevedo, 2024, p. 57).

A coralidade, nesse sentido, permite a observação da multiplicidade vozes, que podem ser levadas à cena, não só pela presença física de várias vozes no palco, como ocorre em *Mercedes*, mas sobremaneira, pela possibilidade de uma pluralidade discursiva. Assim, a fábula contemporânea distancia-se da regularidade orgânica aristotélica, em busca da mudança de fortuna e começa a perseguir uma vida sem

destino, isto é, o que está em cena é uma reflexão sobre a vida vivida, que permite entre outras coisas uma visão panorâmica dos acontecimentos e uma espera pelo futuro. Os múltiplos discursos revelam-se, portanto, pelas inúmeras perspectivas de observação da vida/acontecimentos.

Quando deixa de corresponder à formulação do “belo animal”, a *fábula* construída nos moldes contemporâneos apresentados por Sarrazac (2017) revela um drama-da-vida e suas particularidades, em oposição ao drama-na-vida. Nesse caso, três características tornam-se evidentes: a mudança de medida, o infradramático e o ver a vida. Em Paulo Vieira, é por meio da forma circular que ele redimensiona o tempo-espço, garantindo que toda uma vida seja posta no palco, o que revela uma mudança de medida, isto é, uma alteração na extensão da *fábula*, que passa a dar conta de inúmeros momentos da vida da personagem e, não mais, somente uma fatia da vida baseada em um acontecimento que implica uma mudança de fortuna, como ocorria no drama-*na*-vida.

Enquanto o drama-*na*-vida privilegiava os heróis e sujeitos extraordinários, contrariamente, aqui temos uma personagem que se queria heroína, mas ao fugir dos conflitos armados, acaba tendo uma vida comum. Tal observação se dá em função do “infradramático”, isto é, da mesma maneira que há uma mudança de medida, há uma mudança de ritmo, pois o drama começa a olhar para trás, de modo que não há uma ação em cena, mas um voltar-se ao momento da ação e, em cena, o que o espectador assiste é a reflexão sobre esses eventos.

Nessa direção, é possível apontar temas e sujeitos que em outros momentos foram excluídos do drama, porque não “cabiam” na forma tradicional, ou seja, no drama absoluto, que regido pelas rigorosas regras da tradição não era capaz de dar conta dos movimentos exigidos pelo tema. Na contemporaneidade, no entanto, não há uma impossibilidade de formalização, porque as mudanças na forma tornaram-na flexível, ou seja, permitem que haja a conformidade de temas e sujeitos que se adequam a partir da irrupção de outras formas poéticas. As novas ocorrências de forma-conteúdo permitem, por exemplo, a presença de temas históricos, que não são apenas representados no tempo presente, mas estruturados de tal maneira que implicam uma reflexão sobre eles, ou seja, a possibilidade de um olhar distanciado no tempo e no espaço.

É por este rumo que se encaminha a *metaficção historiográfica*, como vimos ocorrer em **Anayde** e **Mercedes**. Há nos discursos aqui enfeixados um outro olhar

para os acontecimentos históricos, que lidos sob a ótica da contemporaneidade permitem a irrupção das vozes que ocupam o lugar marginal nos discursos do dominante ou, nas palavras de Benjamin (2016), dos vencedores. A presença de temas históricos como a Revolução de 30 e a Ditadura Civil-Militar proporcionou a reelaboração desses acontecimentos no palco, vistos sob outro prisma, e conduz os leitores/espectadores à reflexão crítica em torno dos discursos produzidos e reproduzidos ao longo do tempo. Pensar sobre essas demandas é um agenciamento da contemporaneidade, dada a emergência de inúmeras produções ficcionais que se prestam a esse exercício de representação e reflexão, conforme aponta Azevedo (2024, p.9) “É aí por onde se infiltra a ficção. Na fenda aberta pela dúvida ou pela insuficiência do que está registrado, do que se anota sobre si mesmo ou sobre o outro”.

Frequentemente, é na forma do romance, ou nas formas narrativas em geral, que as produções ficcionais têm buscado espaço para reproduzir e reelaborar o passado a partir de um determinado ponto de vista. Contudo, conforme exposto até o momento, verificamos que também no drama contemporâneo, por meio dos transbordamentos da forma, que ocorrem via emersões épicas e líricas, é possível formalizar as representações do passado a partir dos vestígios históricos, sobretudo, documentais, deixados por ele.

A difusão dessas produções na contemporaneidade tem mostrado a proximidade entre os dados biográficos e históricos como recurso para a escrita literária, de modo que a distinção entre o histórico e o ficcional tem exigido um exercício de atenção do leitor, conforme aponta Azevedo (2024), ao se referir a tais produções como “narrativas estranhas”,

Essas leituras me forçaram, então, a repensar a associação moderna do romance com a ficção e, por tabela, com a literatura, pois essas narrativas estranhas em que há muitos dados autobiográficos e também fatos históricos, menções a dados do presente e do passado coletivo, não funcionam unicamente como testemunhos ou registros, mas supõem também que o leitor ative sua imaginação, especule sobre essas vidas e fatos narrados, tendo de lidar com as dissonâncias ou com os ecos do que é narrado em relação à sua própria experiência (Azevedo, 2024, p. 9)

As reflexões da autora caminham em direção às aproximações identificadas por ela entre as narrativas autobiográficas e historiográficas, por exemplo, que têm dificultado a distinção entre os gêneros e, conseqüentemente, confundido os leitores no que toca

a uma possível veracidade acerca do que é narrado, bem como à classificação de determinadas produções.

No caso do drama, a subentendida representação no palco deixa espaço para a compreensão de que se trata de uma escrita ficcional, contudo, a proximidade entre os aspectos históricos e ficcionais pode levantar inúmeras dúvidas. Essa experiência pode ser verificada, por exemplo, quando da encenação de **Anayde**, em 1992, e o comprovado sucesso de público, que se dirigia ao teatro em busca de (re)conhecer aquela Anayde, a mulher que fora silenciada na história da cidade. A encenação não foi o nosso objeto de estudo, mas corrobora a discussão que estamos empreendendo, em vista de uma contestação do discurso histórico pela ficção. Embora a Anayde de Paulo Vieira seja construída sob a justificativa de ser uma personagem ficcional e o contexto histórico justifique-se como um argumento para a ação, a peça como um todo desafia as construções discursivas em torno das reminiscências da Revolução de 30 e dos bastidores locais, expandido a compreensão dos leitores/espectadores sobre a vida de Anayde, em confronto com o que não foi escrito sobre ela, em vista dos julgamentos que lhe foram dirigidos. Isso ocorre em virtude da correlação entre os personagens na ficção e na historiografia. Assim, ao se deparar com o questionamento da história, o leitor precisa, de fato, refletir criticamente sobre aquilo que lê/assiste, pois essas narrativas confrontam as verdades instaladas e reproduzidas historicamente, mas, ao mesmo tempo, possuem a liberdade criativa para compor, a partir da dimensão histórica outros eventos que se relacionem ficcionalmente.

Essas estratégias de composição alimentam a discussão em torno da aproximação ou distanciamento entre literatura/ficção e história feita por Azevedo (2024) a partir da análise de uma produção latino-americana de Belén López Peiró, **Por que volvías cada verano**. Trata-se de uma obra que expõe um caso de abuso sofrido pela narradora-protagonista, que recebe o mesmo nome da autora, essa também vítima de um abuso sexual na infância. Em meio às problematizações sobre como os fatos vão sendo construídos na narrativa, Azevedo (2024) reflete sobre o papel da ficção e a relação entre verdade e mentira,

ficção pode ser sinônimo de invenção, de alienação da realidade, como o advogado prevê que os jurados vão interpretar o livro de peiró; ou pode ser uma formatação de determinada realidade, um ângulo de visão que altera o modo como enquadramos o que consideramos verdade, como sugere a reflexão sobre a melhor perspectiva de apresentação do caso ao júri; pode

ser ainda uma maneira de construir o registro documental de um episódio íntimo que peiró quer tornar público por meio da escrita [...] peiró expõe formas conflitantes de funcionamento da ficção: como mentira, como relativização da verdade, como documento (azevedo, 2024, p. 67-68).

Não se trata de investigarmos a essa altura a função da ficção e a relação entre ficção e verdade, pois conforme aponta Hutcheon (1991) esse debate foi superado pela pós-modernidade, à medida que reconhecemos que a literatura e a história fazem uso de recursos semelhantes para a composição de suas narrativas, valendo-se principalmente da busca pela verossimilhança. Nesse sentido, falar das diferenças entre elas é buscar uma separação, e a separação é um posicionamento da tradição. Interessa-nos, portanto, compreender as dinâmicas que envolvem essa relação, pois, embora haja o predomínio de formas narrativas, sobretudo do romance, estamos observando como também no drama, é possível verificar a formalização de uma metaficção historiográfica, que contribui para o exercício crítico do questionamento dos discursos históricos e da “verdade”, por meio da problematização de tais construções.

O exposto, contudo, não foi digressivo, mas uma necessária visada sobre o contexto mais amplo em torno da ficção, na qual o drama se insere como um entre tantos outros modos de formar. O que se vê, portanto, é que a separação entre os gêneros proporcionou uma “adequação” de temas para cada forma, mantendo uma visão engessada sobre cada uma delas, o que, no drama, culminou no “drama absoluto”. A implosão da forma refletida na “crise do drama”, discutida por Peter Szondi (2011), apontou para a necessária mudança no paradigma do drama, possibilitando outros modos de compor e outras possibilidades temáticas, o que nos trouxe até aqui. O questionamento da forma e do discurso historiográfico evidencia-se na dialética forma-conteúdo em **Anayde** e em **Mercedes**, uma vez que os temas históricos exigem da forma uma reconfiguração que lhes assegure um modo de expressão. Em **Anayde**, a formalização de texto-cena aponta para uma separação entre ação dramática e ação discursiva bem definida; em **Mercedes**, os aspectos históricos e biográficos se entrelaçam em meio à difusão de narrativas na ação circular.

Conforme temos perseguido até o momento, a relação dialética forma-conteúdo move as discussões em torno da formalização do drama moderno, aspecto que pode ser observado em **Anayde**, pois tema e forma são compreendidos de tal maneira

indissociáveis que a presença de um tema histórico exige da forma uma conformação em seu interior, que se materializa pela precipitação de elementos épico-narrativos.

Já em **Mercedes**, a dialética forma-conteúdo alcança outro *status*, equilibrando elementos entre tradição e vanguarda, revelado via ação circular. A ação circular, no caso dessa peça, é um recurso plural: em um primeiro momento, uma construção imagética da forma, visto que os personagens estão dispostos em cena separados por uma mesa circular, como revela o diagrama apresentado pelo dramaturgo no início do texto. Mas é, também, um recurso metafórico que remete à circularidade do tempo, o que faz com que a protagonista revise o passado e reencontre os demais personagens que fizeram parte dele, que é, afinal, o que se vê na ação em cena.

Contudo, na ação dramática não vemos esses reencontros tornados presente, mas uma série de monólogos que remetem a esses encontros e desencontros via discurso narrativo. Assim não há uma ação dramática, como queria a tradição, mas uma sequência de *flashbacks* que ocorre por meio do discurso. Notemos, todavia, que a ação é formalizada de um modo que não há o predomínio da perspectiva apenas de Mercedes, mas abre espaço para todos os outros personagens, inclusive para o questionamento do discurso produzido por eles, a partir das diferentes perspectivas em torno dos mesmos acontecimentos.

As inúmeras possibilidades da forma contemporânea do drama, sejam aquelas evidenciadas em **Anayde e Mercedes**, ou ainda, outras maneiras de formar que não foram experimentadas por Paulo Vieira, expressam uma atualização da forma dramática. Nesse sentido, demarca-se a persistência da forma e a constante possibilidade de reformulação, que se distancia dos discursos que proclamam a morte do drama, como aquela feita por autores como Hans-Thies Lehmann, ao escrever o **Teatro pós-dramático**. Na referida obra, o autor propõe uma forma de teatro que nega a palavra e, por sua vez, a ação, aproximando-se da dimensão imagética, e de um teatro mais próximo da performance.

Ratificando as reflexões expressas por Mendes (2023), o drama entendido como uma forma aberta, agora liberto das imposições da tradição sobre o drama absoluto, parece ter se oxigenado, e podemos concebê-lo, portanto

[...] como forma aberta, acanônica por natureza, livre da constrição a regras e manuais, capaz de reinventar constantemente estratégias, apto a oxigenar-se com os ares de cada tempo e espaço, sem perder, no entanto, sua força originária como modo poético de construir imagens do convívio humano. (Mendes, 2023, p. 12)

Nessa direção, se observa uma reconfiguração dos aspectos concernentes à formalização dramática, sobretudo, o diálogo, o tempo e a construção dos personagens. No entanto, a oxigenação da forma é, ainda mais, um efeito da mudança na estruturação e funcionamento da fábula, que surge na contemporaneidade em *desvio*, como observamos em **Mercedes**, ou ainda *pulverizada*, como ocorre em outras produções, a partir de uma radicalização no modo de reestruturá-la em meio ao entrelaçamento dos fios narrativos. Tais configurações da fábula implicam diretamente a ordenação dos outros elementos do drama, visto que há uma fragmentação na fábula, uma perda de referências e subjetividade do personagem que agora se mantém distante da relação interpessoal com o público. Não podemos perder de vista que, tal qual aquilo que foi evidenciado quando da “crise do drama”, a configuração contemporânea permite que se observem as demandas entre tema e forma no presente, realizado por meio da ruptura com a tradição como uma maneira de contestação dos modelos impostos à forma, mas também, aos sujeitos representados em cena.

Os temas aqui discutidos não esgotam as possibilidades de análise- interpretação das peças em estudo e ainda apontam outras veredas possíveis a partir da produção de Paulo Vieira, colocando no centro do debate as relações entre forma e conteúdo. Nessa direção, essa dialética torna possível uma visada em torno da emergência de temas históricos tão frequentes na produção contemporânea, conforme propõe Beatriz Sarlo (2006), diante do constante retorno aos contextos dos regimes ditatoriais, como uma tônica na ficção latino-americana. Contexto semelhante se observa ainda, em **Anita**, também de Paulo Vieira, que junto a **Anayde e Mercedes** constitui uma espécie de trilogia histórica, isto é, nela também se evidencia a formalização de uma reelaboração crítica de um episódio histórico, nesse caso, a Revolta dos Farrapos. Em cena, semelhante àquilo que se evidenciou em *Anayde*, se vê representado o amor de Anita Garibaldi e Giuseppe Garibaldi, sob os vieses do drama contemporâneo. A referida obra foi cogitada como elemento constituinte do *corpus* desta pesquisa, mas devido à extensão do trabalho não foi possível realizar mais um estudo. Desse modo, **Anita** segue para pesquisas futuras, ampliando a compreensão sobre a obra de Paulo Vieira e as possibilidades do drama no que toca à formalização de uma *metaficção historiográfica* sob os moldes do drama contemporâneo.

Por fim, é importante mencionar que este trabalho foi conduzido pelo interesse despertado pela tríade autor, forma e tema. Esses três aspectos foram basilares para a pesquisa desenvolvida e esperamos ter contribuído para ampliar os estudos em torno da obra de Paulo Vieira, que tem revelado as potencialidades da produção dramatúrgica paraibana, alinhada às demandas contemporâneas, no que diz respeito às reflexões teórico-críticas sobre forma e conteúdo. Somado a isso, desenvolvemos um breve panorama sobre a historicidade da forma dramática, desde os primeiros escritos sobre elas, passando pelos tempos de crise, até os momentos em que ela parece desfrutar da liberdade que a contemporaneidade tem oferecido. Por último, o tema comum às duas peças, a dimensão histórica, aliada à perspectiva em torno da metaficção historiográfica, nos fez refletir sobre a necessidade de um olhar crítico sobre o discurso historiográfico, pois, embora a reflexão sobre o passado não mude os acontecimentos, como fala Walter Benjamin, ela certamente nos ajuda a pensar sobre o futuro que nos espera. Mas, mais importante, conforme destacamos aqui, é saber que o olhar para o passado permite arrancar de suas ruínas os sujeitos que ficaram presos nos escombros da história.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **Nordestino**: uma invenção do falo – Uma história do gênero masculino (Nordeste – 1920/1940). Maceió: Edições Catavento, 2003.

ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. **Novos Estudos - Cebrap**, [S.L.], n. 77, p. 205-220, mar. 2007. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0101-33002007000100010>.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora 34, 2015. 232 p. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro.

ASFORA, Valeska. **Anayde Beiriz**: a última confidência. João Pessoa: A União, 2022.

AZEVEDO, Luciene. **Pensar a ficção hoje**. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens Edições, 2024.

BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti. Antropologia da Honra: uma análise das guerras sertanejas. **Revista de Ciências Sociais**, Belo Horizonte, v. 29, n. 1/2, p. 160 a 168, 05 jul. 2019.

BASTOS, Alcmeno. **Literatura brasileira e matéria de extração histórica**. Editora Batel, 2022.

BASTOS, Alcmeno. As fontes documentais e os autores de romances históricos (por eles mesmos). **Matraga**: Estudos linguísticos e literários, Rio de Janeiro, v. 19, n. 31, p. 64-79, jul. 2012. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraca/article/view/22597>. Acesso em: 13 abr. 2023.

BASTOS, Alcmeno. **A história foi assim**: o romance político brasileiro nos anos 70/80. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2000.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Porto Alegre: L&Pm, 1987.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da História**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o Conceito de História**: Edição Crítica. Organização e tradução de Adalberto Müller e Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda Editorial, 2020.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**: a condição feminina e a violência simbólica. 18. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020. 207 p.

BRANCO, Marta Roque. Romance histórico: do clássico ao contemporâneo. **Brazilian Journal Of Development**, Curitiba, v. 6, n. 7, p. 45425-45443, jul. 2020. Brazilian Journal of Development. <http://dx.doi.org/10.34117/bjdv6n7-241>.

BRANDÃO, Tania. **Uma empresa e seus segredos**: Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva, Rio de Janeiro: Petrobras, 2009.

BRANDÃO, Tania. Ora, direis ouvir estrelas: historiografia e história do teatro brasileiro. **Sala Preta**, São Paulo, ano 1, v. 1, p. 199-217, 2001. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57025>

BRUSCHINI, Maria Cristina Aranha.; AMADO, Tina. **Estudos sobre mulher e educação**. Cadernos de Pesquisa. São Paulo, n. 64, p. 4-13, fev., 1988.

CAMARGO, Angélica Ricci. Nos palcos e na política: as organizações dos profissionais teatrais na primeira metade do século XX. **Baleia na rede**: Estudos em arte e sociedade. Marília – SP, v.9, n. 1, p. 34-51, jun. 2012. <https://doi.org/10.36311/1808-8473.2012.v1n9.2834> Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/baleianarede/article/view/2834> Acesso em: 22 junho 2023.

CATANI, Denice Bárbara. et al. (org.) **Docência, memória e gênero**: estudos sobre formação. São Paulo Escrituras Editora, 1997.

CHAGAS, Waldeci Ferreira. **As singularidades da modernização na Cidade da Parahyba nas décadas de 1910 a 1930**. 2004. 281 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Universidade Federal da Paraíba, Recife, 2004. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7459>. Acesso em: 07 jul. 2023.

CHARTIER, Roger. Literatura e cultura escrita: Permanência das obras, mobilidade dos textos, pluralidade das leituras. In: CHARTIER, Roger; RODRIGUES, José Damião; MAGALHÃES, Justino (Org.). **Escritas e cultura na Europa e no Atlântico Modernos**. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa; Instituto de Educação da Universidade de Lisboa, 2020, p. 19-39.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas figuras, cores, números). 16.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

COELHO, Nelly Novaes. **O erotismo na literatura feminina do início do século XX - da submissão ao desafio ao cânone-**. Videtur Letras, n. 3, p. 33-42, 2001 Tradução. Disponível em: <http://www.hottopos.com/vdletras3/nelly.htm>. Acesso em: 22 jun. 2023.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2016. 215 p.

DÓRIA, Carlos Alberto. A tradição honrada: a honra como tema de cultura e na sociedade iberoamericana. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 2, p. 47–111, 2006. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1713>. Acesso em: 05 jul. 2023.

DUPONT, Florence. **Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental**. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2017. 224 p. Tradução de Joseane Prezotto; Marcelo Bourscheid; Rodrigo Tadeu Gonçalves; Roosevelt Rocha; Sérgio Maciel.

FREITAS, Maria. Teresa. de Assunção. (org.) **Memória de Professoras: História e Histórias**. Juiz de Fora: UFJF, 2000.

FUINI, Pedro. **Sequestro do embaixador americano Charles Elbrick**. 2022. Disponível em: <https://www.fflch.usp.br/36984>. Acesso em: 04 abr. 2024.

HUPPES, Ivete. **Melodrama: o gênero e sua permanência**. São Paulo: Ateliê editorial, 2000.

HUTCHEON, Linda. **A poética do pós-modernismo**. História, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. São Paulo: Imago, 1991.

IBSEN, Henrik. **Uma casa de bonecas**. São Paulo: Edições Digitais, 2012. Tradução de Fernandes Costa.

JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? **Novos Estudos - Cebrap**, [S.L.], n. 77, p. 185-203, mar. 2007. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0101-33002007000100009>.

JOFFILY, José. **Anayde: paixão e morte na revolução de 1930**. Rio de Janeiro: Record, 1983.

JOFFILY, José. **Revolta e Revolução: 50 anos depois**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

KUNTZ, Hélène. Belo animal (morte do). In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 41-43.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. 1. ed. Trad. Pedro Sussekind. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

LESCOT, David. Possíveis. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 148-149.

LESKY, Albin. **A Tragédia Grega**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

LIMA, Duílio Pereira da Cunha. **Encenação Tabajara (1975-2000): memórias, tendências e perspectivas no teatro de João Pessoa**. 2016. 319f. Tese (Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade - PPGLI) - Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande - PB.

LIMA, Rainério dos Santos. O belo animal, o drama pós-catástrofe e o paradigma testemunhal. **Alea: Estudos Neolatinos**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, p. 13-32, ago. 2022. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/1517-106x/202224201>. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/alea/article/view/53703>. Acesso em: 25 ago. 2024.

LUKÁCS, Gyorgy. **O romance histórico**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011 [1937].

MACHADO, Gilka. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: Léo Christiano, FUNARJ, 1991, p. 82.

MACIEL, Diogenes Andre Vieira. A dramaturgia de Lourdes Ramalho como expressão da modernidade teatral brasileira. **O Eixo e A Roda**: Revista de Literatura Brasileira, [s.l.], v. 26, n. 1, p.23-42, 17 ago. 2017. Faculdade de Letras da UFMG. <http://dx.doi.org/10.17851/2358-9787.26.1.23-42>.

MACIEL, Diógenes André Vieira. O Alvorecer Do Drama Moderno Brasileiro. **Terra Roxa E Outras Terras**: Revista De Estudos Literários, vol. 14, dezembro de 2008, p. 15-23, doi:10.5433/1678-2054.2008v14p15.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2008.

MEDEIROS, Ellen. O drama-da-vida e as tessituras do drama moderno brasileiro. **Letra e Ato**, Campinas, v. 8, n. 8, p. 6-13, jul. 2018. Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/publionline/letraeato/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/letraeato/article/download/2012/2012-Texto%20do%20artigo-6066-1-10-20180730.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2024.

MENDES, Cleise Furtado. A personagem no drama: veredas. **Dramaturgias**: Revista do laboratório de dramaturgias, [S.L.], n. 25, p. 114-135, 28 maio 2024. Biblioteca Central da UNB. <http://dx.doi.org/10.26512/dramaturgias25>. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/issue/view/3040>. Acesso em: 16 out. 2024.

MENDES, Cleise. Prefácio: a escrita em linhas tortas. In: SANCHES, João. **Dramaturgias de desvio**. Salvador: Edufba, 2023. p. 11-29.

NASCIMENTO, R. A. do, & GOMIDE, B. B. (2019). Tempo e drama: do presente absoluto à simultaneidade de temporalidades. **Aletria**: Revista De Estudos De Literatura, 29(1), 73–89. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.29.1.73-89>

OLIVEIRA, Cauli Fernandes; FERNANDES, Rosa Maria Valente. Drama rigoroso e drama moderno: transmutações histórico-dialéticas. **Leopoldianum**, Santos, v. 45, n. 127, p. 135-153, jun. 2019. Disponível em: <https://periodicos.unisantos.br/leopoldianum/article/view/932>. Acesso em: 15 ago. 2023.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAVIS, P. De onde vem e para onde vai a encenação?. **Sinais de Cena**, [S. l.], p. 59–68, 2004. DOI: 10.51427/cet.sdc.2004.0046. Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/12368>. Acesso em: 21 nov. 2024.

PRIORE, Mary del. **Sobreviventes e guerreiras**: uma breve história da mulher no brasil de 1500 a 2000. 2. ed. São Paulo: Planeta, 2020. 255 p.

RABELO, Amanda Oliveira; MARTINS, António Maria. **A mulher no magistério brasileiro**: um histórico sobre a feminização do magistério. Anais do VI Congresso Luso brasileiro de História da Educação. Aveiro, p 6167 – 6176, 2010. Disponível em: <http://www2.faced.ufu.br/colubhe06/anais/arquivos/556AmandaO.Rabelo.pdf> Acesso em: 05 de abril de 2023.

RANCIÈRE, Jacques. **O fio perdido**: ensaios sobre a ficção moderna. Tradução de Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2017. 152 p.

RIBEIRO, Flávio Eduardo Maroja. **Parahyba 1930**: a verdade omitida. 2. ed. João Pessoa: Editora União, 2021. 504 p.

RIDENTI, Marcelo. INTELECTUAIS E ROMANTISMO REVOLUCIONÁRIO. **São Paulo em Perspectiva**, [S.L.], v. 15, n. 2, p. 13-19, abr. 2001. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0102-88392001000200003>.

RODRIGUES, Raquel Imanishi. **Modernidade e tragédia**: de Budapeste a Belim às voltas com Peter Szondi e seus amigos. Tese (Programa de Pós-Graduação em Filosofia) – Universidade de São Paulo, Departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2009.

ROHDEN, Fabíola. Para que Serve o Conceito de Honra, ainda hoje? **Campos - Revista de Antropologia Social**, Curitiba, v. 7, n. 2, p. 101-120, 31 dez. 2006. Universidade Federal do Parana. <http://dx.doi.org/10.5380/cam.v7i2.7436>.

RYNGAERT, Jean-Pierre. Personagem (crise do). In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 136-140.

SANCHES, João. **Dramaturgias de desvio**. Salvador: EDUFBA, 2023.

SANCHES, João. **A crise do drama entre nós**. Curitiba: Appris, 2021. 123 p. (Coleções Educação e Culturas).

SARLO, Beatriz. Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia. **Punto de Vista**, n. 86, 2006, p. 1-6.

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. 224 p. Tradução: André Telles.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **O Futuro do Drama**. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002.

SARRAZAC, Jean-Pierre. Reprise: uma resposta ao pós-dramático. **Questão de Crítica** – Revista eletrônica de crítica e estudos teatrais, Rio de Janeiro, mar.2010. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2010/03/a-reprise-resposta-ao-pos-dramatico/> . Acesso em 10 set. 2024.

SARRAZAC, Jean-Pierre. Sete observações sobre a possibilidade de um trágico moderno - que poderia ser um trágico (do) cotidiano. **Pitágoras 500**, Unicamp - São Paulo, v. 4, p. 3-15, abr. 2013. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/pit500/issue/view/8>. Acesso em: 14 jun. 2023.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2017. 368 p. (Estudos). Tradução Newton Cunha, J. Guinsburg, Sônia Azevedo.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Sobre a fábula e o desvio**. Rio de Janeiro: 7Letras: Teatro do Pequeno Gesto, 2013. Organização e tradução Fátima Saadi.

SILVA, Alômia Abrantes da. **Paraíba, mulher-macho**: tessituras de gênero, (desa)fos da história. 2008. 252 f. Tese (Doutorado) - Curso de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7230> . Acesso em: 14 out. 2022.

SILVA, Alômia Abrantes. **Paraíba Masculina**: honra e virilidade na revolução de 1930. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25., 2009, Fortaleza: 2009. p. 1-10. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548772004_43cf5095a57749d725ad43c45f521bd6.pdf. Acesso em: 20 maio 2023.

SILVA, Maria Hilda da. **Na trama do destino**: Anayde Beiriz, uma história de gênero, memória e representação na Parahyba nas décadas de 1920-1930. 2017. 96 f. TCC (Graduação) - Curso de História, Centro de Formação de Professores, Universidade Federal de Campina Grande, Cajazeiras, 2017. Disponível em: <http://dspace.sti.ufcg.edu.br:8080/jspui/handle/riufcg/5691> . Acesso em: 10 jun. 2023.

SOARES, Nair Nazaré Castro. Inês de Castro: da tragédia ao melodrama. In: **Estudos em homenagem a Ana Paulo Quintela**, Universidade do Porto, Porto, 2009, p. 83-104.

SOBREIRA, Josefa Suzângela Lopes. **(Não) se incomode pela encenação**: a dramaturgia de Paulo Vieira no contexto do teatro pessoense da década de 1990. 2017. 160 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Literatura e Interculturalidade, Letras e Artes, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2018.

SUSSEKIND, Pedro. **Teoria do fim da arte**: sobre a recepção de uma tese hegeliana no século XX. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2020. (Reverso).

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. Trad. e notas: Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo, Cosac Naify, 2011.

VIEIRA, Paulo. **A escravidão do amor**. João Pessoa: UFPB, 2013. 205 p.

VIEIRA, Paulo. **Mercedes**. João Pessoa: Galharufas, 2020. (Dramaturgia).

WEINHARDT, Marilene. Considerações sobre o romance histórico. **Revista Letras**, Curitiba, v. 43, p. 49-59, 5 out. 1994. Universidade Federal do Paraná. <http://dx.doi.org/10.5380/rel.v43i0.19095>.

WEINHARDT, Marilene. Repensando o romance histórico. **Revista Versalete**, Curitiba, v. 7, n. 12, p. 320-336, jan. 2019.

WERLE, Marco Aurélio. Szondi e Hegel: notas sobre o conteúdo e a forma do drama moderno. **Ipseitas**, São Paulo, v. 3, n. 2, p. 136-144, jul. 2017. Semestral. Disponível em: <https://www.revistaipseitas.ufscar.br/index.php/ipseitas/article/view/162>. Acesso em: 10 jul. 2024.