



**INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA
CAMPUS CAMPOS CENTRO - IF FLUMINENSE
DIRETORIA DE ENSINO SUPERIOR DAS LICENCIATURAS
LICENCIATURA EM LETRAS – PORTUGUÊS E LITERATURAS**

GILDO HENRIQUE DE AZEREDO

**GUARDOU O LIVRO E FOI AO TEATRO: os desafios da dramaturgia nas
adaptações literárias para o teatro na escola**

**CAMPOS DOS GOYTACAZES – RJ
2017**

GILDO HENRIQUE DE AZEREDO

GUARDOU O LIVRO E FOI AO TEATRO: os desafios da dramaturgia nas
adaptações literárias para o teatro na escola

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Curso de Licenciatura em Letras –
Português e Literaturas do Instituto Federal
Fluminense – *campus* Campos Centro como
parte das exigências para a obtenção do título
de Licenciado em Letras.

Orientador: Prof. Me. Adriano Carlos Moura

CAMPOS DOS GOYTACAZES – RJ
2017

Biblioteca Anton Dakitsch
CIP - Catalogação na Publicação

A993g Azeredo, Gildo Henrique de
Guardou o livro e foi ao teatro: os desafios da dramaturgia
nas adaptações literárias para o teatro na escola / Gildo Henrique de
Azeredo - 2017.
86 f.: il.

Orientador: Adriano Carlos Moura

Trabalho de conclusão de curso (graduação) -- Instituto Federal de
Educação, Ciência e Tecnologia Fluminense, campus Campos Centro,
Curso de Licenciatura em Letras, Campos dos Goytacazes, RJ, 2017.
Referências: f. 50 a 53.

1. Literatura. 2. Adaptação teatral. 3. Gênero dramático. I. Moura,
Adriano Carlos, orient. II. Título.

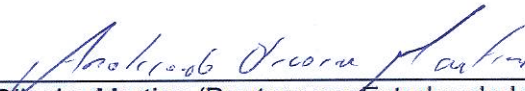
GILDO HENRIQUE DE AZEREDO

GUARDOU O LIVRO E FOI AO TEATRO: os desafios da dramaturgia nas adaptações literárias para o teatro na escola

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras – Português e Literaturas do Instituto Federal Fluminense – *campus* Campos Centro como parte das exigências para a obtenção do título de Licenciado em Letras.

APROVADO EM: 24/03/2017.

BANCA EXAMINADORA



Analice de Oliveira Martins (Doutora em Estudos de Literatura– PUC-Rio)
Instituto Federal Fluminense
Membro



Raquel Fernandes (Mestra em História e Crítica da Arte– UERJ)
Instituto Federal Fluminense
Membro



Adriano Carlos Moura (Mestre em Cognição e Linguagem– UENF)
Instituto Federal Fluminense
Orientador

*Perdoem a cara amarrada,
Perdoem a falta de abraço,
Perdoem a falta de espaço:
Os dias eram assim.*

*Perdoem por tantos perigos,
Perdoem a falta de abrigo,
Perdoem a falta de amigos:
Os dias eram assim.*

*Perdoem a falta de folhas,
Perdoem a falta de ar,
Perdoem a falta de escolhas:
Os dias eram assim.*

*E quando passarem a limpo,
E quando cortarem os laços,
E quando soltarem os cintos,
Façam a festa por mim.*

*Quando lavarem a mágoa,
Quando lavarem a alma,
Quando lavarem a água,
Lavem os olhos por mim.*

*Quando brotarem as flores,
Quando crescerem as matas,
Quando colherem os frutos,
Digam o gosto pra mim.*

Ivan Lins/Vítor Martins

Dedico este trabalho
à minha mulher Ana Gandra
e aos meus filhos
Pedro Ivo, Manuela, Gabriel e Lara.

AGRADECIMENTOS

Ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo, pelas graças recebidas durante toda a minha vida;

ao meu orientador Adriano Carlos Moura, pelas oportunas intervenções sobre o processo metodológico e por felizes questionamentos que conduziram a pesquisas noite adentro; e à mestra Kátia Macabu de Sousa Soares, por algumas sugestões de bibliografia para o primeiro capítulo;

aos meus professores – sobretudo a Dr^a Analice de Oliveira Martins, coordenadora do Curso de Licenciatura em Letras - Português e Literaturas –, sempre solidários e atenciosos com as questões discentes, além de ministrarem disciplinas com as quais lidamos nesses quatro anos de bancos escolares;

aos companheiros de turma, pela amizade, troca de experiências e de conhecimentos, além de dicas sobre alguns contratempos em programas e aplicativos de informática, sobretudo a Adriana Lacerda Medeiros Cedran; a Lara Prazeres Ribeiro Gomes e a Erick Wagner de Azevedo, estes por enriquecerem nossa equipe desde o primeiro período, cujos resultados dos trabalhos realizados refletem o empenho, a dedicação e o profissionalismo desses competentes alunos;

aos outros companheiros, como o Maycon Dias Prado, que matriculados desde o primeiro período deste curso pioneiro do Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia Fluminense, também emprestaram suas amizades e dividiram experiências e conhecimentos, apesar de não estarmos concluindo simultaneamente o curso por razões diversas;

aos funcionários e estagiários da coordenação, pela atenção, presteza e zelo no atendimento às nossas solicitações; e

à minha família e aos amigos, pelo incentivo da volta à vida universitária.

*“Nas operações da
imaginação humana,
a adaptação é a norma,
não a exceção.”*

Linda Hutcheon

RESUMO

É quase unanimidade entre os professores a dificuldade de se ensinar literatura, exigindo-se grande esforço para que seja cumprido o currículo específico, tendo em vista que, mercê da concorrência com as novas e atraentes atividades socioculturais, os alunos não gostam de ler. Ao considerarmos a teatralização de uma obra literária e seu poder de envolver o espectador na nova realidade em formação, que se materializa num mesmo espaço, em curto tempo, interagindo com imagens, sons e palavras, vislumbramos a hipótese de que alunos do Ensino Médio são potenciais partícipes da absorção de uma travessia que faz migrar textos literários para outras esferas do conhecimento, que se traduz como um enfrentamento de múltiplas interações responsivas: uma tentativa de conduzi-los a leitura de livros. Ao mesmo tempo, dirigimos nosso olhar ao adaptador que fará esse transporte, pois o encargo de se levar aos palcos o que é próprio do livro requer cuidados que transitam entre a imitação e a intertextualidade proporcionada por um diálogo que põe em jogo múltiplos olhares, carregados de ações dramáticas com concentração e supressão de excessos. O objetivo principal deste trabalho é abordar aspectos do fazer teatral com relação a obras literárias, visando a sua inserção no processo ensino-aprendizagem como coadjuvante na construção do conhecimento. Numa perspectiva dialógica, buscamos orientações em conceitos-chave do filósofo e pensador russo Bakhtin e do grego Aristóteles, apoiados na experiência de cinco décadas da Profª Olga Reverbel e em autoridades que direcionaram nossos esforços no sentido de comparar os gêneros comunicativos envolvidos no processo dessa articulação.

Palavras-chave: Literatura. Adaptação teatral. Gênero dramático.

ABSTRACT

It's almost unanimous among teachers that it is difficult to teach literature, and a great effort is required to fulfill the specific curriculum, given that, due to competition with the new and attractive socio-cultural activities, students do not like to read. When we consider the theatricalization of a literary work and its power to involve the spectator in the new reality in formation, which materializes in the same space, in a short time, interacting with images, sounds and words, we envisage the hypothesis that high school students are Potential participants of the absorption of a crossing that migrates literary texts to other spheres of knowledge, which translates as a confrontation of multiple responsive interactions: an attempt to lead them to read books. At the same time, we turn our gaze to the adapter that will make this transport, because the burden of taking to the stage what is proper to the book requires care that transits between the imitation and the intertextuality provided by a dialogue that which brings into play multiple glances, loaded with dramatic actions with concentration and suppression of excesses. The main objective of this work is to discuss aspects of theatricality in relation to literary works, aiming at their insertion in the teaching-learning process as an adjunct to the construction of knowledge. From a dialogical perspective, we sought guidance on key concepts from the philosopher and thought Russian Bakhtin and from the Greek Aristotle, supported by Professor Olga Reverbel's five decades of experience and authorities who directed our efforts to compare the communicative genres involved in the process of articulation.

Keywords: Literature. Theatrical adaptation. Dramatic genre.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Adaptação de Macunaíma por Antunes Filho.....	25
Quadro 2 – Exemplos de obras literárias que podem ser adaptadas.....	36
Quadro 3 – Questionamentos sobre a literatura adaptada.....	40
Quadro 4 – Temas dos capítulos de <i>Olha para o céu, Frederico!</i>	43

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – O Triângulo de Freytag.....	30
Figura 2 – Máscaras do teatro grego.....	34
Figura 3 – Teatro no Classismo.....	34
Figura 4 – Drama romântico.....	34
Figura 5 – Rumo à modernidade.....	34
Figura 6 – Capa de Santa Rosa para a primeira edição da obra.....	44
Figura 7 – Casarão de Frederico.....	45
Figura 8 – Marcação do cenário.....	46

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	A AUSÊNCIA DA ARTE NAS ESCOLAS.....	13
3	O DIÁLOGO ENTRE A LITERATURA E O TEATRO.....	20
4	BREVE PASSEIO PELA HISTÓRIA DO TEATRO.....	27
5	A LITERATURA NO PALCO.....	35
6	<i>OLHA PARA O CÉU, FREDERICO!:</i> UM PROJETO DIDÁTICO-PEDAGÓGICO...	42
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	48
	REFERÊNCIAS	50
	APÊNDICE A – <i>OLHA PARA O CÉU, FREDERICO!</i>.....	54

1 INTRODUÇÃO

Há algum tempo, docentes brasileiros têm discutido, nos bastidores da cena escolar, a dificuldade de se trabalhar literatura na Educação Básica, haja vista a compulsão dos alunos por tantos outros objetos socioculturais, resultando no fato de que a leitura de livros como parte do currículo tem sido um esforço desolador. Uma pergunta ecoa pelos corredores sombrios de uma frustração latente: por que os alunos não gostam de ler? Como despertar o interesse pela continuação daquele processo de letramento tão incentivado por dedicados professores, desde os primeiros assentos nos bancos escolares, na esperança de que não se perdesse o encantamento (MARTINS, 2008), o elo para formação de futuros leitores de textos literários?

Ao vislumbrarmos a possibilidade de uma experimentação metodológica por meio de um diálogo que não se desvie da valorização do texto literário numa travessia de fronteiras, por meio de linguagens específicas, distintas ou aproximadas, em que sejam resguardadas as especificidades envolvidas na relação ensino-aprendizagem, devemos nos lembrar com Wellek e Warren (1971) de que a linguagem não é matéria inerte, mas uma criação humana que é um legado cultural de um grupo linguístico em que a palavra pode converter-se em sons e imagens de elementos histórico-culturais que modelam tempos e espaços: uma mediação em linguagem expressa em prosa ou verso, isto é, que também pode materializar-se em esferas que tangenciam outros sentidos além da visão.

Dessa forma, apreendemos que pode haver um encontro entre a literatura e o teatro, cujo suporte material é a linguagem em que o palco é o lugar da estética, que também expressa os sentidos de uma obra literária, cuja ação dinâmica não se prende ao fator tempo e com as ações e os homens se apresentando diretamente à plateia (FLORY, 2010), sem a necessidade de um narrador, levando o espectador a uma nova realidade em formação, percebendo sua materialização, num mesmo espaço, em curto tempo, isto é, um enfrentamento com múltiplas interações responsivas, cuja aplicação nas práticas do ensino de literatura requer esforços por parte dos que se arvoram a adaptar tais obras para o palco a conhecer técnicas de concisão e de síntese e a dar ênfase a situações simbólicas que tragam ao aluno um grande espelho que o refletirá em seu imaginário.

Considerando relevantes sobre os aspectos a abordar, que de maneira geral englobam questões de toda ordem – haja vista que arte e cultura são fatos intrínsecos da vida humana –, buscamos levantar algumas questões sobre apropriações de obras conhecidas ou não do público-alvo, ao mesmo tempo que, apesar de considerarmos a literatura como condensadora de verdades históricas, pontuamos o caráter de “viagem coletiva” desse novo universo, quando os gêneros literários se fundem em ação dramática de ritmo acelerado (CUNHA, 1979), auxiliando o processo ensino-aprendizagem, a fim de que sintonize com as perspectivas mediadoras da

construção do conhecimento, com base em trabalhos reconhecidos de autores, pesquisadores e autoridades que se dedicam/ram a tal empreitada.

O objetivo geral do nosso trabalho é abordar aspectos do fazer teatral com relação a obras literárias, visando à sua inserção como coadjuvante na construção do conhecimento, cujos objetivos específicos são: analisar as considerações inerentes às adaptações teatrais que dialogam com a literatura; apontar equívocos e acertos que podem resultar do transporte literário ao gênero dramático, considerando o universo do Ensino Médio; e realçar a importância de obras literárias que migram de dimensões por necessidades e exigências sociais e históricas de cada comunidade, com um recorte sobre suas influências nas práticas comunicativas da interação entre os homens.

Numa perspectiva dialógica, buscamos orientação em conceitos-chave do filósofo e pensador russo Bakhtin (1997) – cujos ensaios de autores sobre sua obra foram organizados por Beth Brait (2012, 2013) – e do grego Aristóteles (2003); apoiados na experiência de cinco décadas de trabalho em *Teatro na Sala de Aula*, da Prof^a Olga Reverbel (1993, 1995, 1997); no artigo “Literatura e teatro: encontros e desencontros formais e históricos”, do Prof. Alexandre Villibor Flory e no livro *Literatura e outras linguagens*, da linguista Beth Brait (2015); no livro *As grandes teorias do teatro*, da francesa Dr^a Marie-Claude Hubert; em críticos e ensaístas como o português Alberto Pimenta (1959) e o francês Patrice Pavis (2008); e complementados pelo pensamento de professores de literatura como Helena Parente Cunha (1979) e Analice de Oliveira Martins (2008), direcionando nossos esforços na revisão bibliográfica específica que pudesse contemplar o tema proposto, no sentido de comparar os gêneros comunicativos envolvidos no processo dessa articulação, levando em consideração o caráter qualitativo da pesquisa.

No primeiro capítulo, buscamos uma reflexão sobre o porquê de não haver uma prática mais efetiva da inclusão da arte no currículo das escolas brasileiras, destacando, com Erasto Fortes Mendonça (2001), que existe uma separação entre intenção e gesto, manifestada com uma distância entre o que definem preceitos legais (LDB/96) e a ação concreta praticada pelos agentes da Educação, pontuando sobre o *Construtivismo* de Piaget (1896-1980) e destacando sobre a descoberta do conhecimento, numa época em que o adolescente elabora sistemas e teorias, refletindo sobre o possível (HAYDT, 1997).

No segundo capítulo, abordamos a possibilidade do cruzamento estratégico entre aulas de literatura e montagens teatrais como suportes didáticos à aprendizagem orientada como incentivo à leitura por parte dos alunos do Ensino Médio, considerando que, a partir dessa experiência, pode-se trabalhar uma abertura para as diferentes linguagens (BRAIT, 2015), considerando, neste caso, que a transposição de textos literários para o palco requer desafios de um adaptador atento às exigências de um novo olhar para o que se vai “por em jogo, não em cena” (PAVIS, 2008), permitindo o diálogo entre os homens.

No terceiro capítulo, desvinculando-se por instantes da literatura, abordamos apenas a questão teatral, esta que deve estar presente nas adaptações e servir de farol ao escritor durante seu ato criativo, por ser intrínseca à dramaturgia, isto é, um breve passeio pela história do teatro desde suas primeiras manifestações, pois, de acordo com a temática, a plateia, o local da representação e as orientações didáticas, esta arte mimética (HUBERT, 2013) pode manifestar-se em vários estilos, sempre com a preocupação do encadeamento da trama para a eficiência dramática.

No quarto capítulo, lançamos um olhar para os cuidados do adaptador de obras literárias para o palco, visando a sintonizar-se com livros didáticos e ementas de literatura, refletindo sobre os espectadores-alunos ao assistir à peça teatral, levando-os desde o puro prazer a uma visão de mundo: sobre seus problemas, problemas de sua cidade, de seu país (REVERBEL, 1993), sem que tais escritores se esqueçam das condições e possibilidades materiais da escola: palcos improvisados, carência de recursos, inexistência de bastidores e cabinas para técnicos, precariedade de recursos tecnológicos etc., além de pontuar sobre trabalhos orientadores desde a leitura até à encenação.

No quinto e último capítulo, apresentamos um projeto de uma adaptação que privilegia um autor campista, José Cândido de Carvalho (1914 –1989), a ser desenvolvido nas escolas da região, não só pelo pouco conhecimento que os alunos têm da obra – que inaugura um falar original e representativo da Baixada Goitacá na literatura e cujas invencionices lhe valeram reconhecimento da crítica e dos leitores –, mas, também, por revelar o contexto da sociedade campista na época a que se refere o romance: *Olha para o céu, Frederico!*, publicado em 1939 pela Editora Vecchi, cuja proposta encontra-se no Apêndice A, contendo orientações para montagens em qualquer tipo de palco.

2 A AUSÊNCIA DA ARTE NAS ESCOLAS

Desde que a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB/96) garantiu a inclusão da arte no currículo das escolas que alguns núcleos docentes têm questionado o porquê de essa prática não ter sido ainda amplamente efetivada, a despeito de ser esboçada em preceitos legais que estimulam o pensamento acerca do pluralismo de ideias e de concepções pedagógicas que visam a promover o desenvolvimento cultural e a capacidade de aprendizagem dos alunos da educação básica. Conforme destaca Erasto Fortes Mendonça (2001), docente da Faculdade de Educação da Universidade de Brasília, em seu artigo intitulado “Estado patrimonial e gestão democrática do ensino público no Brasil”, “há uma tensão que revela a separação entre a intenção e o gesto, expondo a distância existente entre as regras definidas pelos instrumentos burocráticos do Estado e a ação concreta que é praticada pelos seus diferentes agentes” (ibidem, p.101). Basta uma leitura das diretrizes para compreendermos que, seja adquirindo conhecimentos e habilidades, seja apreendendo atitudes e valores como exercício da cidadania, há a consciência de uma formação ética dos alunos e de suas intervenções no mundo a partir da autonomia intelectual e do pensamento crítico, inseridos que estão no processo histórico de transformação da sociedade e da cultura, utilizando a língua portuguesa como instrumento de comunicação empregada nas formas contemporâneas de linguagem (BRASIL, 1996).

Ao tentarem encontrar soluções que permeiam a assertiva acima, para além dos aspectos lúdicos como brincadeiras, dinâmicas, jogos e improvisações, tais profissionais afirmam a necessidade da condução dos alunos pelo viés de um percurso de aprendizagem com uma práxis criadora de objetivos definidos e de uma interdisciplinaridade que contemple a transformação do que ora é visto como um elo marginal no contexto educacional. Os que lidam com arte destacam o fato de terem que justificar e/ou defender com frequência, no âmbito da Educação, tal prática como agregadora e interdisciplinar, como critica Célida Salume Mendonça (2015) em seu artigo intitulado “Teatro na escola pública: um direito”:

[...] A separação cartesiana persiste na ação pedagógica de muitos professores, distanciando o ensino da experiência sensível, como se a aprendizagem dispensasse os corpos em seu processo. As aulas, em muitas escolas, são como comida dietética congelada, sem gosto e sem tempero [...] É preciso sair das quatro paredes, discutir conteúdos vivos, visões de mundo, ensinar a ver, tocar, sentir, experienciar, criticar, ‘apalpar as intimidades do mundo’, como diria Manoel de Barros. (in DAL GALLO (Org.), 2015, p. 14).

Muitas indagações se nos apresentam acerca desse distanciamento entre o fazer teatral e sua aceitação intramuros como coadjuvante no processo educativo, o que nos impulsiona a tentar soluções para essa aproximação, não apenas pontuando nossos esforços em dinâmicas de grupos, leituras dramatizadas de textos, mas sinalizando com propostas mais pretensiosas que

resultariam em preparação de montagens teatrais de literatura adaptada revestidas de mais apuro, em que alunos estejam caminhando por um percurso criativo de aprendizagem ao aliar o imaginário ao estar no mundo e a agir nele, modificando sensivelmente a relação entre superfícies puramente textuais que ainda suportam a conjuntura educacional e a ação transformadora que poderia advir de uma postura transversal mais efetiva desse entrecruzamento, pois, como aponta Sandra Azzi (1999) em seu livro *Trabalho docente: autonomia didática e construção do saber pedagógico*, “o trabalho docente constrói-se e transforma-se no cotidiano da vida social; como prática, visa à transformação de uma realidade, a partir das necessidades práticas do homem social” (ibidem, p. 40).

Acessando o fórum de discussão *Por um Teatro Vivo na Escola*¹, que contempla diferentes experiências, e ao realizarmos uma reflexão acerca de depoimentos convergentes e divergentes ali especificados, verificamos em maior escala o que pesquisamos em nosso estágio durante a disciplina *Diálogos com a escola-campo* nos últimos períodos de nosso curso: a chamada “escola tradicional” ainda é o modelo generalizado de educação no Brasil, sobretudo nas instituições públicas. No fórum, docentes são repetitivos em afirmar que o teatro, como recurso facilitador de aprendizagem para outras disciplinas – contextualizando conteúdos a serem trabalhados –, é deixado de lado, seja por falta de espaço, seja por tempo de aulas reduzido, pela falta de diálogo com a direção, ou ainda pelo número excessivo de alunos, apesar da insistência de sobrevida da arte teatral em algumas escolas brasileiras, cujos resultados não são divulgados. E todos são unânimes em considerar o espaço escolar ideal como elo na construção do conhecimento, lamentando sobre questões como a levantada por Mendonça (2015):

(...) a Arte, ainda hoje, é o principal ingrediente ausente nas escolas, enfraquecidas de sabor. Um “prato” ainda desconhecido para muitos que não o provaram. Assim como a fome crônica, o faminto sequer concebe seu sofrimento e muitas vezes se acomoda, por não sentir quaisquer perspectivas de mudar a qualidade de sua vida, e por lhe faltar reflexão para reconhecer a possibilidade de outro estado para si. (in DAL GALLO (Org.), 2015, p. 22).

Ao entendermos que as metodologias empregadas na Educação suscitam caminhos diversos a serem seguidos a partir de um projeto político-pedagógico, devemos lançar um olhar sobre as possibilidades de a dramaturgia, mesmo em pretensão minimalista, abarcar uma enorme gama de disciplinas, pois suas diversas formas de linguagem conduzem a discência ao pensamento, à ação e à experimentação, além das vantagens do envolvimento coletivo, revelando uma interação que democraticamente compartilha saberes e posicionamentos críticos sobre o

¹ *Por um Teatro Vivo na Escola* é um fórum de discussão do Instituto Arte na Escola, uma associação civil sem fins lucrativos que qualifica, incentiva e reconhece o ensino da arte. Disponível em: <<http://artenaescola.org.br/forum/topico/?pag=4&id=61002>>. Acesso em: 20 de jul. 2016.

estar no mundo, cujos efeitos ultrapassam os muros da escola. Como destaca Dermeval Saviani (2008) em *Escola e democracia*, de maneira geral, “há a tendência a desvincular os conteúdos específicos de cada disciplina das finalidades sociais mais amplas” (ibidem, p. 63) e, por isso, determinadas metodologias conservadoras devem ser repensadas para outras dimensões: e aí está inserido o teatro como formador de cidadãos que se desenvolvem mental e psicologicamente, ampliando-se em diversos campos de debate, a partir dos quais interferem na sociedade. Por esse prisma devemos levar em consideração as palavras de Mário Sérgio Cortella (2011) em *A escola e o conhecimento: fundamentos epistemológicos e políticos*: “uma das questões cruciais para as nossas práticas pedagógicas é a concepção sobre o Conhecimento dentro da sala de aula [...] entendido como algo acabado, pronto, encerrado em si mesmo, sem conexão com sua produção histórica” (ibidem, p. 101).

Se a *Pedagogia* é o estudo sistemático da Educação, absorvendo uma reflexão sobre doutrinas e sistemas, encontramos na *Didática*, seu ramo específico – em relação a conteúdos e processos próprios para a construção do conhecimento – o embasamento necessário para essa dinâmica de aprendizagem, cujo princípio básico é a não-passividade e a participação do aluno em formação, concorde com a afirmação de Regina Célia Cazaux Haydt (1997) em seu *Curso de Didática Geral*: “como o trabalho e a cooperação são o fundamento da vida, é em torno desses elementos que deve gravitar a educação escolar” (ibidem, p. 22). Esta mesma autora, ao citar o filósofo, pedagogo e pedagogista norte-americano John Dewey, destaca que a escola, como verdadeira comunidade inserida em órbita social de maior envergadura, deve zelar por sua importância social, em vez de ser um lugar isolado onde a instrução se distancie das rotinas extramuros. Sobre este modelo de escola, Karen de Fátima Maciel (2011), no artigo “O pensamento de Paulo Freire na trajetória da educação popular”, também lamenta que:

[...] é visível em nossa sociedade uma tentativa de privilegiar a escola como um espaço de educação formal em detrimento das possibilidades educativas [...] tanto a escola quanto os movimentos sociais são espaços legítimos de desenvolvimento de uma educação crítica e emancipadora. (ibidem, p. 337).

Ao evidenciarmos nosso esforço em prol da prática da dramaturgia na escola, atentos à discussão sobre a falta do fazer teatral no espaço de que dispomos, buscamos também refletir sobre o desinteresse dos alunos, os elevados índices de reprovação e a evasão escolar, pois, como aponta Celso dos Santos Vasconcellos (2009) em seu livro *Planejamento: projeto de ensino e aprendizagem e projeto político-pedagógico*: “a baixa qualidade da aprendizagem, o desgaste do professor, a insatisfação dos pais [...] são alguns sinais desta triste realidade” (ibidem, p. 14). Tais resultados negativos reforçam a tese dos que alertam para o fato de que algo não marcha bem com tais projetos, que deveriam ser repensados em termos de dinâmicas que tornassem as aulas mais atrativas e ampliassem seu raio de ação no cotidiano escolar, como as-

sim também entende o português doutor em *Ciências e Educação* e catedrático da Universidade de Lisboa, António Nóvoa (2009): “A educação vive um tempo de grandes incertezas e de muitas perplexidades. Sentimos a necessidade da mudança, mas nem sempre conseguimos definir-lhe o rumo. Há um excesso de discursos, redundantes e repetitivos, que se traduz numa pobreza de práticas” (ibidem, p. 2).

Ao elegermos o Ensino Médio como o estágio adequado para a prática teatral, refletimos sobre a *Teoria Cognitiva*, desenvolvida pelo epistemólogo suíço Jean Piaget (1896-1980), na qual o período das operações abstratas ou formais começa em torno dos onze ou doze anos e caracteriza-se pelo surgimento de tais operações intelectuais, atingindo um nível de equilíbrio por volta dos quinze anos, a partir de um ponto no qual o adolescente vai se libertando de conceitos concretos e passa a combinar as operações ao seu alcance, movido pelo pensamento hipotético-dedutivo: o jovem raciocina a partir de hipóteses, de proposições sem relação com o real, inclusive pode raciocinar sobre suas próprias hipóteses. “É a época em que o adolescente constrói sistemas e teorias, e reflete sobre o ‘possível’” (HAYDT, 1997, p. 47).

Nesta fase da vida do aluno, a atividade mais importante é a reflexão para a descoberta do conhecimento, e dessa premissa, na qual se encontram as bases sobre as quais se apoia o *Construtivismo*, chega-se à moderna concepção de ensino inspirado nas ideias de Jean Piaget, que parece ser a mais indicada para as práticas docentes, uma vez que o aluno participa ativamente do próprio aprendizado, mediante a experimentação, a pesquisa em grupo, o estímulo à dúvida e o desenvolvimento do raciocínio, entre outros procedimentos, a partir da própria interação do aluno com o meio em que vive. Neste modelo de ensino, a ação sobre a realidade vai se materializando por meio de esquemas que resultam em reflexos que vão se enriquecendo continuamente. Suas premissas condenam a rigidez das práticas escolares, das avaliações padronizadas e da utilização de material didático demasiadamente estranho ao conhecimento de mundo do aluno, centrando o fazer escolar em uma reflexão e uma autoavaliação.

Voltando à ênfase no período das operações abstratas ou formais preconizado na *Teoria Cognitiva*, que trouxe importantes contribuições ao campo da aprendizagem escolar, é mister reconhecer que alguns aspectos dessa teoria são muito bem-vindos ao tema de nosso trabalho, uma vez que fornecem parâmetros sobre o processo de pensamento relacionado a cada fase de desenvolvimento do aluno, além de destacar os estilos individuais de aprendizagem que devemos levar em consideração no binômio psicogenética-educação. Assim, ao realizarmos o esforço de tentar compreender o aluno em todos os seus aspectos, buscamos uma síntese de diferentes métodos e pontos de vista que se articulam com as visões de mundo que são reorganizadas pela psique socializada, ou seja, “existe uma relação de interdependência entre o sujeito conhecedor e o objeto a conhecer”, conforme cita Márcia Regina Terra em seu estudo “O desenvolvimento humano na teoria de Piaget” (TERRA, 2006, s/p.). Ao reportar-se à interação do organismo com o meio ambiente – físico e social – esta autora considera que:

[...] o homem é possuidor de uma estrutura biológica que o possibilita desenvolver o mental, no entanto, esse fato *per se* não assegura o desencadeamento de fatores que propiciarão o seu desenvolvimento, haja vista que este só acontecerá a partir da interação do sujeito com o objeto a conhecer. Por sua vez, a relação com o objeto, embora essencial, da mesma forma também não é uma condição suficiente ao desenvolvimento cognitivo humano, uma vez que para tanto é preciso, ainda, o exercício do raciocínio. Por assim dizer, a elaboração do pensamento lógico demanda um processo interno de reflexão. (ibidem, s/p.).

O desenvolvimento humano nesse modelo piagetiano é resultado de relações de interdependência entre o sujeito conhecedor e o objeto a conhecer, e esses fatores complementares levam o aluno a desenvolver simultaneamente o processo de maturação do organismo, a experiência com objetos, a vivência social e, por fim, a equilibração com o meio. Há duas vertentes para as quais convergem essa adaptação: uma é a que tenta integrar aspectos empíricos a esquemas estruturados – a *assimilação* –, solucionando um determinado problema a partir do que já está absorvido naquela instância de sua vida, tornando-se um processo contínuo e adaptador ao interpretar a realidade que cerca o aluno, retirando dela apenas as informações novas; outra é a *acomodação* em que a estrutura mental é modificada para incorporar um novo objeto do conhecimento em que o objeto atua no sujeito. Como síntese dessa experiência complementar, pode-se concluir que, se por um lado, há uma assimilação do novo objeto a esquemas já existentes, por outro, essa estrutura mental antiga pode ser transformada, gerando uma acomodação (TERRA, 2006).

Na fase em questão, cuja maturidade ocorre aproximadamente aos quinze anos, como já o dissemos, o adolescente amplia conquistas de um estágio anterior, já vislumbra hipóteses por meio de esquemas conceituais abstratos operados dentro da lógica formal e, em consequência, adquire capacidade crítica, propõe novos códigos de conduta, discute e cria valores morais a partir de sua autonomia que vai atingindo a forma final de equilíbrio, cujo padrão intelectual lógico-formal será definitivo na idade adulta, desconsiderando-se possíveis estagnações de funções cognitivas que podem ocorrer em níveis individuais. Baseando-nos nesses aportes piagetianos é que selecionamos essa etapa de desenvolvimento do aluno para incorporar valores artísticos, em consonância com as *Orientações Educacionais Complementares aos Parâmetros Curriculares Nacionais* que propõem:

[...] É papel do ensino médio levar os alunos a aperfeiçoarem seus conhecimentos, inclusive os estéticos, desenvolvidos nas etapas anteriores. Por isso, é importante frisar o valor da continuidade da aprendizagem em arte nessa etapa final da escolaridade básica, para que adolescentes, jovens e adultos possam apropriar-se, cada vez mais, de saberes relativos à produção artística e à apreciação estética. Com a vivência em arte e a extensão dos conhecimentos na disciplina, os estudantes terão condições de prosseguir interessados em arte após a conclusão de sua formação escolar básica. (BRASIL, 2002, p.179).

Finalizando nossos aportes teóricos sobre Educação, *Pedagogia* e *Didática*, com foco no aluno em espaço de formação, ao verificarmos as bases sobre as quais se apoia a *Teoria Cognitiva*, e levando em consideração o que destacam Flávia de Andrade Niemann e Fernanda Brandoli (2012) no artigo intitulado “Jean Piaget: um aporte teórico para o construtivismo e suas contribuições para o processo de ensino e aprendizagem”, apreendemos que o modelo piagetiano enfatiza a importância do erro – não como um tropeço, mas como um trampolim na rota da aprendizagem –, conduz a materialidade das ações para reflexos na psique do aluno de maneira contínua, estimula que as práticas escolares ofereçam mais liberdade, orienta sobre avaliações criativas e sobre materiais didáticos que dialoguem com o conhecimento de mundo do aluno, centrando o fazer escolar em uma reflexão. Dessa forma, consideramos que o *Construtivismo* é mais do que uma linha pedagógica: é a presença da psicologia na busca de explicação de como se modificam as estratégias de conhecimento do indivíduo durante toda a vida.

Para concluir nosso enfoque, buscamos na *Pedagogia do Encontro*, preconizada pelo pensador espanhol Alfonso López Quintás (2005), alguns aportes sobre “escola, professor e aluno” para esse trabalho sobre dramaturgia adaptada de literatura para a escola, por entender que suas ideias se alinham com a postura criativa a que aspiramos para desenvolver um teatro com uma perspectiva mediadora. Aprendemos com Quintás que a escola não é um lugar qualquer, pois o professor vive experiências reversíveis (bidirecionais), utilizando o processo da “união sem fusão”, em que o encontro é um enriquecimento mútuo. O ser humano é um ser ambiental por excelência e, dessa forma, ao transformar-se a sala vazia em “sala de aula”, dá-se a ocasião do diálogo, o lugar da criação, em que conhecimento emerge de sua verdadeira significação de “renascimento com”.

Assim, desde os primeiros passos deste trabalho, entendemos a construção do conhecimento por meio de um encontro, buscando associar o conhecimento de mundo do aluno e do professor ao conteúdo do tema em questão, levando-os a uma reflexão sobre o que buscamos nos objetivos específicos. Tais assertivas baseiam-se nas próprias palavras de Quintás no prólogo à edição brasileira de *Descobrir a grandeza da vida - introdução à pedagogia do encontro*:

[...] O primeiro passo desse método consiste em ajudar as crianças e os jovens a adaptarem sua atitude perante a vida às exigências dos tipos de realidade que deverão estudar [...] Ora, para compreendermos a fundo o que é o encontro, suas condições, seus frutos... precisamos substituir a atitude egoísta de posse e domínio por uma atitude generosa de acolhimento e colaboração [...] A descoberta fundamental é a do encontro, visto rigorosamente como o entrelaçamento de dois âmbitos de vida que se unem para se enriquecer mutuamente. (QUINTÁS, 2005, p. 1).

Vislumbramos também que pode haver um encontro entre a literatura e o teatro, haja vista que em ambos o suporte material é a linguagem, desconsiderando-se o fato de que o texto dramático, como forma pura, é um gênero literário. Dessa união suscita-se que o palco é o lugar

da estética em que personagens em ação vão expressando sentidos da obra por si só, sem a necessidade de um narrador, em que a ação dinâmica não se prende ao fator tempo e não há distância entre o sujeito e o objeto, pois não há mais a instância narrativa entre o texto e leitor, desfazendo-se assim o sujeito, e o objeto – o mundo, as ações e os homens – passa a ser apresentado diretamente à plateia, conforme afirma Alexandre Villibor Flory (2010) em seu artigo intitulado “Literatura e teatro: encontros e desencontros formais e históricos”.

A fim de prepararmos os próximos passos deste trabalho, buscamos, com Beth Brait (2015) em *Literatura e outras linguagens*, respostas a perguntas do tipo “Como se constrói um leitor de livros, se os cidadãos são leitores compulsivos de tantos outros objetos socioculturais?” (ibidem, p. 113). A mesma autora ainda afirma que “a tentativa de impor a leitura de livros como um obrigação escolar não tem, efetivamente, dado resultados” (loc. cit). O consenso é o de que tais questionamentos tornam-se cada vez mais difíceis de serem respondidos. Recentemente, ao entrevistarmos professores do Ensino Médio de uma escola pública em Campos dos Goytacazes, para uma pesquisa sobre como se articulam o ensino de Língua Portuguesa e o de Literatura, obtivemos depoimentos como o abaixo transcrito, constante do trabalho apresentado para a disciplina *Organização e Gestão de Ambientes de Aprendizagem em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira II*:

Professora 2:

A novela é a mesma... Eles não gostam de ler. Claro que tenho que ministrar o básico... Períodos literários, características, autores principais... É o que consigo. Se às vezes peço uma leitura compartilhada de um fragmento de romance, por exemplo, levo um tempão para convencer os alunos... O tempo passa e a aula não se torna produtiva.²

Por fim, considerando que arte e cultura são fatos intrínsecos da vida humana, buscamos levantar algumas questões sobre apropriações de obras, conhecidas ou não do público-alvo, ao mesmo tempo que, apesar de considerarmos a literatura como condensadora de verdades históricas, pontuamos o caráter de “viagem coletiva” desse novo universo, e vislumbramos a alternativa de um fazer teatral adaptado de literatura que possa coadjuvar no processo ensino-aprendizagem, a fim de que essa atitude sintonize com as perspectivas mediadoras da construção do conhecimento, levando-se ao palco o que é próprio do livro, evidenciando contextos mais amplos que podem advir dessa empreitada, que é a de promover o interesse pela literatura e a de formar novos leitores.

² Entrevista realizada oralmente e registrada no trabalho para a disciplina acima citada, tendo sido transcrita em relatório, juntamente com os demais depoimentos, em resposta à pergunta “Como se articulam as questões relativas ao ensino da língua e da literatura?”

3 O DIÁLOGO ENTRE A LITERATURA E O TEATRO

Iniciamos nossa abordagem sobre a possibilidade do cruzamento estratégico entre aulas de literatura e montagens teatrais como suportes didáticos à aprendizagem orientada na busca do incentivo à leitura por parte dos alunos do Ensino Médio, apoiando-nos nas palavras de Analice de Oliveira Martins (2008) em seu ensaio “Literatura para quê?”: “O diálogo entre a linguagem literária e outras tantas é mais do que bem-vindo, é condição também de existência, é resposta às orientações interdisciplinares e aos conteúdos transversais” (ibidem). A mesma autora, ao reportar-se ao estudo do diálogo entre linguagens específicas, distintas ou aproximadas, discorre sobre a consolidação da experimentação metodológica que daí resulta, desde que não se desvie do objetivo principal que é o de valorizar o texto literário nessa travessia de fronteiras, devendo serem resguardadas as especificidades envolvidas nessa relação ensino-aprendizagem. Tal assertiva sobre o transporte do texto literário para o palco na escola, como coadjuvante no processo, corrobora com o pensamento de René Welleck e Austin Warren (1971) em *Teoria da literatura*:

[...] A linguagem é o material da literatura, tal como a pedra ou o bronze o são da escultura, as tintas da pintura, os sons da música. Mas importa ter presente que a linguagem não é uma matéria meramente inerte como a pedra, mas já em si própria uma criação do homem e, como tal, pejada de herança cultural de um grupo linguístico. (ibidem, p. 28).

Inicialmente, sem a preocupação de uma definição para literatura (do latim *litteratura*, ciência relativa às letras – *littera*) – pois há vários enfoques a partir de abordagens específicas –, buscamos situá-la como uma manifestação artística que recria uma realidade, um ponto de vista de um autor, a partir de seu estilo, sua técnica narrativa, nem sempre revelando sua visão de mundo, mas manipulando vozes que dialogam com um leitor, conforme destaca Beth Brait (2015), na esperança de que haja “atração pelas palavras, pelo poder que elas têm de fazer o mundo significar, dando sentido ao homem, suas glórias, fraquezas e ações” (ibidem, p. 108), pois, sendo signo específico e material da linguagem literária, a palavra pode converter-se em sons, imagens e ideias de elementos histórico-culturais que modelam tempos e espaços, projetando com aportes gráficos e/ou sonoros uma mediação linguística em linguagem expressa em prosa ou verso. Neste ponto, é importante refletirmos sobre o papel da palavra na relação ensino-aprendizagem, principalmente quando a literatura passa a ser o material a ser trabalhado nos bancos escolares do Ensino Médio.

Conforme enfatiza Martins (2008), há de haver uma preocupação por parte da docência para que a palavra seja estimulada, insinuada e despertada desde o início do processo de letramento, pois essa materialidade possui um encantamento que não pode ser perdido, sob pena de se romper um elo para a leitura de potenciais textos literários, os quais, além de reve-

larem conhecimentos, são também uma fonte de prazer, levando o leitor a usufruir de vários conceitos implicados “na língua, na literatura, na vida, na linguagem em constante movimento [...] abertura para as diferentes linguagens que participam do dia a dia dos cidadãos” como cita Beth Brait (2015, p. 11-12). Considerando as duas autoras, podemos apreender a essência material da linguagem na criação artística, que ultrapassa a ideia de língua em estado de dicionário, ganhando foros privilegiados em usos na comunicação diária e sendo voz de ideias e ideais de grupos sociais como sujeitos produtores de discursos e suas possibilidades de significação interativa a partir de efeitos de sentido entre falantes e interlocutores.

Em benefício do entendimento, os seres humanos produzem linguagem oral ou escrita para marcar tal interatividade entre interlocutores, em que a tensão entre valores é mediada pela língua com a qual nos expressamos, revestida de características que vão além de um mero instrumento de comunicação, constituindo-nos e tornando-nos indivíduos partícipes de uma comunidade, canalizando esforços num movimento diuturno e vital em direção ao coletivo. Sendo matéria-prima do escritor, a língua transcende universos sensíveis e intelectuais, fazendo com que um texto revele a topografia em que habita esse autor que, por meio de seu estilo, pelas formas habilmente manejadas, introduz vozes que a elevam às categorias de tema e personagem de sua criação, conforme aponta Cristóvão Tezza (in BRAIT, 2015). Qualquer que seja a forma literária, língua e linguagem integram a sociedade e a cultura num dado momento histórico, além de dialogar com o passado e o futuro, sempre buscando um sentido para a existência dos seres humanos e do mundo, sentido esse que “se dá nas fluidas fronteiras entre a linguagem e a vida. E a literatura é um lugar privilegiado para observar essas fronteiras” (ibidem, p. 156).

Assim, destacando a primazia da literatura sobre outras linguagens, principalmente a partir do Ensino Médio, por abranger faixas etárias apropriadas à absorção de um conhecimento que amplia conquistas de um estágio anterior, conforme citamos no primeiro capítulo, passamos a nos dirigir a alguns aspectos que também se entrecruzam na empreitada do fazer teatral (do latim *theatralis*, relativo a teatro – *theatrum*, lugar de representações) na escola, visando a um encontro salutar na aproximação com o texto literário, tendo em vista que a arte pode revelar-se de múltiplas formas, em cuja essência recria-se a realidade: transformando-a, criando novos mundos, sonhos, ilusões e verdades. Conforme afirma José de Nicola (1998) em *Literatura Brasileira: das origens aos nossos dias*, “O artista tem, dessa forma, um poder mágico em suas mãos: o de moldar a realidade segundo suas convicções, seus ideais, sua vivência” (ibidem, p. 10). Esse autor também destaca que o que difere a literatura das demais formas de arte está apenas em suas especificidades, apesar de haver pontos comuns entre as expressões artísticas, como é o caso da palavra, material que une o texto à voz como manifestação física da linguagem.

Neste ponto, consideramos oportunas algumas reflexões acerca da teoria dos gêneros literários, por entender que, mercê de uma tendência didática, costuma-se demarcar formas fixas a partir de cânones consagrados desde a *Poética* de Aristóteles (384 – 322 a. C.). Sob a óptica da representação mimética, o filósofo grego nomeava a poesia de primeira voz como lírica; a de segunda voz como épica; e a de terceira voz como drama. Deduzimos, por esta classificação, tratar-se meramente de se hierarquizar a voz, sendo “a tragédia uma tomada de paradigma para o que ele chamada de poesia”, como cita Irene Machado ao discorrer sobre gêneros discursivos (in BRAIT, 2013, p. 152), chegando até nossos dias tais linhas gerais que orientam a análise dos gêneros, tendo seu estudo se consagrado no âmbito da literatura, até o momento em que surgiu a prosa comunicativa, sobretudo o romance, que se consolidou a partir do início do século XIX, cuja emergência “passou a reivindicar outros parâmetros de análise das formas interativas que se realizam pelo discurso”, (ibidem, loc. cit.). Esta autora aponta para o romance como uma seara de possibilidades combinatórias de discursos e de gêneros, em que a prosa se manifesta como fenômeno de mediação entre dimensões (ibidem, p. 153-154).

Cabe aqui revisarmos alguns conceitos que tangenciam o que chamamos de gêneros literários e gêneros discursivos, usados aqui e ali uns pelos outros, ora como sinônimos, ora como hiperônimos distintos, a partir dos quais acolhem seus hipônimos. Quando se determina o gênero de uma obra não se trata de enquadrá-la em um tipo de enunciado, em uma estrutura ou forma composicional, mas considerá-la em relação a um conjunto de convenções. Daí que tal abordagem deve ser feita refletindo não só sobre sua forma histórica, mas, também, como uma categoria de discurso. Podemos diferenciá-los entre enfoque histórico e sistema estrutural, fazendo uma oposição entre *gêneros*, que são categorias literárias, e *modos*, que são categorias originárias da evolução da linguística. Quando abordamos as formas teatrais no decorrer da história, podemos considerá-las como um gênero literário predominante ou opormos a esse conceito, considerando que o próprio termo “gênero literário” abrange outros domínios. Machado (in BRAIT, 2013), ao se reportar a gêneros como esferas de usos da linguagem, parte da classificação triádica clássica fundada na mimese aristotélica, para tratar de gêneros discursivos: “[...] Essas são as linhas gerais da base teórica consolidada e que até hoje orienta a análise de tudo o que se entende como gênero” (ibidem, p. 152). E ainda, ao afirmar que o estudo dos gêneros se constituiu no campo da poética e da retórica, destaca que:

[...] Bakhtin afirma a necessidade de um exame circunstanciado não apenas da retórica mas, sobretudo, das práticas prosaicas que diferentes usos da linguagem fazem do discurso, oferecendo-o como manifestação de pluralidade. Este é o núcleo conceitual a partir do qual as formulações sobre gêneros discursivos distanciam-se do universo teórico da teoria clássica.(loc. cit).

Nosso enfoque neste trabalho não é o texto dramático como literatura, mas convém evidenciá-lo também por esse prisma, a partir do fato de que obras consagradas de abrangência universal, desde as tragédias gregas de Sófocles, Ésquilo e Eurípedes, passando por Shakespeare e Racine – e, de nosso repertório, em listas nas quais incluímos brasileiros como Graça Aranha, Ariano Suassuna e Nelson Rodrigues –, ainda hoje são lidas em larga escala, divorciadas de sua materialização no palco. A propósito, um passeio pela história grega nos remete ao próprio Aristóteles, este que desvalorizava o espetáculo teatral por sua dependência de pessoas envolvidas, considerando-o como um elemento menor da tragédia, centrando sua atenção apenas sobre o texto, sua estrutura e efeito, diferentemente de Rosenfeld (1912-1973), que considerava o texto dramático incompleto em si mesmo, só se realizando plenamente no palco, como discorre Flory (2010). Sobre a questão do texto dramático posto em cena, com o fim de revelar dimensões que ultrapassam a pura literatura, citamos Antonio Rogério Toscano (2004), dramaturgo, pesquisador de teorias de teatro e professor da Escola de Artes da Universidade de São Paulo (USP) que, em artigo intitulado “Agreste: uma dramaturgia desejante” sobre a peça *Agreste*¹, de Newton Moreno, revela:

[...] Inquieta, a peça possui tensões internas, construídas com dinamismo dramático, que não se resolvem na superfície de um primeiro olhar. O que aparenta pertencer a determinado gênero, de fato esconde facetas ambíguas, e, nas camadas profundas, um gênero pode degenerar em outro, em assumido recorte como “transgênero” e contemporâneo. (ibidem, p. 105).

Basta uma análise mais acurada da história do teatro para percebermos que na transposição do texto para o palco, embora haja um viés norteador do discurso, ocorrem, às vezes, contaminações entre gêneros literários. Segundo Machado (2013), reproduzindo o que lemos em Rosenfeld (2001), não há gênero puro, pois “[...] não se pode traçar limites absolutos para a cultura [...] Bakhtin entende que uma linguagem é sempre uma imagem criada pelo ponto de vista de uma outra linguagem” (in BRAIT, 2013, p. 160-161). Sobre essas contaminações, a autora discorre sobre a heteroglossia e a dialogia de linguagens, em que os gêneros se entrelaçam como elementos heterogêneos da cultura. No transporte do texto para o palco, às vezes o épico e o lírico, isto é, vozes que tratam do passado e do presente eterno, respectivamente – vozes “superiores”, segundo Aristóteles –, apossam-se do texto dramático, principalmente na voz de um narrador ou de um ator que interprete poemas em algum momento do espetáculo. Mas o

¹ *Agreste* (2001) recebeu os prêmios APCA de Melhor Espetáculo e Melhor Texto e o Prêmio Shell de Melhor Autor. Além disso, foi escolhida tanto pela Revista Bravo, quanto pela Revista Cult como um dos dez melhores espetáculos da década. Disponível em: <<http://www.jornaldaorla.com.br/noticias/13146-teatro-do-kaus-recebe-espetaculo-vencedor-do-premio-shell/>>. Acesso em: 27 de ago. 2016.

dramaturgo, conforme disporemos em capítulos posteriores, deve refletir, no momento de sua escrita, que a natureza do drama, mesmo que recorra a esses traços, deve aplicá-los em favor da forma dramática: dosar a preponderância da narrativa em relação ao diálogo, não perdendo o fio estruturador da ação dramática, esta que se reveste de características próprias, que trata de “um presente que se desdobra em futuro pelo diálogo entre os personagens, base para o conflito dramático” (FLORY, 2010, p. 21).

Com relação às adaptações pretendidas por esse trabalho, é importante que nos lembremos de que o próprio William Shakespeare (1564-1616), considerado o maior dramaturgo de todos os tempos, foi um grande adaptador, pois se apropriava de fatos históricos, competições e lendas e transformava-os em algo vivo. A obra dramática, escrita para o palco, devido ao fator tempo, economiza meios. E o ofício da adaptação teatral, como ato criativo, é uma arte de transferência: trabalha com uma linguagem que se desloca para outra; transforma as palavras para a forma do diálogo, do monólogo ou as deixa na forma narrativa, produzindo ficções entre as linguagens, contatos de uma linguagem com outras. Conforme cita Helena Parente Cunha (1979) em *Os gêneros literários [O gênero dramático]*:

[...] A ação épica ou romanesca se expande no espaço e no tempo, deslocando-se à vontade de um lugar para outro, do passado para o futuro; a dramática acontece no palco, no momento da representação, coagida a uma seleção de lances num ritmo cênico acelerado. (in PORTELLA, 1979, p. 115).

A transposição de textos literários para o palco, a televisão ou o cinema não é novidade, sofrendo transformações devido às exigências de um novo olhar ou o novo meio em que será veiculado. Para o francês Patrice Pavis (2008), crítico e estudioso de teatro, em seu livro *O teatro no cruzamento de culturas*, considerando a encenação do teatro contemporâneo, afirma que o que está em questão é “por em jogo, não em cena”, quando a adaptação de uma obra literária deve permitir um diálogo com o outro – o homem revelando-se no homem –, norteando possibilidades a partir de sua visão, uma apropriação que faz da história:

[...] Adaptação é empregada frequentemente no sentido de tradução ou de transposição mais ou menos fiel. Trata-se então de uma tradução que adapta o texto de partida ao novo contexto de sua recepção com as supressões e acréscimos julgados necessários à sua realização [...] é uma recriação, que a transferência das formas de um gênero para outro nunca é inocente, e sim que ela implica produção de sentido. (ibidem, p. 10).

Na introdução de sua dissertação “Do íntimo ao público: adaptação de textos não dramáticos para o teatro”, Juliano Mendes de Oliveira (2012), cita algumas adaptações de obras literárias realizadas pelos principais diretores do teatro brasileiro contemporâneo: José Celso Martinez Correa, com espetáculo baseado em *Os sertões* (1905), de Euclides da Cunha; a montagem realizada por Antunes Filho adaptada de *Macunaima* (1928), de Mário de Andrade;

Aderbal Freire Filho com sua experiência intitulada *Romance em cena*: as adaptações de *A mulher carioca aos 22 anos* (1934), de João de Minas; *O que diz Molero* (1977), do português Dinis Machado; e o surrealista *O Púcaro Búlgaro* (1964), de Campos Carvalho.

De Oliveira também disserta sobre o papel do adaptador, que não deve se desviar da estrutura original da obra, fazendo com que sua representação no palco seja identificada com a proposta do autor, pois “[...] há um risco permanente de que a comparação seja, portando, pernicioso. Erige-se, aqui, a ideia de fidelidade, parâmetro que vai relacionar as obras” (ibidem, p.13). Ao relatar sua experiência da fusão do teatro com outras linguagens artísticas, em especial a literatura não dramática, este autor destaca o caráter textual e imagético, literário e performativo desse transporte, cabendo ao adaptador o zelo que deve ter com o processo: opções e escolhas que revelem a obra original.

Sobre a autoria na adaptação criativa, De Oliveira julga ser uma instância necessária, não apenas como forma de reforçar o texto, mas com o objetivo principal de estabelecer um caminho que dialogue com ele, não porque a obra tomada como ponto de partida seja considerada verdade absoluta, mas deve fazê-la movimentar-se por meio da adaptação, que é necessariamente um ato criativo. A seguir, uma comparação entre um trecho da obra *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, e a adaptação feita pelo diretor Antunes Filho (1978) para o espetáculo que se tornou um marco da dramaturgia brasileira adaptada, não só pelo diálogo com o público, mas pela simplicidade e criatividade que emolduram sentidos que envolvem o espectador:

Quadro 1 - Adaptação de *Macunaíma* por Antunes Filho.

Obra original	Adaptação teatral
[...] Macunaíma campeou, campeou mas as estradas e terreiros estavam apinhados de cunhãs tão brancas, tão alvinhas, tão!... Macunaíma gemia. Roçava nas cunhãs murmurando com doçura: “Mani! Mani! Filhinhos de mandioca...” perdido de gosto e tanta formosura. Afinal escolheu três. Brincou com elas na rede estranha plantada no chão, numa maloca mais alta que a Paranaguara. [...] Acordou com os berros da bicharia lá embaixo nas ruas, disparando entre as malocas temíveis. E aquele diacho se sagui-açu que o carregara pro alto do tapiri tamanho em que dormira... [...] As cunhãs rindo tinham ensinado pra ele que o sagui-açu não era saguim não, chamava elevador e era uma máquina. [...] As onças pardas não eram pardas, se chamavam fordes hupmobiles chevrolés dodges mármons e eram máquinas. Os tamanduás os boitatás as inajás de curuatás de fumo, em vez eram caminhões bondes autobondes anúncios-luminosos relógios faróis rádios motocicletas telefones gorjetas postes chaminés... Eram máquinas e tudo na cidade era só máquina! O herói aprendendo calado. De vez em quando estremecia. [...] (ANDRADE, 2008. p. 52-53)	PROST. 1 - Cês tão gostando de São Paulo? PROST. 2 - Aqui é bem diferente, não? MACUNAÍMA - É... São Paulo é uma selva nbem diferente. [...] MACUNAÍMA - Apartamento? PROST. 1 - Onde a gente mora, dorme... MACUNAÍMA - Maloca! Maanape, não tenha medo. É a maloca delas. [...] (ENTRAM NO ELEVADOR) JIGUÊ - Ô, sagui açu. PROST. 1 - Não é sagui açu, é elevador. (DESCA O PANO DO APARTAMENTO) [...] MACUNAÍMA - Plantaram uma esteira no chão. PROST. 2 - Não é esteira não. É cama, máquina cama. Estou pronta... Vem chéri. [...] MACUNAÍMA - Que abafamento. Essa maloca é mais alta quie a Paranaguara. Olha Jiguê, quanta onça parda lá embaixo! JIGUÊ - (COM A CABEÇA DE FORA) - É mesmo! PROST. 2 - Não é onça parda não... Aquilo lá é ford, dodge, chevrolé. É automóvel. PROST. 1 - É máquina! MACUNAÍMA - Máquina automóvel... Olha quanto tamanduá, saci, boitatá naqueles atalhos! PROST. 1 - Que nada. Aquilo são caminhões, bondes, motocicletas, gorjetas, rádios, faróis, postes, chaminés... PROST. 2 - E é tudo máquina! PROST. 1 - Tudo na cidade é só máquina! [...]

Fonte: <<http://www.revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/viewFile/595/1105>>. Acesso em: 05 de set. 2016. Montagem do autor.

Conforme absorvemos dos autores citados neste capítulo, a palavra, como essência material da linguagem, deve ser despertada desde os primeiros tempos de bancos escolares, visando a ganhar foros de domínio quando os adolescentes terminam a Educação Básica. Na criação artística em diálogo com outras linguagens, sobretudo com a literatura não dramática, percebemos uma aproximação entre gêneros literários e discursivos, gerando contaminações de toda ordem. A obra dramática em forma de texto é apenas literária, concretizando-se na encenação, mas um texto adaptado de romances, novelas e contos, por economia de meios, requer a habilidade de um dramaturgo que esteja em sintonia nesse transporte, haja vista que adaptar é um ato complexo (FLORY, 2010), não visando apenas a simplificar o processo criativo, mas valer-se do diálogo entre o texto da obra e sua materialização no palco para servir de elo na engrenagem ensino-aprendizagem, isto é, uma integração dialética no ensino de literatura.

4 BREVE PASSEIO PELA HISTÓRIA DO TEATRO

Qualquer que seja a intenção do adaptador de literatura para o palco, diferentemente de textos dramáticos muito antigos, nos quais era costume o uso mínimo de rubricas, isto é, quando no texto não havia a preocupação de explicar a cena ou dar instruções técnicas – assumindo o autor o papel de narrador, de articulador da ação dramática –, no teatro moderno e contemporâneo são sugeridas atividades durante a encenação com o fim de orientar a carpintaria teatral, sobretudo em soluções que já foram pensadas durante o ato criativo da escrita da peça, facilitando o trabalho de direção – embora a partir do século XX tenha-se cultuado o “teatro de diretor”, este que às vezes tem superado, com seu estilo, o próprio texto.

A introdução acima é apenas um pretexto para dar um pontapé inicial a este capítulo que, desvinculando-se por instantes da literatura, passará a tratar apenas da questão teatral, esta que deve estar presente em adaptações – e servir de farol ao escritor durante seu ato criativo – por ser intrínseca à dramaturgia. Nenhum adaptador que se arvore na arte de por em cena um texto deve desconhecer o que é próprio do teatro, isto é, deve revisitar a História desde as primeiras manifestações consideradas teatrais até os dias atuais, com o fim de construir uma base para seu discurso, de acordo com a temática, as exigências específicas da plateia, o local da representação, as orientações didáticas etc., não se esquecendo de que está lidando com uma arte mimética, conforme destaca Marie-Claude Hubert em seu livro *As grandes teorias do teatro*: “[...] Entende-se por mimesis a imitação da realidade, ou melhor, sua representação [...] O objeto de arte nunca é a duplicação do real, mas o transfigura numa forma ideal, processo esse que lhe confere uma espécie de eternidade” (HUBERT, 2013, p. 9), como o próprio Shakespeare, numa proposição de metateatro, já advertia sobre este aspecto em *Hamlet* (Ato III, cena II): “[...] propósitos da representação, cuja finalidade sempre foi, e continuará sendo, como que apresentar o espelho à natureza, mostrar à virtude suas próprias feições, à ignomínia sua imagem e ao corpo e idade do tempo a impressão de sua forma”¹.

Consideradas as dezenas de classificações ou “tipos de teatro”, torna-se importante a revisão de literatura acerca de referências canônicas que registram textos e suas representações na História, cujo retrospecto presta-nos um enriquecedor serviço ao revelar modelos e estilos mais ou menos estáveis que ditaram regras durante longos períodos, as quais orientaram trabalhos de escritores que se enquadraram em tais propostas. Inicialmente, questiona-se: houve teatro na pré-história? Segundo Marcelo Cabarrão Santos em seu artigo “Teatro para quê?” (2007), “[...] a arte da representação ou Teatro é algo tão antigo quanto a própria humanidade. Os estudiosos sobre o assunto não tem um consenso a respeito do surgimento do teatro” (in PARANÁ (Estado), 2007, p. 144). O mesmo autor prossegue em sua exposição:

¹ Disponível em: <<http://williamshakespearewilliam.blogspot.com.br/2009/02/hamlet-ato-iii-cena-ii.html>>. Acesso em: 27 de set. 2016.

[...] Nossos antepassados, conhecidos como “homens pré-históricos”, já praticavam ritos em que faziam representações cênicas com função mágica e narrativa. Utilizavam-se de elementos musicais, movimentos corporais e pinturas. Desta forma, o Teatro surgiu com o próprio homem, assim como a dança, a música e a pintura, usadas em seus rituais para a caça, em louvor aos seus deuses e para contar histórias. Já nessa época, utilizava-se o artifício de fingir ser outro indivíduo ou outra pessoa, que vivia outra vida e agia representando acontecimentos que faziam parte de seu cotidiano. (loc. cit.).

Prosseguimos em nossa pesquisa e passamos a uma investigação do ponto de vista da análise textual, da interpretação e da estética da recepção, modos de abordagem estes que propõe HUBERT (2013), assim como também seguimos a mesma linha com a relação à divisão proposta pela autora entre o teatro na Antiguidade, no Classicismo, na revolução do drama e na Modernidade. Quem hoje assiste a comédias ou vai ao teatro apenas em busca de diversão, não imagina que sua função já foi a de ritual sagrado, em que se invocava deuses e forças da natureza para aplacar intempéries ou suplicar por gêneros de subsistência em abundância ou, simplesmente, para agradar deuses em busca de piedade para com os clãs.

Abordando a **Antiguidade**, concentraremos nosso foco na tragédia grega, especialmente sobre as considerações que os teóricos Platão (*A República*) e Aristóteles (*Arte Poética*) fizeram sobre textos teatrais, sobretudo dos três grandes trágicos: Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. Em suas obras, os dois filósofos, ao questionarem a natureza do teatro, indagaram qual sua relação com o real, qual seu impacto sobre público e ator e quais as características como gênero literário. Para Platão, metafísico e moralista em sua investidura contra o teatro e a “poesia” (o que hoje chamamos de literatura), “a arte de imitar está, portanto, bem distante do verdadeiro e, se ela pode executar tudo, é porque, parece, não abrange mais que uma pequena parte de cada coisa, e essa parte não passa de um fantasma” (apud HUBERT, 2013, p. 18).

Aristóteles, teórico da poesia, em *Arte Poética*, propõe uma definição de tragédia que é alimentada por estudiosos que vieram depois:

[...] A tragédia é a representação de uma ação nobre, levada a seu termo e tendo certa extensão por meio de uma linguagem temperada com variadas especiarias utilizadas separadamente, conforme as partes da obra; a representação é efetuada pelos personagens do drama e não recorre à narração; e, representando a piedade e o pavor, ela realiza uma depuração desse gênero de emoções. (apud HUBERT, 2013, p. 37).

Esta autora complementa o pensamento aristotélico, enfatizando que a *catarse*, termo grego composto de *katá* (em vista de) e do verbo *airo* (tirar, elevar, exaltar), resulta em três sentidos: o primeiro, médico, “purgação”, retirada de humores corruptos; o segundo, psicológico, alívio da alma; e o terceiro, religioso, purificação. Todas essas acepções levam a um conceito de libertação e expulsão de algo que incomoda a essência ou a natureza do ser humano.

Neste ponto, é importante refletirmos sobre o que Aristóteles considerou como “as seis partes de uma tragédia” pelas quais é definida: a fábula (ação ou enredo), o personagem (*ethos*, caráter), a elocução ou dicção, o pensamento (*dianoia*), o espetáculo em cena, e o canto (*melopeia*). Como critérios da configuração da tragédia ideal², alguns conceitos lhe são intrínsecos, como resume Helena Parente Cunha (1979) para a ação em face de um conflito estabelecido, citando como exemplo a obra *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare:

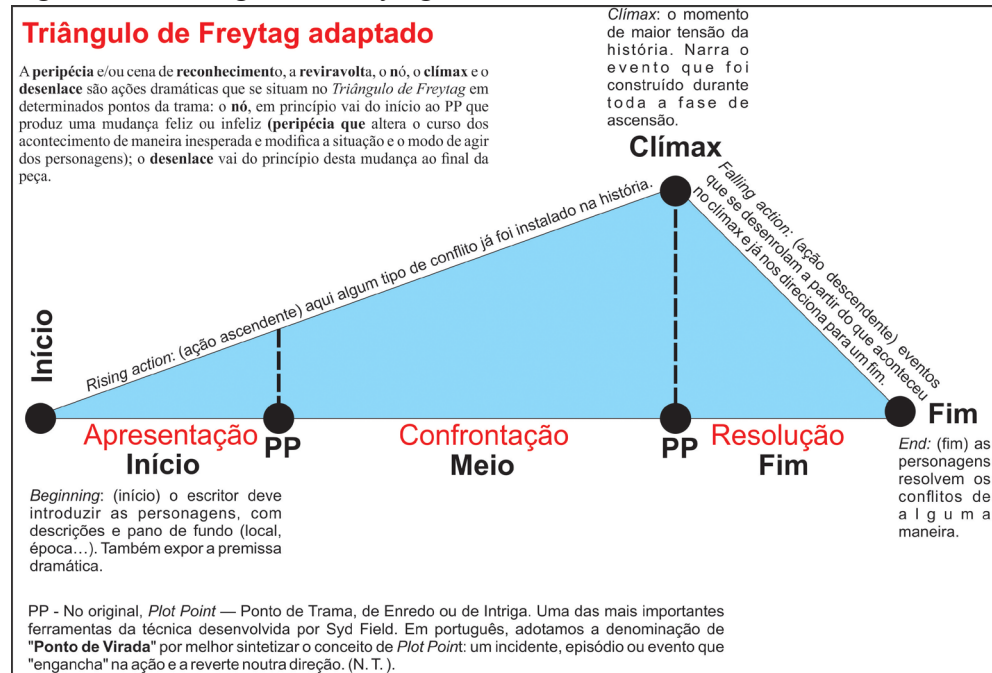
[...] Entendemos por **nó** o conjunto de interesses que destrói a situação inicial para encetar a ação. O nó de Romeu e Julieta é o encontro dos jovens e seu súbito amor, que entra em conflito com a posição dissidente das duas famílias. A passagem da ignorância ao conhecimento denomina-se **reconhecimento**, que se realiza, por exemplo, quando Julieta vem informada de que Romeu assassinara a seu primo Teobaldo e fora banido de Verona. **Peripécia** é a mudança da ação contrariamente ao que se esperava. Romeu se havia casado oculta-mente com Julieta e aguardava a ocasião de tornar o fato conhecido, quando provocado por Teobaldo, mata-o e é obrigado a deixar sua esposa. Em toda peça contam-se vários reconhecimentos e peripécias. O **clímax** aparece no ponto culminante do conflito, depois do qual a trama deve terminar, como, por exemplo, o suicídio de Romeu, ao supor Julieta morta, levando-a a idêntico fim. Todos esses momentos se expressam pelo diálogo, no dinamismo da ação assestada sempre para o **desenlace ou desfecho**. (ibidem, p. 119, grifo nosso).

A partir do entendimento de que a base do teatro é o drama e que tanto tragédias como comédias são dramas, pois possuem os mesmos elementos estruturais, e aproveitando este passeio pela Antiguidade Clássica, não devemos nos esquecer de que “a ação dramática é o que provém da execução de uma vontade, com a determinação de cumprir essa intenção, em direção a seus objetivos. É o conflito.” (TAVARES e FAOR, 2013, p. 11). Ao escrevermos para teatro, devemos elaborar uma “escaleta” em que são materializadas ações desse conflito que absorvam os conceitos citados por Cunha (1979), isto é, a criação de cenas e sua ordem no desenvolvimento da representação, em cuja sequência se encadeia a trama, a eficiência dramática, enfim a estrutura do espetáculo. Sobre tais pontos da “escaleta”, também conhecido como *Triângulo de Freytag*³, justapomos as ideias deste autor, hoje ultrapassadas, às do *Manual do Roteiro*, de Syd Field (2001), este um dos mais aclamados roteiristas de cinema norte-americano, cuja obra aborda aspectos fundamentais e elementos essenciais de uma estrutura narrativa, conforme a ilustração a seguir.

² Segundo Hubert (2013), não se deve confundir trágico com tragédia: “Pode muito bem haver trágico sem tragédia e tragédia sem trágico. A tragédia é um gênero literário regido por leis estritas na qual intervêm necessariamente dois elementos: o dramático e o patético. O patético nasce do espetáculo do sofrimento, enquanto o dramático resulta do espetáculo do conflito, da incerteza de seu desenlace. O trágico, manifestação das forças obscuras que pesam sobre a condição humana, não é ligado a um gênero literário” (ibidem, p. 36).

³ Expressão usada para designar o modelo estrutural do drama proposto pelo teórico alemão Gustav Freytag (1816-1895), contido no livro *A Técnica do Drama* (1863). Nessa obra, Freytag refere-se à evolução da ação dramática de uma peça de cinco atos usando a forma de uma pirâmide. O *Triângulo*

Figura 1 - O triângulo de Freytag.



Fonte: montagem do autor a partir do *Manual do roteiro* (2001), de Syd Field, e do *Dicionário de Teatro*, de Luiz Paulo Vasconcellos (2009).

Após essa incursão no teatro da Antiguidade, cujo modelo ainda hoje é assimilado como norteador de vários caminhos, saltaremos alguns percursos como o **teatro romano** – que, apesar de importar a cultura grega, criou estilo próprio e visava apenas à diversão e ao prazer, substituindo a tragédia pela comédia e por rituais circenses com sacrifícios de vida humana – ; as **peças da Idade Média**, com fins moralizantes e quase sempre revestidas de orientações da Igreja Católica, ou as montagens que ridicularizavam autoridades com temas políticos e sociais, momento em que surgiram os *saltimbancos* (companhias de teatro que se deslocavam entre povoados com seus espetáculos); e também o **teatro do Renascimento** com a *Commedia Dell'Arte* (teatro em carroções, com textos improvisados em que personagens como Arlequim, Pierrot, Colombina e Polichinelo eram a tônica dos espetáculos populares), o **teatro elisabetano** (representado principalmente por Shakespeare) e o **teatro de Molière**, este que explorava as fraquezas e ridículos do ser humano. Após a revisão da literatura que contempla estes períodos, caminhamos para a "idade do ouro" do teatro francês, o **Classicismo**, “por ser comparável na sua grandeza ao teatro grego” (HUBERT, 2013, p. 51). Neste período, os dramaturgos criaram uma estética original que se distanciava dos cânones anteriores, estabelecendo a “regra das três unidades” (ação, tempo e lugar) como cerne dessa nova tendência, pois “nascem do desejo da verossimilhança que caracteriza o Classicismo” (ibidem, p. 52).

ou *Pirâmide de Freytag*, hoje em dia, é um instrumento superado, pois não corresponde às características formais e estruturais da maior parte das peças escritas no século XX. Disponível em: <<http://marcosmota.com.br/wp/?p=2159>>. Acesso em: 10 de out. 2016.

Como destaca esta autora, as regras dessa nova estética francesa foram concebidas de 1630 a 1660 aproximadamente, sendo fruto de teóricos e de autores dramáticos como Chapelain, Mairêt, La Mesnardière e d'Aubignac, que examinaram e estudaram as relações entre o texto escrito e sua encenação, a partir das próprias experiências e de peças de contemporâneos. Por essa época, Armand Jean du Plessis, o cardeal de Richelieu, desejava uma nova leitura teatral e a reabilitação da profissão de ator, este que era “muito malfalado”. Esse político, incentivador de jovens dramaturgos – ele próprio também um coautor de peças teatrais –, encarregou o abade d'Aubignac a escrever um “Projeto de restabelecimento do teatro francês”, embora alguns críticos tenham insistido na tese de que o cardeal tenha visto no teatro uma maneira segura de subjugar e controlar a opinião pública, chegando a criar uma verdadeira campanha na imprensa em busca de plateias, estimulado ainda mais por autoridades como Jean-Louis Guez de Balzac, que, em carta de 1636, lhe escreve: “Tendo limpado a cena de toda espécie de lixo, o senhor pode se glorificar de ter reconciliado a comédia [sinônimo de teatro à época] com os devotos e a volúpia com a virtude” (apud HUBERT, 2013, p. 54).

Sobre o primado da *unidade de ação*, a autora evidencia que, desde a primeira cena até a última, os personagens devem estar sempre agindo em benefício da continuidade e sem interrupções, a fim de revelar alguns indícios, inquietações e outras situações semelhantes do conflito, para que criem expectativas e não deixem os espectadores pensarem que a ação acabou. E prossegue:

[...] A unidade de ação, como Aristóteles tão bem mostrou, é uma exigência própria do teatro, com a qual o gênero narrativo, que pode multiplicar à vontade os episódios, nunca se vê confrontado. Ela está ligada à percepção global do espectador (bem diferente da do leitor, linear e temporal), que d'Aubignac compara judiciosamente à do esteta que contempla um quadro. Essa analogia fecunda, que repousa numa análise de recepção teatral em termos especiais, prepara o caminho para o tratamento semiológico da cena que certos teóricos do século XX irão adotar. (ibidem, p. 65).

Sobre a *unidade de tempo*, ela cita que Chapelain (1595-1674) foi o primeiro a teorizar essa regra, em 1630, na França, em sua “Carta sobre a regra das vinte e quatro horas”, reivindicando para si tal feito: “[...] A razão que alego para essa regra deve ser ainda mais submetida à sua censura por ser minha e por não se sustentar na autoridade dos mesmos, nem antigos nem novos” (apud HUBERT 2013, p. 87), em resposta a um religioso que pedia que a justificasse. Segundo Chapelain, fundamentando-se na mimesis, há duas temporalidades que interferem no teatro: o *tempo da ação*, puramente ficcional, e o *tempo da representação*, insistindo na prevalência deste último, objetivamente mensurável, diferentemente do tempo ficcional, nem sempre definido com clareza. Com relação à *unidade de lugar*, Corneille (1606-1684) também citado pela autora, constata que não encontra nenhuma prescrição sobre o tema, nem em Aristóteles nem em Horácio, e que para muitos trata-se de uma derivação da unidade de tempo, uma consequência da unidade de dia: am-

bas seriam duas vertentes usadas para garantir a verossimilhança da representação. Corneille adverte ainda que, para que o espectador não seja sensível à mudança, o lugar “não deve mudar durante o ato, [...] pode variar de um ato a outro [...] aconselha o autor a situar a ação na mesma cidade, sem designar um lugar preciso [...] para que o mesmo cenário possa ser conservado durante toda a peça” (ibidem, p. 96).

Tendo como oportuna a revisão sobre a estética do Classicismo e a noção das três unidades do teatro, é o momento de passarmos à “**revolução do drama**”, como intitulou Hubert (2013), novo gênero surgido na França na segunda metade do Séc. XVIII: na verdade, era o teatro burguês que unia as linguagens da tragédia e da comédia, tendo sido seus grandes expoentes os dramaturgos Denis Diderot (1713-1784) e Louis-Sébastien Mercier (1740-1814). Esse “teatro das luzes” rejeitou a doutrina da imitação dos antigos, estabeleceu uma teoria do teatro radicalmente nova e pôs fim ao Antigo Regime, inaugurando a estética moderna:

[...] Ao culto da razão sucede o da emoção. As regras são varridas em nome da liberdade da arte. Perecida, a noção de eternidade do Belo é destronada pelo sonho de um teatro nacional, no qual uma sociedade lerá sua identidade presente, isto é, no qual a classe ascendente, a burguesia, poderá se mirar [...] Essa preocupação realista que os teóricos do drama burguês atestam culmina com a estética da “quarta parede”, conflito forjado por Diderot, como ferramenta dramatúrgica para uso dos autores e também como indicação de representação. Desde as Conversas sobre “o filho natural”, ele pede que o autor e o comediante esqueçam a presença do espectador, a fim de criar uma ilusão máxima. “Numa representação dramática, o espectador deve ser tratado como se não existisse. Se há alguma coisa que se dirige a ele, o autor saiu de seu tema, o ator foi arrastado para fora de seu papel”. (HUBERT, 2013, p. 125/158).

O teatro desse período, acompanhando os novos códigos sociais, repudiava o preciosismo e a afetação, enfocando novas atitudes e relações humanas, em que a simplicidade e a espontaneidade entravam em cena no jogo dramático, valorizando a arte do comediante, ao mesmo tempo que destacava o individualismo e a ascensão social burguesa considerada em sua universalidade. Foi Diderot quem sustentou que o gesto pode significar muito mais que a palavra. Citando a cena de sonambulismo da mulher de *Macbeth*, de Shakespeare, extasia-se: “Não conheço nada tão patético em discurso quanto o silêncio das mãos dessa mulher. Que imagem do remorso!” (apud Hubert, 2013, p. 162), justificando que há gestos que nem toda a eloquência oratória traduziria, e alertando para o papel da música como elemento acessório e importante num espetáculo, intensificando as emoções da peça.

Os primeiros dramas românticos, que sucederam os puramente burgueses, não chegaram a ser encenados, apenas lidos em círculos de intelectuais: obras como as de Mérimée, *Teatro da Clara Gazul, comediante espanhola* (1825), ou as de Victor Hugo, *Cromwell* (1827). Por isso, o ano de 1829 é que inaugura esse novo estilo: o primeiro drama romântico, *Henrique III e*

sua corte, de Alexandre Dumas pai (1802-1870). O realismo ilusionista do drama burguês privilegiava a interpretação do ator, levando o homem de teatro a modificar-se para atender às novas exigências desse novo movimento cultural de caráter iluminista, reivindicado pela intelectualidade europeia da época, em busca de mobilizar o poder da razão e, com isso, reformar a sociedade (HUBERT, 2013).

Ao saltarmos vários estilos e teorias do teatro, por não ser nosso objetivo uma análise mais aprofundada e sim um recorte de tendências relativamente perenes na história, e delas extraindo um mínimo necessário como suporte para adaptadores – que certamente em seus estudos específicos buscam uma gama maior de conhecimento –, chegamos às chamadas *vanguardas*, conceito que aqui aparece na esteira dos “ismos” da virada do séc. XIX para XX, que surgiram como reação à ideologia dominante. A partir do “**rumo à modernidade**”, podemos afirmar que, nesse conjunto de novas regras para o teatro, entrou definitivamente em cena a figura do diretor, chegando a superar texto e autor, inovando nos cenários e palcos, levando a ação para locais pouco convencionais como circos e fábricas; e também dando maior destaque ao iluminador e às facilidades dos novos inventos tecnológicos.

As primeiras peças de vanguarda assim consideradas foram representadas na Rússia nas três primeiras décadas do séc. XX, a partir da Primeira Guerra Mundial, concretizando as profecias futuristas, cujas manifestações desprezavam a ideia de arte separada da vida, encenando as novas realidades, encontrando no teatro o melhor meio de divulgar ideias construtivistas, sendo essa transformação nos palcos muito mais visível do que a que houve na Renascença. Em *Escritos sobre teatro*, Roland Barthes (2007) enfatiza que, por fazer parte de ciclos, a *vanguarda* não é fenômeno eterno e nem constante: “houve épocas sem vanguarda, haverá, talvez, novamente um dia uma arte ao mesmo tempo livre de provocação e de academicismo [...] é preciso que a provocação encontre ao mesmo tempo sua razão e sua liberdade” (ibidem, p. 294-295).

Este autor elege três grandes dramaturgos e suas novas concepções cênicas: o surrealismo de Antonin Artaud; os processos de subversão das palavras de Ionesco; e o discurso apocalíptico anarquizante de Brecht. Sobre as tendências da “nova ordem teatral”, Barthes afirma que “todo o teatro de vanguarda é um ato teatral essencialmente precário e, por assim dizer, falseado: ele quer significar um silêncio, mas não pode fazê-lo senão falando, ou seja, retardando-o: ele se torna verdadeiro quando se cala” (ibidem, p. 304). Considerando o Modernismo e o teatro contemporâneo, encerramos nossa pesquisa citando alguns dramaturgos e diretores brasileiros que se enquadram nessa nova estética, cujas obras são referências que marcaram épocas com seus espetáculos: Nelson Rodrigues (*Vestido de Noiva* – 1943); Gianfrancesco Guarnieri (*Eles não usam black-tie* – 1958); Antunes Filho (*Macunaíma*, obra de Mário de Andrade – 1978); e o trabalho de Augusto Boal com seu *Teatro do Oprimido* a partir da década de 1970.

Assim, essa revisão motivou um breve olhar sobre a história do teatro, sobretudo os quatro grandes períodos do teatro ocidental que correspondem a quatro grandes modelos de sociedade: “a democracia ateniense; a monarquia absoluta, ainda feudal sob muitos aspectos; o período revolucionário; e o período moderno, que se inicia com a Revolução Industrial e tende para uma globalização cada vez mais considerável” (HUBERT, 2013, p. 7). Ao passarmos em revista o pensamento dos filósofos Platão e Aristóteles, ora em relação ao texto, ora à sua recepção; ao vislumbrarmos as pretensões dos filósofos do Classicismo de serem os principais teóricos de teatro; ao percebermos em Diderot e Mercier preocupações com o drama burguês, que ultrapassa a questão texto-encenação; ao entendermos a nova estética que dá primazia ao “ensaiador” das novas vanguardas, fizemo-lo com o objetivo de enfatizar que o escritor de teatro, para além do texto, necessita contextualizá-lo em torno de um discurso visando ao relacionamento cênico que organize a mediação entre o palco e a plateia, de acordo com o que se propõe a transmitir pela mimesis. As indicações cênicas e as sugestões oriundas das rubricas são alguns desses recursos. A seguir, algumas ilustrações sobre as quatro grandes teorias do teatro:

Figura 2 - Máscaras do teatro grego.



Fonte: Hipolito, Nicole. *O teatro grego*. Disponível em: <<http://slideplayer.com.br/user/326116/>>.

Figura 3- Teatro no Classicismo.



A atriz francesa Sarah Bernhardt interpretando *Phedra*, de Racine. Fonte: Disponível em: <http://cdn8.openculture.com/wp-content/uploads/2013/07/Sarah_Bernhardt_dans_Ph%C3%A8dre.jp>.

Figura 4 - Drama Romântico.



O ator brasileiro João Caetano no papel de *Oscar*, o filho de *Ossian*, de Antoine Vicent Arnault. Fonte: Disponível em: <<http://bernardoschmidt.blogspot.com.br/2015/05/a-temporada-de-ernesto-rossi-no-brasil.html>>.

Figura 5 - Rumo à Modernidade.



O Teatro do Oprimido, de Augusto Boal. Fonte: Disponível em: <<http://www.sindae-ba.org.br/gotadaguaNoticias2.php?i=1427>>.

5 A LITERATURA NO PALCO

Voltemos aos desafios da dramaturgia para o Ensino Médio: o adaptador de obras literárias para a escola deve sintonizar-se com os livros didáticos escolhidos e verificar, nas ementas de literatura, quais romances, novelas, contos e poemas fazem parte das atividades curriculares. Durante esse processo, deve refletir também sobre as possibilidades de seu texto ter uma direção que privilegie um dos tipos de teatro, que podem variar de um simples teatro de sombras ou marionetes a produções mais ousadas, tanto em pessoal como em material, mas, também, deve ter em vista que o estilo pode recair nos modelos que marcaram épocas, as quais acabamos de abordar: os que recriam o teatro de máscaras da Grécia; os que remontam ao Classicismo; ou à revolução da quarta parede; ou, ainda, seguir as vertentes do teatro contemporâneo, no qual há uma tendência para um metateatro que aproxima atores e público, isto é, o dramaturgo deve ter em mente que o diretor do espetáculo – missão que normalmente recai sobre os próprios professores – pode apropriar-se de sua adaptação e “pô-la em jogo” a seu modo.

Conforme destaca Olga Reverbel (1993), em seu livro *O texto no palco*, cujo título motivou este capítulo, “[...] Em princípio a composição do texto e a sua montagem cênica, em vista da interpretação e dos meios de expressão, seriam consideradas como aspectos complementares da criação, elementos interdependentes da linguagem teatral” (ibidem, p. 11). Assim, as tais rubricas, citadas no capítulo anterior, seriam um importante fator na indicação de sugestões técnicas. Ainda sobre a conversão do texto literário em peça teatral, o adaptador deve ler com atenção a obra e pontuar quais as fases importantes a serem trabalhadas no Triângulo de Freytag (Figura 1), selecionando nós, reconhecimento, peripécias, clímax e desfecho: momentos importantes num texto dramático.

Sobre a recepção da encenação pelos alunos do Ensino Médio, devemos nos lembrar de que o ser humano sempre será um espectador à espera de uma história, “porque somos curiosos, queremos conhecer o desconhecido, experimentar sensações, nos divertir, nos emocionar e entender como a vida é”, conforme destacam TAVARES e FAOUR (2013, p. 1) em *Workshop de Dramaturgia [Por que será que vamos ao teatro ou ao cinema?]*. É o corpo discente interagindo com a natureza e a sociedade ao seu redor, surpreendente, imprevisível e inesgotável. Nos mesmos apontamentos, a dupla de escritores passa a relacionar uma série de obras literárias: um diálogo constante da vida do outro pelas janelas do imaginário de todos os que, ávidos de realizações, buscam um reflexo axiológico “frente a uma certa realidade vivida e valorada – que realiza essa transposição de um plano de valores para outro plano de valores, organizando um novo mundo (por assim dizer) e sustentando essa nova unidade” como cita Carlos Alberto Faraco (in BRAIT, 2013, p. 39) ao discorrer sobre “Autor e autoria” nos conceitos de Bakhtin.

Sobre a infinidade de textos da literatura brasileira e da literatura africana de língua portuguesa – esta preconizada pela Lei N° 10.639, de 9 de janeiro de 2003 – que podem fazer parte dos currículos, deve-se privilegiar os que foram acordados pela coordenação pedagógica e pelos professores para utilização durante os períodos, transformando-os em peças de teatro. De qualquer forma, conforme adverte Olga Reverbel (1993), “é preciso que a peça atinja os espectadores e que os leve, ao mesmo tempo, a sentir prazer e a refletir sobre seus problemas, não somente pessoais, mas também os de sua cidade, seu país” (ibidem, p. 12). Abaixo, alguns exemplos de obras – brasileira, angolana, moçambicana e caboverdiana – consideradas clássicas, que podem ser levadas ao palco, conforme o quadro a seguir, cujo critério de seleção foi baseado apenas em características literárias de estilos de épocas para os romances e um conto de fácil adaptação por autor em ordem cronológica:

Quadro 2 - Exemplos de obras literárias que podem ser adaptadas para o teatro.

ROMANCES			
PERÍODO	TÍTULO	AUTOR	ANO DE PUBLICAÇÃO
Ocupação e exploração	<i>Diálogo sobre a conversão dos gentios</i>	Padre Manuel de Nóbrega	1556-1557
Barroco	<i>Prosopopeia</i>	Bento Teixeira	1601
Arcadismo	<i>O Uruguai</i>	Basílio da Gama	1769
Romantismo	<i>Senhora</i>	José de Alencar	1874
Realismo	<i>Dom Casmurro</i>	Machado de Assis	1899
Pré-modernismo	<i>Triste fim de Policarpo Quaresma</i>	Lima Barreto	1911
Modernismo - 1ª fase	<i>Macunaima</i>	Mário de Andrade	1928
Modernismo - 2ª fase	<i>São Bernardo</i>	Graciliano Ramos	1934
Modernismo - 3ª fase	<i>Grande sertão: veredas (fragmentos)</i>	João Guimarães Rosa	1956
Tendências contemporâneas	<i>Lavoura arcaica</i>	Raduan Nassar	1975
CONTOS			
Literatura brasileira	<i>Missa do galo</i>	Machado de Assis	1894
	<i>Negrinha</i>	Monteiro Lobato	1920
	<i>Feliz aniversário</i>	Clarice Lispector	1960
	<i>A terceira margem do rio</i>	João Guimarães Rosa	1962
	<i>O vampiro de Curitiba</i>	Dalton Trevisan	1965
	<i>Por que Lulu Bergantim não atravessou o Rubicon</i>	José Cândido de Carvalho	1971
	<i>Menina a caminho</i>	Raduan Nassar	1994
Literatura africana	<i>Galo cantou na baía</i>	Manuel Lopes	1936
	<i>O menino que escrevia versos</i>	Mia Couto	2003
	<i>A armadilha</i>	José Eduardo Agualusa	2006

Fonte: montagem do autor.

Mas, e se tais histórias já são de domínio público ou conhecidas de parcela dos alunos por meio de qualquer gênero discursivo? Neste ponto, considerando-as já dispostas em literatura, como uma forma de se perpetuarem na eternidade, encontramos no próprio Bakhtin a resposta a este questionamento, pois:

[...] o romance surge como um gênero de possibilidades combinatórias não apenas de discursos como também de gêneros [...] a prosa é uma potencialidade que se manifesta como fenômeno de mediação que age por contaminação, migrando de uma dimensão a outra. Mediação, migração, contaminação não cabem nos limites da Poética (apud MACHADO in BRAIT, 2013, p. 153-154).

Bem de acordo com Martins (2008), que diz em seu ensaio que “ao recriar as experiências subjetivas ou coletivas, a literatura fissa o sentido único com o qual se fundam determinadas verdades históricas” (ibidem), um sujeito narrador se distancia do objeto, que é o mundo apresentado nos romances, nas novelas, nos contos e mesmo na lírica, quando há a fusão desse sujeito com o objeto. Mas, o fato é que tal universo recriado por esses autores incide apenas e tão somente no outro individualmente, e, mesmo que todos tenham acesso à obra, “viajam” em completa solidão, pois o diálogo neste caso se dá no campo das ideias do leitor, que muitas vezes tem visão limitada dos caminhos a seguir nesse jogo de deslocamentos, sobretudo porque o fator tempo – diferentemente da narração, que evoca o passado; e a lírica, que almeja um presente eterno –, no teatro está “diante de um presente que se desdobra em futuro pelo diálogo entre os personagens, base para o conflito dramático” (FLORY, 2010, p. 21).

Como lembra Beth Rocha (2013), diretora de teatro e professora a Universidade de São Paulo (USP), no debate *Inteligenciapontocom*, “o livro vira um filme, o filme vira um livro, o filme vira um texto de teatro, a crônica de jornal se transforma numa novela e as histórias de vida ganham representação de teatro performático”¹. Aí está a “intertextualidade”, palavra que ganhou prestígio no ocidente graças à obra de Julia Kristeva (1967) que, em longa discussão acerca das teorias bakhtinianas, afirma que “no lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade” (apud FIORIN in BRAIT, 2012, p. 163). E as adaptações são exemplos de realçar a definição de Kristeva em que o discurso literário “não é um ponto (um sentido fixo), mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escrituras... [...] um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (loc. cit.).

Neste ponto, destacamos alguns aspectos da dramaturgia, voltando ao termo *mimese* ou mimesis, que é traduzido como imitação e suscita controvertidas interpretações sobre os dois maiores sistemas filosóficos gregos: o platônico e o aristotélico. Se para Platão a imitação não constitui um processo revelador da verdade, Aristóteles (2003), em sua *Arte Poética*, considera-a um instrumento válido, pois, a partir dela “o poeta cria um mundo coerente em que os acontecimentos são representados na sua universalidade, segundo a lei da probabilidade ou da

¹ Disponível em <<http://www.fiesp.com.br/noticias/a-adaptacao-de-obras-literarias-para-o-teatro-foi-tema-de-debate-do-inteligenciapontocom-no-sesi-sp/>>. Acesso em : 25 de out. 2016.

necessidade”, conforme sustenta Vítor Manuel de Aguiar e Silva em sua *Teoria da literatura* (1976, p. 107). Nas palavras do próprio Aristóteles, em relação a meios, objetos e maneiras, “a imitação é produzida por meio do ritmo, da linguagem e da harmonia, empregados separadamente ou em conjunto” (ARISTÓTELES, 2003, p. 3). Sobre obras adaptadas para teatro, assim se expressou Alberto Pimenta (1959), escritor e ensaísta português, em seu artigo “Teatro e o problema das adaptações”:

[...] As adaptações têm uma existência longa, um lugar quantitativa e qualitativamente importante e são, em si, um problema constantemente aberto [...] o Dramático, que pela essência contém a ação pura e pela aparência a enforma, constrói-se sobre a realidade vivida e se expressa em uma realidade vivida, e, em tal caso, a imaginação criadora existe apenas como processo de ligação e de condensação ou vive no momento das soluções simbólicas. (ibidem, p. 17).

Field (2001) descreveu o fazer teatral em seu famoso livro *Manual do Roteiro*, sublinhando que tal ação ocorre no palco, onde a plateia torna-se a quarta parede, espreitando as vidas dos personagens. Eles falam sobre suas esperanças e sonhos, passado e planos futuros, discutem suas necessidades e desejos, medos e conflitos. “Neste caso, a ação da peça ocorre na linguagem da ação dramática que é falada, em palavras” (ibidem, p. 11). Convém lembrar que o termo “drama” vem do grego e significa “ação”, abarcando uma série de narrativas no âmbito da prosa em que haja conflito ou atrito; mas “dramaturgo”, do grego *dramatourgós*, significa apenas autor de peças de teatro.

Diferentemente da Grécia Antiga, quando os textos eram caracterizados pela tragédia ou pela comédia, hoje os gêneros se sobrepõem: “[...] uma peça pode emocionar ou divertir ou fazer as duas coisas ao mesmo tempo. A atual produção cultural e sua vertiginosa mistura de linguagens e estilos, torna a definição de uma obra cada vez mais difícil e imprecisa” (TAVARES e FAOUR, 2013, p. 6). E, para isso, uma adaptação deve conter alguns elementos, além da história: a narrativa – que pode ser contada de várias maneiras –, o ponto de partida, o tema, a trama principal, as subtramas, os incidentes ou gatilhos, os personagens com seus perfis, as cenas e os diálogos, já que a base do teatro é o drama, dirigindo a atenção do espectador por meio da tensão, que é a essência do dramático (STAIGER, 1969).

Mas, por que adaptar uma obra? Por que pessoas vão ao teatro ou ao cinema; ou veem telenovela? Por que, mesmo já tendo lido o romance, a novela, o conto, criam expectativas à espera de que aquela história ultrapasse as barreiras das páginas e vá para outros planos de expressão, outras esferas da comunicação, implicando mudança de gênero e, conseqüentemente, de estilo? Porque envolve o espectador na nova realidade em formação e que, agora perceberá sua materialização, num mesmo espaço, em curto tempo, interagindo com imagens, sons e palavras e realizando a “viagem coletiva”; não à deriva, mas a caminho de um porto seguro: par-

tícipe do mundo do outro, tão igual ao seu, um enfrentamento com múltiplas interações responsivas. Na falta desse argumento, poderíamos apenas nos reportar ao fato com que Paulo Rogério Lopes (2013) inicia sua entrevista na USP sobre suas adaptações no debate *Inteligênciaponto-com*, já citado. Ele fala que em sua pequena cidade não havia muitos livros na biblioteca pública e contar as histórias por meio do teatro foi a maneira que encontrou para levar cultura à sua gente.

Apesar de não se poder traçar limites absolutos para a cultura (MACHADO in BRAIT, 2013), o transporte do livro para a encenação requer critérios que não podem passar despercebidos do dramaturgo. Há coisas que não funcionam nessa forma de comunicação artística, como no exemplo citado por Lopes em tal entrevista:

[...] A Capitu fala algumas coisas no Dom Casmurro que não vão ficar legal no palco. Antes de mais nada você tem que ser um ladrão... Qual o ponto de vista de que vou partir pra contar essa obra? Por que é que estou contando e quem vai contar? Se eu ficar escravo dela, vai ficar muito chato... Devo transformar ela numa linguagem que é muito frágil que é a do palco. Na literatura eu posso executar uma carpintaria em que a frase vai ficar marcada na memória pra sempre. Mas no palco a gente diz “isso está muito literatura”. (LOPES, 2013, loc. cit.).

Teatro é ação e, numa visão globalizante dramática, deve voltar-se para o que vai acontecer e instigar a ação para o final. E “a preocupação com o desfecho determina que as partes se relacionem entre si e com o todo, numa interdependência em que nada funciona isoladamente [...] Staiger denomina tensão a essência dramática”. (CUNHA, 1979, p. 116). Por isso o dramaturgo deve ressaltar nas rubricas as ações, gestos e características da cena que contribuam para o entendimento dos episódios estritamente necessários à trama, eliminando passagens puramente literárias, tendo em mente que o palco é a representação do mundo na construção do conhecimento, diante do qual o espectador assiste ao desenvolvimento da ação de maneira dramática, com concentração e supressão de excessos, mantendo a unidade de ação, lugar e tempo, por meio de diálogos emoldurados por nós, peripécias e reconhecimentos até chegar ao clímax, ponto culminante do espetáculo, a partir do qual não se deve tardar em concluir a história, conforme observação de Emil Staiger (1969) ao reportar-se à concentração ou densidade defendida por Aristóteles:

[...] Convém restringir o tempo, economizar o espaço e escolher um momento expressivo da longa história, um momento pouco antes do final, e daí desse ponto reduzir a extensão a uma unidade sensivelmente palpável, para que ao invés de partes, grupos coesos, ao invés de passagens isoladas, o sentido global fique claro, e nada do que o espectador deva fixar se perca (apud CUNHA, 1979, p. 118).

É o momento de buscarmos o entendimento de questões relacionadas à prosa comunicativa pós-romance, já que este, como destaque de gênero maior da cultura letrada, surgiu como possibilidades combinatórias não apenas de discursos como também de gêneros, haja vista o

espaço polissêmico que encerra. E como o teatro é arte viva que segue o passo-a-passo da História da Humanidade, voltemos a Mikhail Bakhtin (1997) que diz em *Estética da criação Verbal* que “o autor é um prisioneiro de sua época, de sua contemporaneidade. As épocas posteriores o liberam desta prisão” (ibidem, p. 366) e, assim, reforça-se a tese de que “a linguagem [teatral] é sempre uma imagem criada do ponto de vista de outra linguagem, uma dialogia de linguagens, pois os gêneros discursivos criam elos entre os elementos heterogêneos culturais (MACHADO in BRAIT, 2013, p. 161,).

Ainda utilizando conceitos-chave de Bakhtin e seu *Círculo* (grupo de estudiosos russos da Universidade de São Petersburgo, na Rússia, criado em 1911-12), podemos vislumbrar o aspecto da polifonia nas adaptações literárias: a multiplicidade de vozes que, orientadas para fins diversos, se apresentam libertas do centro único – incorporadas na intencionalidade do autor original em sua literatura –, rompendo barreiras e estabelecendo não apenas a comunicação de pessoas colocadas face a face, mas em relação ao diálogo no sentido amplo de condição dialógica da linguagem como conceito fomentador e organizador da reflexão, pois tanto na vida quanto no teatro uma parte será explicitada; outra será sempre presumida e compreenderá valores comuns para os membros de uma comunidade.

Portanto, para que a literatura seja encenada no espaço escolar, seu adaptador, mercê de trabalho criativo, deve absorver questões que torne a assistência dos alunos ao espetáculo um momento de aprendizagem e reflexão, esforçando-se ao máximo para aproximar deles o autor, sua história e seu estilo, vislumbrando, desde o momento da escrita, as condições gerais dos espaços intramuros; possibilidades de montagens em palcos improvisados; carência de recursos; inexistência de bastidores e lugares para a equipe técnica; precariedade de acessórios tecnológicos; além de avaliar sobre os trabalhos que serão desenvolvidos desde a leitura até à encenação, cujos questionamentos iniciais Olga Reverbel (1993, p. 22) assinala, conforme quadro que reproduzimos abaixo:

Quadro 3 - Questionamentos sobre a literatura adaptada.

- Que tipos de efeitos emocionais a obra desperta?
- O efeito emocional é trágico ou cômico, ou uma combinação de ambos?
- Qual é o tema central da obra?
- Quais as grandes cenas?
- Há conflito? Como se desenvolve?
- Qual a sequência dos acontecimentos?
- Qual a relação causal dos incidentes?
- Quais as relações entre as personagens?
- Quais as relações entre ação, tempo e espaço?
- Que cenários a obra sugere?
- Qual o tipo de música que melhor acentuará as ações?

Fonte: montagem do autor a partir do livro *O texto no palco*, de Olga Reverbel (1993).

Após absorvermos as reflexões pontuadas por Olga Reverbel (1993), não podemos nos esquecer da educação inclusiva, esta que, baseada na diversidade orientada pelo direito à igualdade e o respeito às diferenças, deve promover a interação entre pessoas diferentes em ambientes heterogêneos, ampliando a percepção de estudantes plurais e estimulando o desenvolvimento de suas competências, em sintonia com processos de aprendizagem que atendam às necessidades educacionais em meio a pressupostos equivocados de homogeneidade. Baseados em particularidades sociais, intelectuais, sensoriais e físicas do estudante, a escola deve estimular estratégias pedagógicas para as relações preconizadas na *Pedagogia do Encontro* (Capítulo 1), criando vínculos afetivos e a troca de experiências.

Quando dizemos inclusão escolar, estamos privilegiando as pessoas com necessidades educacionais especiais, a Educação de Jovens e Adultos, a educação no campo, os povos indígenas e demais crianças e adolescentes considerados “excluídos” pelo Art. 3º da Declaração Mundial sobre Educação para Todos (UNESCO, 1998). Para eles, há a necessidade de uma articulação e uma política clara e forte de inclusão para ampliar os meios e o raio de ação em que “todos os instrumentos disponíveis e os canais de informação, comunicação e ação social podem contribuir na transmissão de conhecimentos essenciais, bem como na informação e educação dos indivíduos” (UNESCO, 1998, art. 5º). Os textos postos em cena, objetivo deste trabalho, merecem um tratamento especial por parte da direção do espetáculo, visando ao aproveitamento de tais alunos, seja no palco, seja como plateia, todos envolvidos no processo ensino-aprendizagem, não só como parte das aulas de literatura, mas também em relação aos temas transversais.

Terminamos este capítulo com um aporte esclarecedor de Augusto Boal e seu *Teatro do Oprimido*, que tomamos para ilustrar a importância da experimentação teatral nas escolas, ofício que a mestra Olga Reverbel – já citada, precursora nacional do movimento *Teatro e Educação* – em seus mais de cinquenta anos como professora, já vislumbrava no limiar de seus propósitos de alinhar questões cênicas com educação contemporânea:

[...] Creio que o teatro deve trazer felicidade, deve ajudar-nos a conhecermos melhor a nós mesmos e ao nosso tempo. O nosso desejo é o de melhor conhecer o mundo que habitamos, para que possamos transformá-lo da melhor maneira. O teatro é uma forma de conhecimento e deve ser também um meio de transformar a sociedade. Pode nos ajudar a construir o futuro, em vez de mansamente esperarmos por ele. (BOAL, 2004, p. xi).

6 OLHA PARA O CÉU, FREDERICO!: UM PROJETO DIDÁTICO-PEDAGÓGICO

Até aqui realizamos um percurso iniciado por um questionamento sobre certo descaso com a promoção e o desenvolvimento cultural a partir da arte nas escolas, em que instrumentos burocráticos tolhem iniciativas de intervenções no espaço intramuros em favor de uma interdisciplinaridade reclamada por agentes que apontam para a LDB/96 e para a garantia dessa inclusão por dispositivos legais. Dessa forma, começamos por recolher discussões acerca de soluções baseadas em conceitos esboçados por autoridades e estudiosos que, por meio de textos esclarecedores, sugerem caminhos que vão muito além da ludicidade esporádica a que alguns docentes recorrem ao planejarem temas transversais para suprir tal necessidade. Ao constarmos, por meio de entrevistas (p. 19), que não tem dado resultado a obrigação da leitura de livros por parte de seus alunos, propomos um diálogo entre a literatura e o teatro como forma de valorizar uma travessia de fronteiras, materializando essa integração na encenação como ato criativo.

Ao revisitarmos a história do teatro e suas feições no decorrer do tempo, pontuamos aspectos da *mimese* que enseja tais textos e montagens, fundamentada desde a Antiguidade Clássica até o teatro contemporâneo, em que o elemento dramático requer economia de meios com as unidades de ação, tempo e lugar interagindo em benefício do espetáculo, com um recorte sobre a utilidade das rubricas, muito mais necessárias nessas adaptações literárias para a escola, em sintonia com os livros didáticos escolhidos e ementas das atividades escolares, ocasião em que listamos algumas obras literárias possíveis desse transporte. Neste aspecto, muito nos orientou a saudosa mestra e professora de teatro Olga Reverbel e sua vida dedicada ao ensino do teatro nas escolas, tudo baseado em suas experiências de mais de cinquenta anos de docência. Discorrendo sobre aportes da educação inclusiva no teatro, buscamos esse conceito no *Teatro do Oprimido*, de Augusto Boal (2004), como forma de transformar a sociedade a caminho de um futuro pelo viés do conhecimento.

A partir dessa perspectiva, conduzimos nossos esforços na tentativa de privilegiar um texto de cor local em uma adaptação teatral para o Ensino Médio, justificado pelo fato de que a maioria dos alunos de nossa região não conhece a obra, apesar da fama de seu autor, nascido em Campos dos Goytacazes, cujo romance mais conhecido lhe rendeu a imortalidade em 1974, ocupando a cadeira 34 da Academia Brasileira de Letras: José Cândido de Carvalho (1914-1989), vencedor do Prêmio Jabuti em 1965 com *O coronel e o lobisomem* (1964). Se fizermos uma pesquisa entre os alunos do município de Campos e perguntarmos se já ouviram falar neste título (*O Coronel...*), provavelmente responderão que sim, sobretudo por ter o romance ganhado mais de cinquenta edições, traduzido para vários países e apresentado em várias versões no ci-

nema e na TV. Mas *Olha para o céu, Frederico!*, seu primeiro romance, publicado em 1939 pela Editora Vecchi, é desconhecido (é o “outro” do escritor: só escreveu dois, tendo deixado *O Rei Baltazar* inconcluso).

Por isso, adaptamos *Frederico!*, cujo texto está no Apêndice A: uma proposta de montagem nas escolas do município de Campos dos Goytacazes, para os alunos do Ensino Médio, na tentativa de unir nossa literatura ao teatro como meio de incentivar os estudantes à leitura do romance, não só por ser José Cândido de Carvalho um de nossos maiores representantes nas letras brasileiras, mas, também, como mostra de seu estilo que já inaugurava nessa obra um falar original e representativo, ora recolhido da população da Baixada Goitacá – hoje inserido no *Atlas Linguístico do Brasil* –, ora criado a partir de tendências de metaplasmos locais e “invenções” do autor, que lhe valeram reconhecimento da crítica e dos leitores. Nesse romance de estreia, Eduardo de Sá Meneses é neto do Barão de Pedra Lisa, senhor de engenho de açúcar na localidade de São Martinho, antigo distrito do município de Campos, no final do século XIX e primeiro quartil do século XX. Narrado por Eduardo, este personagem destaca a história de seu tio Frederico; a rivalidade com a Usina São José; sua iniciação sexual e proibida com a tia; e a política e a decadência pós-Revolução Industrial. Dividido em vinte e dois capítulos sem título, sintetizamos a seguir o conteúdo da trama:

Quadro 4 - Temas dos capítulos de *Olha para o céu, Frederico!*

Nº	Descrição	Nº	Descrição
1	Viagem a São Martinho. Enquanto a carruagem vai seguindo, Eduardo relembra os últimos momentos na casa de seu tio em Quiçamã do Limão e a má impressão que todos tinham sobre Frederico. Eduardo sente-se angustiado pelo futuro que lhe espera.	10	Uma namorada para Eduardo.
		11	O primo Carlos.
		12	A posse do Itu e a ira de Quincas de Barros.
		13	O acordo e o elogio ao major Silvestre.
2	Chegada a São Martinho. Primeiras impressões. Descrição de Frederico. Resumo de sua infância. O oratório. Os barões.	14	Quincas adoece com a baixa do açúcar e pede ajuda a Frederico.
3	Frederico e seu engenho. Comparação com Pedra Lisa.	15	Visita à Abadia.
		16	Retorno à casa do tio Nabuco e morte de Frederico.
4	Padre Hugo de Arimateia: – <i>Frederico, olha para o céu!</i>	17	A herança.
5	Dona Lúcia e seu pai major. O casamento com Frederico.	18	O sucesso da empreitada. <i>O Monitor Campista</i> . A pensão de Dona Dadá, o <i>Café High-Life</i> .
6	Eduardo e Dona Lúcia: primeiro encontro amoroso.	19	A morte de Freda e o noivado da viúva com Quincas de Barros. Eduardo político.
7	A Usina São José.	20	Tempo de preguiça e abandono.
8	A desavença entre a São Martinho e a São José.	21	A morte da Usina.
9	O tempo passa. Frederico é lembrado como um lobo em pele de cordeiro.	22	A despedida.

Fonte: montagem do autor a partir do livro de José Cândido de Carvalho (1974).

É importante que o professor de literatura realize com sua turma, como preparação para o espetáculo, uma pesquisa sobre o contexto da sociedade campista na época a que se refere o romance¹. Conforme destacam Arlete Parrilha Sendra e Ingrid Ribeiro da Gama Rangel (2011) nos anais do *V Enletrarte*, em artigo intitulado “Olha para o céu, Frederico!” Entre a memória e a ficção : uma possível releitura de José Cândido de Carvalho”:

José Cândido de Carvalho fala da Campos de antes da Segunda Guerra Mundial. O personagem principal do seu primeiro romance, Frederico, era um proprietário de engenho que batia no peito e dizia que estava no trabalho do cultivo da cana desde 1849, quando ainda não tinha sido proclamada a República. Considerando que Frederico viveu por volta de 50 anos, a obra de José Cândido trata da Campos em seu rico momento. A cidade fluminense manteve, dos tempos do Império ao século XX, o título de uma das maiores produtoras de açúcar do país. Entretanto, segundo conta Orávio de Campos Soares (2004, p.55), na segunda metade do século XX: “Os herdeiros dos coronéis do açúcar passaram a conhecer, de perto, as agruras da decadência”. (SENDRA e RANGEL, 2011, p. 9).

Figura 6 - Capa de Santa Rosa para a primeira edição.



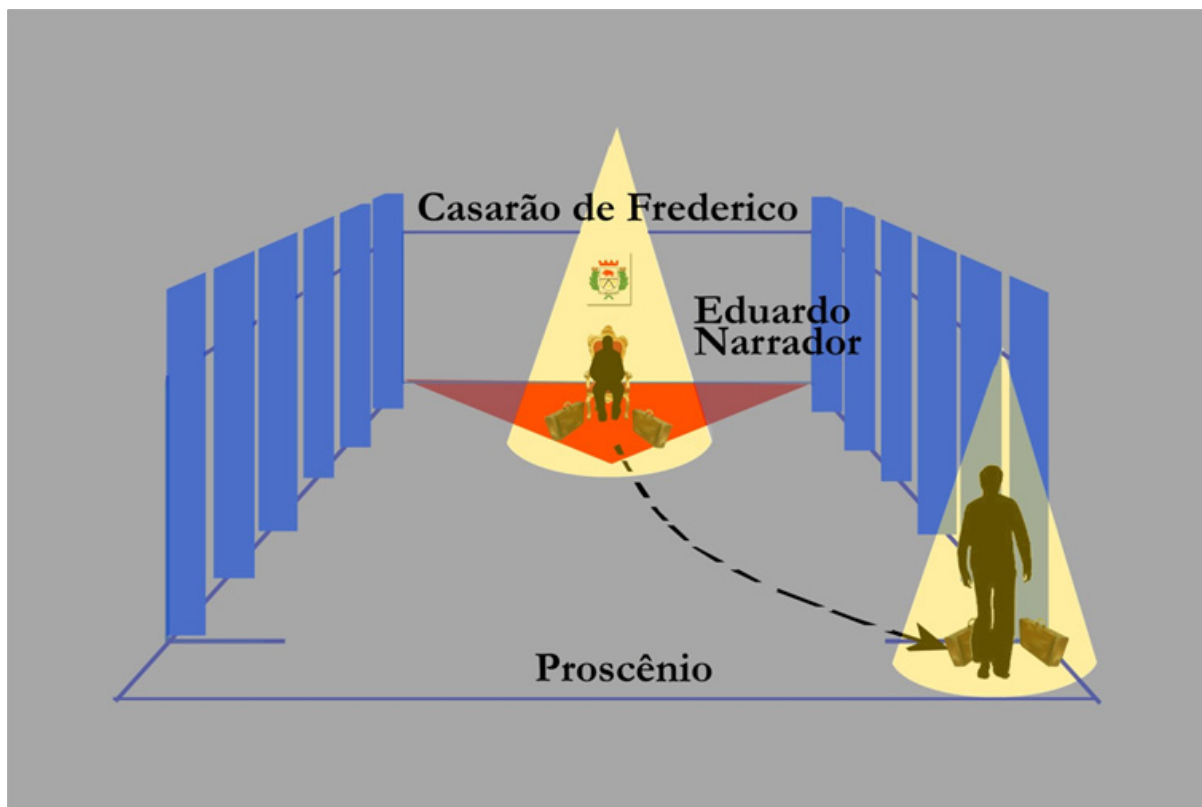
Fonte: imagem do autor.

¹A publicação da obra em 1939 teve a ilustração da capa feita pelo designer gráfico e cenógrafo paraibano Tomás Santa Rosa Júnior (Santa Rosa ou Santa : 1909 –1956).

Como orienta Olga Reverbel (1993) no capítulo intitulado “Da leitura à encenação”, é necessário que todos os alunos-atores procedam a uma leitura do texto adaptado “seguida de reflexões e debates” [...]; nesse momento forma-se a equipe, o que é indispensável para o trabalho teatral” (ibidem, p. 12). A partir de então, sugerimos seguir as orientações que se encontram no início do Apêndice A, as quais antecipamos aqui: sobre o espaço cênico, segundo Reverbel, é o “espaço concretamente perceptível pelo público sobre a cena ou cenas ou, ainda, os fragmentos de cenas de todas as cenografias imagináveis” (ibidem, p 17). Em nosso projeto, visando à facilidade de montagem, **o palco** poderá ser do tipo italiano (onde os espectadores ficam apenas de frente) ou semiarena (espectadores em semicírculo ao seu redor) e será dividido em áreas, onde se desenvolverão as diversas cenas, de modo que os setores dos núcleos sejam bem definidos. Com exceção do casarão de Frederico, os demais setores serão simbolizados com mesas e cadeiras necessárias às cenas, devendo ser colocadas e retiradas durante *black-out*, conforme abaixo se detalha:

- **Casarão de Frederico**: situado ao fundo, deverá conter um tapete vermelho em forma de triângulo com uma das pontas no centro do palco. No início da peça, deverá estar uma cadeira de braços centralizada e apenas o brasão de armas da Família Sá Meneses na parede, para dar continuidade ao texto do narrador, uma vez que contamos a história a partir de seu final. É a única parte fixa do cenário.

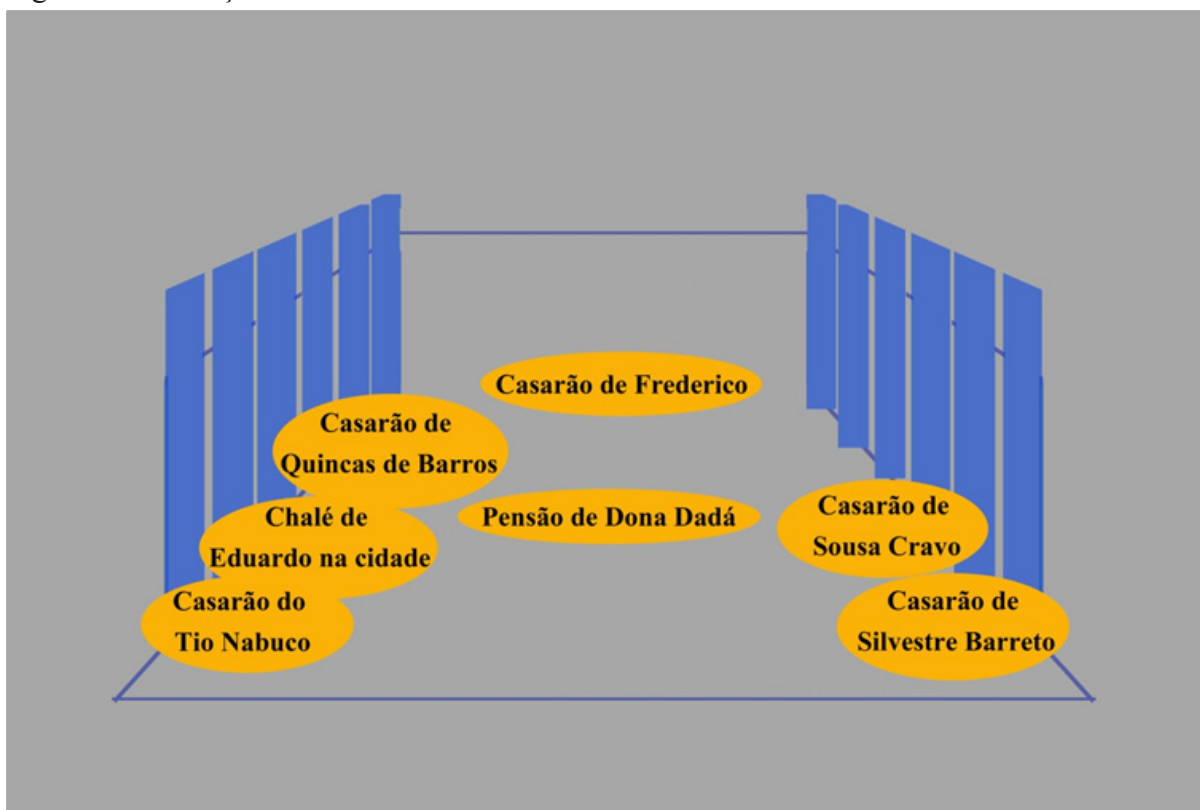
Figura 7 - Casarão de Frederico.



Fonte: montagem do autor.

- **Local do Narrador:** no prosccênio e na direita baixa.
- **Casarão de Quincas de Barros:** na esquerda alta.
- **Chalé de Eduardo na cidade:** também na esquerda alta.
- **Casarão do Tio Nabuco:** na esquerda baixa.
- **Casarão de Silvestre Barreto:** na direita baixa.
- **Casarão de Sousa Cravo:** também na direita baixa.
- **Pensão de Dona Dadá:** no centro do palco.

Figura 8 - Marcação do cenário.



Fonte: montagem do autor.

O texto foi todo extraído do próprio romance, não necessariamente na ordem em que aparece no livro. Algumas frases importantes foram deslocadas para junto de outras, a fim de complementar certos contextos, mesmo porque não há ordem cronológica delimitada, pois o próprio personagem-narrador do romance avisa que “é um defeito não contar essa história em ordem, colando um fato no outro. Às vezes, de um relato que ficou a outro que começa vai distância longa de muitos anos.” (CARVALHO, 1974, p. 36). Sobre **os personagens**, dos quarenta e quatro do livro, fizemos alguns cortes, não só pelo fato de que alguns são apenas citados, mas, por questão de economia de atores, deixando apenas vinte e seis estritamente necessários para a compreensão da trama. Consideramos muito importante **o guarda-roupa**, pois a história se passa entre o final do séc. XIX e o primeiro quartil do séc XX, e esse quesito é dos poucos índices, além da própria fala dos personagens, que levará os espectadores a situarem a história da Planície Goitacá em seu momento de declínio da atividade açucareira e as consequências da Revolução Industrial.

Nessa adaptação, buscamos interagir com a atenção e a emoção da plateia, seja pela inserção de orientações sobre **luzes, sons, música e rubricas diversas**, seja por considerarmos tratar-se de outra forma de expressão artística, em que o fazer teatral, por motivos óbvios, requer uma carpintaria com economia de ação, espaço e tempo para dialogar com a literatura de José Cândido de Carvalho. Por fim, resta-nos dizer que a divisão da peça em atos é apenas por motivos didáticos, não devendo haver intervalos entre eles. Sobre o projeto, seu objetivo, além do incentivo à leitura do livro, é o da aprendizagem mediada, conduzindo os alunos do Ensino Médio à seleção de informações, à postura crítica, à reordenação e à utilização das informações disponíveis, isto é, uma prática de relações que se estabelecem na *Pedagogia do Encontro* (vide primeiro capítulo). O professor do emergente séc. XXI, como cita a mestra Cláudia Reis dos Santos (2009) em entrevista publicada no site *revistapontocom*¹, “além de se atualizar constantemente, sobretudo nas diversas linguagens, tem a função desafiadora de auxiliar na instrumentalização de seus alunos, visando a subsidiar a construção do conhecimento além de desenvolver seus aspectos formativos”. E as adaptações literárias levadas ao palco são importantes instrumentos de comunicação empregados nas formas contemporâneas de linguagem.

¹ Disponível em: <<http://revistapontocom.org.br/edicoes-anteriores-entrevistas/a-escola-pelo-olhar-do-professor>>. Acesso em: 21 de dez. 2016.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao compreendermos que há uma separação persistente em trabalhos pedagógicos nos espaços intramuros das escolas brasileiras, distanciando-se de outras experiências sensíveis, e ao absorvermos que as aulas, em muitas escolas, são como “comida dietética congelada” (MENDONÇA in DAL GALLO (Org.), 2015, p. 14), vislumbramos tentativas de soluções para essa aproximação, sobretudo para que o ensino de literatura não se perca em resultados cada vez mais negativos no processo ensino-aprendizagem e projetos político-pedagógicos, haja vista a enorme dificuldade de se construir leitores de livros.

Identificamos no dia-a-dia do ambiente escolar a seguinte problematização já citada: por que os alunos não gostam de ler? Por que adaptar uma obra literária para o teatro na escola? Por que, mesmo já tendo lido o romance, a novela, o conto, pessoas criam expectativas à espera de que aquela história ultrapasse as barreiras das páginas e vá para outros planos de expressão, outras esferas da comunicação, implicando mudança de gênero e, conseqüentemente, de forma e estilo? Os autores, pensadores e estudiosos consultados em nossa pesquisa nos ajudaram a levantar hipóteses que justificassem a adaptação de textos literários para o teatro na escola.

Refletimos sobre o fato de que o encargo de se levar aos palcos ideias alheias requer cuidados que transitam entre a imitação de um mundo coerente repleto de possibilidades e necessidades e a intertextualidade proporcionada por um diálogo absorvido e transformado de outros textos, em concepções que põem em jogo olhares múltiplos, carregados de ações dramáticas com concentração e supressão de excessos (LOPES, 2013), haja vista que a representação desse novo mundo mantém as unidades de ação e tempo num só lugar.

Justificamos nosso projeto ao situá-lo no campo das Letras com aplicação nas práticas do ensino de Português/Literatura no Ensino Médio, uma vez que todos os que se arvoram nos mistérios da pena são potenciais escritores que necessitam conhecer técnicas de concisão e de síntese que exigem o abandono de especificidades puramente literárias em benefício da ação estética e dramática, considerando que a imaginação criadora deve dar ênfase a situações simbólicas que tragam ao público um grande espelho que o refletirá em seu imaginário.

Ao esboçarmos conceitos de Piaget e sua *Teoria Construtivista* (HAYDT, 1997), além da *Pedagogia do Encontro* proposta por Lopez Quintás (2005), buscamos aportes que apontam para a etapa de desenvolvimento humano que se manifesta na adolescência, incorporando valores artísticos preconizados nas *Orientações Educacionais Complementares aos Parâmetros Curriculares Nacionais* (BRASIL, 1999) que nos levaram a ratificar que os alunos do Ensino Médio necessitam do aperfeiçoamento de seus conhecimentos, inclusive os estéticos.

Ao tentar promovermos o diálogo entre a literatura e o teatro, encontramos na palavra o ponto de contato entre tal fronteira, como signo específico e material da linguagem, que pode se projetar nessa mediação linguística, convertendo-se em sons, imagens e ideias que unem o texto à voz como manifestação física da linguagem (DE NICOLA, 1998), e que no teatro vai além de sua existência como simples componente do encadeamento sintático, uma vez que a *mimese* presente no momento da encenação conduz o espectador a outras esferas do pensamento.

O legado que Olga Reverbel nos deixou em seus livros, citados aqui e ali durante nosso trabalho, indicando rotinas de trabalho com alunos, inspirou-nos a projetar uma adaptação que contasse um pouco da história do povo campista: uma proposta de orientar turmas do Ensino Médio a valorizar autores regionais, haja vista certa desatenção por parte de um processo burocrático, como destaca Célia Salume Mendonça (2015), que desestimula professores a saírem das quatro paredes e “apalpar as intimidades do mundo”, como diria Manoel de Barros” (in DAL GALLO (org.), 2015, p. 14).

Dessa forma, nossa proposta de levar aos palcos escolares *Olha para o céu, Frederico!*, de José Cândido de Carvalho (1974), visa a promover o encontro da literatura com o teatro, na tentativa de motivar o corpo discente, pelo viés de um percurso de aprendizagem, para além de simples dinâmicas lúdicas, conduzindo-os com uma práxis criadora de objetivos definidos, o que é, quase sempre, lembrada como um elo marginal no contexto educacional.

Refletimos com Mário Sérgio Cortella (2011) que o conhecimento tem sido entendido como algo encerrado em si mesmo, divorciado de sua produção histórica, e avaliamos que algo não marcha bem com os conteúdos da disciplina Literatura, que deveriam ser repensados em termos de aulas mais atrativas, que ampliassem seu raio de ação no cotidiano escolar.

Sáimos deste trabalho com a certeza de que, se não podemos digladiar com tantos objetos socioculturais advindos com tecnologias que desviam a atenção de nossos alunos, devemos nos esforçar para que não se perca o encantamento da leitura de livros (MARTINS, 2008), e, se este trabalho não descarta outras tentativas, concluímos pela absorção de um leque de informações julgadas relevantes para a profissão que escolhemos para o resto de nossas vidas.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da literatura**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1976.
- ARISTÓTELES. **Arte poética**. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- AZZI, Sandra. **Trabalho docente: autonomia didática e construção do saber pedagógico**. In: PIMENTA, Selma Garrido (org.). Saberes pedagógicos e atividade docente. São Paulo: Cortez, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARTHES, Roland. **Escritos sobre teatro**. Textos reunidos e apresentados por Jean-Loup Rivière; trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. 6. ed. ver. e ampl. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012.
- _____. **Bakhtin: conceitos-chave**. 5 ed., 1 reimp. São Paulo: Contexto, 2013.
- _____. **Literatura e outras linguagens**. 1. ed. 2. reimp. São Paulo: Contexto, 2015.
- BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. **Diretrizes e bases da educação nacional**: LEI Nº 9.394 de 20 de dezembro de 1996.
- _____. Parâmetros Curriculares Nacionais + Ensino Médio: **orientações educacionais complementares aos Parâmetros Curriculares Nacionais**. Brasília: MEC, 2002.
- CARVALHO, José Cândido de. **Olha para o céu, Frederico!** Rio de Janeiro, 1974.
- CORTELLA, Mário Sérgio. **A escola e o conhecimento: fundamentos epistemológicos e políticos**. 14. ed., São Paulo, Cortez, 2011.
- CUNHA, Helena Parente. **Os gêneros literários [O gênero dramático]**. In: PORTELLA, Eduardo et al. Teoria Literária. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976.
- DAL GALLO, Fabio. Caderno do GIPE-CIT. Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade. **Artes cênicas em espaços de formação: experiências e olhares**. Ano 19. n. 35. Universidade Federal da Bahia. Salvador: 2015.

DE NICOLA, José. **Literatura Brasileira: das origens aos nossos dias**. São Paulo: Scipione, 1998.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**. Trad. Screenplay. 14. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FLORY, Alexandre Villibor. **Literatura e teatro: encontros e desencontros formais e históricos**. Revista JIOP nº 1. Universidade Estadual de Maringá. Maringá: Departamento de Letras Editora, 2010.

HAYDT, Regina Célia Cazaux. **Curso de didática geral**. São Paulo: Ática, 1997.

HUBERT, Marie-Claude. **As grandes teorias do teatro**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

KRISTEVA, Julia. *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. Critique*. Revue générale de publications. v. 29, fascículo 239. Paris, abr. 1967.

LOPES, Paulo Rogério. **Debate: Inteliçãiapontocom. Adaptação de obras literárias para o teatro**. 2013. Disponível em <<http://www.fiesp.com.br/noticias/a-adaptacao-de-obras-literarias-para-o-teatro-foi-te0ma--de-debate-do-inteliçãiapontocom-no-sesi-sp/>>. Acesso em : 25 de out. 2016.

MACIEL, Karen de Fátima. **O pensamento de Paulo Freire na trajetória da educação popular**. Educação em Perspectiva, Viçosa, v. 2, n. 2, p. 326-344, jul/dez, 2011. Disponível em: <<http://www.seer.ufv.br/seer/educacaoemperspectiva/index.php/pp-geufv/article/viewFile/196/70>>. Acesso em: 24 de jul. 2016.

MARTINS, Analice de Oliveira. **Literatura para quê?** XI Congresso Internacional da ABRALIC - Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo: USP, 2008.

MENDOÇA, Célia Salume. **Teatro na escola pública: um direito**. In: DAL GALLO, Fabio. Caderno do GIPE-CIT. Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade. *Artes cênicas em espaços de formação: experiências e olhares*. Ano 19. n. 35. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2015.

MENDONÇA, Erasto Fortes. **Estado patrimonial e gestão democrática do ensino público no Brasil**. Educação & Sociedade, ano XXII, n. 75. Agosto/2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302001000200007>. Acesso em: 24 de jul. 2016.

NIEMANN, Flávia de Andrade; BRANDOLI, Fernanda Maria. **Jean Piaget: um aporte teórico para o construtivismo e suas contribuições para o processo de ensino e aprendizagem da Língua Portuguesa e da Matemática**. IX Anped Sul. Seminário de pesquisa em educação da Região Sul. 2012. Disponível em: <http://www.portalanped-sul.com.br/admin/uploads/2012/GT03___Movimentos_Sociais,_Sujeitos_e_Procesos_educativos/Trabalho/03_42_51_GT03_Flavia_Niemann.pdf>. Acesso em: 18 de out. 2016.

NÓVOA, Antonio. *Para una formación de profesores construida dentro de la profesión*. Monografia publicada na Revista de Educación nº 350. Madri: 2009. Disponível em: <<http://www.mecd.gob.es/revista-de-educacion/numeros-revista-educacion/numeros-anteriores/2009/re350.html>>. Acesso em: 27 de set. 2016.

OLIVEIRA, Juliano Mendes de. **Do íntimo ao público: adaptação de textos não dramáticos para o teatro**. 2012. 131f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2012. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufop.br/handle/123456789/2925>>. Acesso em: 27 de set. 2016.

OLIVEIRA, Dalila Andrade. **A reestruturação do trabalho docente: precarização e flexibilização**. Educ. Soc., Campinas, vol. 25, n. 89, p. 1127-1144, Set/Dez. 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/es/v25n89/22614.pdf>>. Acesso em: 24 de jul. 2016.

PARANÁ (Estado). Secretaria de Estado da Educação. **Arte: ensino médio**. 2. ed. 2007. Disponível em: <<https://www.passeidireto.com/arquivo/16768874/artes/30>>. Acesso em: 23 de ago. 2016.

PAVIS, P. **O teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PIMENTA, Alberto. **Teatro e o problema das adaptações**. Companhia. Artes - Letras - Ciências. Suplemento do nº 266 do “Litoral”. Novembro de 1959, Ano I, nº 3. p. 17, 18 e 19. Disponível em: <<http://www.prof2000.pt/users/avcultur/companha/pg003090.htm>>. Acesso em: 25 de ago. 2016.

QUINTÁS, Alfonso López. **Descobrir a grandeza da vida: introdução à Pedagogia do Encontro**. Tradução de Gabriel Perissé. São Paulo: ESDC, 2005.

REVERBEL, Olga Garcia. **Um caminho no teatro na escola**. (Pensamento e ação no magistério) São Paulo: Scipione, 1997.

_____. **O texto no palco**. Porto Alegre: Kuarup, 1993.

_____. **Teatro: atividades na escola, currículos**. Porto Alegre: Kuarup, 1995.

ROCHA, Beth. Debate: Intelligenciapontocom. **Adaptação de obras literárias para o teatro**. 2013. Disponível em: <<http://www.fiesp.com.br/noticias/a-adaptacao-de-obras-literarias-para-o-teatro-foi-te0ma--de-debate-do-intelligenciapontocom-no-sesi-sp/>>. Acesso em : 25 de out. 2016.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SALVIANI, Dermeval. **Escola e democracia**. Coleção educação contemporânea. Campinas: Autores Associados, 2008.

SANTOS, Cláudia Reis dos. **A escola pelo olhar do professor**. Entrevistas. Revista-PontoCom. 15 Out 2009. Disponível em: <<http://revistapontocom.org.br/edicoes-antiores-entrevistas/a-escola-pelo-olhar-do-professor>>. Acesso em: 21 de dez. 2016.

SANTOS, Marcelo Cabarrão. **Teatro para quê?** In: PARANÁ (Estado). Secretaria de Estado da Educação. Arte: ensino médio. 2. ed. 2007. Disponível em: <<https://www.passeidireto.com/arquivo/16768874/artes/30>>. Acesso em: 23 de ago. 2016.

SENDRA, Arlete Parrilha; RANGEL, Ingrid Ribeiro da Gama. **Olha para o céu, Frederico! Entre a memória e a ficção: uma possível releitura de José Cândido de Carvalho.** In: Anais. V Enletrarte. Campos dos Goytacazes: Essentia Editora, 2011.

SHAKESPEARE, William. William Shakespeare Blog Spot. **Hamlet. Ato III: cena II.** 2009. Disponível em: <<http://williamshakespearewilliam.blogspot.com.br/2009/02/hamlet-ato-iii-cena-ii.html>>. Acesso em: 27 de set. 2016.

SOARES, Orávio de Campos. **Muata Calombo: consciência e destruição.** Campos dos Goytacazes, RJ: Fafic, 2004.

STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da Poética.** Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969. (Biblioteca Tempo Universitário).

TAVARES, Henrique; FAOUR, Carla. **Workshop de dramaturgia: por que será que vamos ao teatro ou ao cinema?** Apostila distribuída pelo SESI-Campos, 2013.

TERRA, Márcia Regina. **O desenvolvimento humano na teoria de Piaget.** Disponível em: <<http://www.ebah.com.br/content/ABAAAfIjcAE/desenvolvimento-humano-na-teoria-piaget>>. Acesso em: 29 de set. 2016.

TOSCANO, Antônio Rogério. **Agreste: uma dramaturgia desejanste.** Revista Sala Preta. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas ECA-USP, 2004. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57141>>. Acesso em: 28 de nov. 2016.

UNESCO. **Declaração mundial sobre educação para todos: satisfação das necessidades básicas de aprendizagem.** Jomtiem, 1990. ED/90/CONF/205/1. Publicação de 1998. Disponível em: <unesdoc.unesco.org/images/0008/000862/086291por.pdf>. Acesso em: 26 de ago. 2016.

VASCONCELLOS, Celso dos S. **Planejamento. Projeto de ensino-aprendizagem e projeto político-pedagógico: elementos metodológicos para elaboração e realização.** Cadernos pedagógicos da Libertad, v. 1. São Paulo: Libertad Editora, 2009.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro.** Coleção L&PM pocket. Porto Alegre: L&PM Editores, 2009.

WELLECK, R.; WARREN, A. **Teoria da literatura.** 2. ed. Trad. José Palla e Carmo. Lisboa: Europa-América, 1971.

APÊNDICE A - *OLHA PARA O CÉU, FREDERICO!*



Adaptação do romance de
José Cândido de Carvalho

Olha para o céu, Frederico!

Cenário: o palco será dividido em áreas, onde se desenvolverão as diversas cenas, de modo que os setores dos núcleos sejam bem definidos. Com exceção do casarão de Frederico, os demais setores serão simbolizados com mesas e cadeiras necessárias às cenas, devendo ser colocadas e retiradas durante *black-out*, conforme abaixo se detalha:

- **Casarão de Frederico:** situado ao fundo, deverá conter um tapete vermelho em forma de triângulo com uma das pontas no centro do palco. No início da peça, deverá estar uma cadeira de braços centralizada e apenas o brasão de armas da Família Sá Meneses na parede, para dar continuidade ao texto do narrador, uma vez que contamos a história a partir de seu final. É a única parte fixa do cenário.

- **Local do Narrador:** no prosccênio, na direita baixa.

- **Casarão de Quincas de Barros:** na lateral centro-esquerda.

- **Chalé de Eduardo na cidade:** também na lateral centro-esquerda.

- **Casarão do Tio Nabuco:** no prosccênio, na esquerda baixa.

- **Casarão de Silvestre Barreto:** na lateral centro-direita.

- **Casarão de Sousa Cravo:** também na lateral centro-direita.

- **Pensão de Dona Dadá:** no centro do palco.

O **texto** foi extraído do próprio romance, não necessariamente na ordem em que aparece no livro. Algumas frases importantes foram deslocadas para junto de outras, com o fim de complementar certos contextos, mesmo porque não há ordem cronológica delimitada, pois o próprio narrador-protagonista do romance avisa que *“é um defeito não contar essa história em ordem, colando um fato no outro. Às vezes, de um relato que ficou a outro que começa vai distância longa de muitos anos.”*

Sobre os **personagens**, dos quarenta e quatro do livro, fizemos reduções, não só pelo fato de que alguns são apenas citados, mas, por questão de economia de atores e meios, deixando apenas os vinte e seis estritamente necessários para a compreensão da trama.

Consideramos muito importante o **guarda-roupa**, pois a história se passa entre o final do séc. XIX e o início do séc. XX, e esse quesito é dos poucos índices, além da própria fala dos personagens, que levará os espectadores a situarem a história da Planície Goitacá em seu momento de declínio da atividade açucareira e as consequências da Revolução Industrial.

Nesta adaptação, buscamos interagir com a atenção e a emoção da plateia, seja pela inserção de orientações sobre **luzes, sons, músicas, projeção de imagens e rubricas diversas**, seja por considerarmos tratar-se de outra forma de expressão artística, em que o fazer teatral, por motivos óbvios, requer uma carpintaria com economia de ação, espaço e tempo ao dialogar com a literatura de José Cândido de Carvalho, repleta de possibilidades.

Por fim, resta-nos dizer que a divisão da peça em atos é apenas por motivos didáticos, não devendo haver intervalos entre eles.

Personagens por ordem de entrada

Eduardo Narrador
Tio Nabuco
Tia Nica
Nilze Menina
Eduardo Menino
Frederico
Sarará
Carlos de Meneses
Padre Hugo
Silvestre Barreto
Dona Lúcia
Sebastiana
Eduardo
Quincas de Barros
Justino
Representante
Molecote
Freda
Sousa Cravo
Naninha
Nilze Moça
Homem
Heinz Koster
André Gonzaga
Dona Dadá
Luísa

1º Ato

(Ao iniciar-se a cena, Eduardo Narrador está sentado numa cadeira central ao fundo, ao lado de duas malas. Na parede, apenas o brasão dos Sá Meneses. Ele pega as malas, se levanta e vai à frente do palco na direita baixa.)

EDUARDO NARRADOR - Agora estou no fim. A usina morreu no princípio do verão. Morreu na chegada da primeira asa de andorinha. Engraçado... Saio destes ermos de bolso vazio. Levo apenas estas duas pequenas malas de viagem. E nisso está toda minha riqueza. Vejo o torreão doente da São Martinho. Nunca mais jogará para o céu nuvens de fumaça. Na semana passada, sem um agradecimento, o irmão de Luísa foi embora. Não adiantou nada meu vozeirão de arrebentar cristaleira. Ontem, rente do espelho, fiz um exame de minha pessoa. Eu era um anão de gente, capaz de caber num dedal. Mãos vazias, murchas. Se morresse agora, embarcaria como um João-ninguém. Nem os santos eu tenho mais, que o gosto deles perdi faz muito tempo. Às vezes, cuido de ouvir o riso encardido de Frederico. Estou barbado mais que um barão. O mundo de meu tio era feito de terra. O meu era dos barões. Um mundo perdido, enterrado como o meu bisavô Pedra Lisa. Um mundo de invenção.

(Deixa as malas a um canto, perto dos bastidores. Enquanto prossegue com sua fala, anda pelo procênio.)

EDUARDO NARRADOR - Amanhã embarco para o mundo. Podia sair com quatrocentos ou quinhentos contos no bolso. Vou liso, lisinho como nasci. Levo na mala os rabiscos que escureci durante minhas noites de São Martinho e que um dia poderá dar um livro. De uma coisa fiquei livre: de dar ordens aos outros, de ter responsabilidade a zelar. Quincas de Barros pode tomar conta de tudo, chupar terras e águas. Já levou a viúva de Frederico e a parte dos deixados dele. O Dr. Abelha Figueiredo, que ajudei a subir na política, diz que vai arranjar para mim um posto de quinhentos mil réis por mês numa repartição do governo. Nem sei em que oco do mundo anda o Padre Hugo. Procuro os santos e eles não aparecem. Bem que eu podia ter um nome comprido: Visconde Eduardo Noronha de Sá Álvares Meneses. E por cima de tudo isso, um jacá de dinheiro.

(Durante a fala a seguir, tem o olhar distante.)

EDUARDO NARRADOR - Vivi com meu tio Frederico perto de quinze anos. E estou vazio dele. Nunca penetrei muito em sua alma ressequida. Dizem que dá matéria para muitas histórias... Vocês não reparem... É tudo mentira, gosto de fabricar invenções. Não sei por que nasci desse jeito. Ainda hoje essa doença toma conta de mim... Falo sozinho. Respondo a coisas que ninguém me pergunta. Estou longe. Muito longe. Quase não conheci minha mãe. O nome dela era Lindalva de Sá Meneses, Linda como era chamada ...e meu pai, André de Sá Meneses... Agora eu estou no tempo dos meus dez anos quando eu, órfão de pai e mãe, fui deixado na casa do Tio Nabuco em Quiçamã do Limão... E me lembro da minha despedida, quando me preparavam para pegar a carruagem. Meu tio Nabuco me mandou para São Martinho, para o cemitério de São Martinho. Ficaria por lá, enterrado vivo. Tiraria meu tempo feito um condenado carregadinho de crimes.

(Ao final dessas palavras, *black-out*. Eduardo Narrador sai, deixando as malas. Luz na outra extremidade do palco, onde estão Tio Nabuco, Tia Nica, Eduardo Menino - com uma pequena mala - e Nilze Menina. Despedida. Nilze Menina dá um beijo no rosto de Eduardo Menino.)

TIO NABUCO - Muito juízo, menino, muita cabeça. Cuidado para que Frederico não lhe bote na Marinha.

TIA NICA (entregando um paletó) – Menino, olhe esse vento encanado nas costas.

TIO NABUCO – Vá para o casarão que foi do meu avô Barão de Pedra Lisa... Um santo, gente, um santo que criou meio mundo na cozinha do São Martinho. Cuidado, que meu irmão Frederico é um segundo Judas. Seu bisavô Pedra Lisa é que era um santo desviado do alto e caído em mel de forma. Frederico é um urso que vive plantando cana, um esquisito.

NILZE MENINA (acena) – Adeus, Eduardo.

EDUARDO MENINO (acena) – Adeus, Nilze.

(Black-out. Luz no fundo do palco, agora sem o braço dos Sá Meneses, mas com quadros dos barões e um oratório. Entrada de Frederico. Ele grita para fora, ao mesmo tempo em que Eduardo Menino entra com a mala. Frederico nem lhe dá atenção.)

FREDERICO (praguejando) – Me tiraram um pau de espinheiro e não dei com o ladrão. **(Para fora.)** Homem de Deus, bote olho no serviço! Do contrário acabo Montenegro!

EDUARDO MENINO (beijando-lhe a mão, ainda segurando a mala) – A bênção, Tio Frederico.

FREDERICO (percebendo Eduardo Menino) – Deus te abençoe, menino. **(Mudando de assunto.)** Tempo bom para quem tem dinheiro, como meu irmão Nabuco, de Quiçamã do Limão.

(Frederico sai. Som da música Ave Maria, de Somma. Eduardo Menino deixa a mala no chão e se ajoelha diante do oratório. Reza em silêncio, até perceber a entrada da empregada Sarará. Ela vai mostrando os quadros dos Sá Meneses na parede, ambos falando por mímica até a música baixar.)

SARARÁ - Como era mesmo o nome daquele seu parente que pintou a saracura com as meninas de Nonô Brigue?

EDUARDO MENINO – Afonso de Melo Amarante de Sá Meneses.

SARARÁ – E esse?

EDUARDO MENINO (apontando os quadros) – Antonio Joaquim de Melo e Sá Meneses, Barão de Pedra Lisa... Aqui, Saturnino Amarante de Sá Meneses, que furou muita barriga de paraguaio nas brigas de López. O primeiro barãozão da família.

SARARÁ – Venha, que seu tio Frederico hoje está com a macaca. E o primo dele, Carlos de Meneses, vem chegando.

(Saem. No início da cena a seguir, Frederico aponta para fora e grita com algumas pessoas. Depois continua o diálogo com o primo Carlos de Meneses. Ambos passam conversando ao fundo.)

FREDERICO - Olha o ponto! Menos lenha na fôrnalha! E sobre esse ladrãozinho, mando passar pela palmatória para não ficar um perdido. Antes pedir do que roubar.

CARLOS DE MENESES – ... E você precisa conhecer as moças que passam pela minha cama de damasco... O primo Frederico é que não conhece a vida.

FREDERICO – O primo pode. O Itu dá muito. Tem muitas bocas-de-fogo. O São Martinho é que não anda. Até parece que tem coisa enterrada. O São Martinho é um encalho. Tem cabeça de burro enterrada. Almas de escravo amargam as terras, secam as águas. Os engenhos dos parentes são os maiores. O São Martinho é que se arrasta nessa vida de esmolos. Uma gangorra de fazer rapadura tem mais proveito. Sim, senhor, acabo Montenegro, com dívidas pelos cabelos. Aqueles senhores de chaminé que acabaram torrando as pratas, o ouro dos santos para purgar dívidas. Uma fortuna que anoiteceu e não amanheceu de pé. Os credores paparam o engenho dos Montenegros como se fosse pão-de-ló. Acabo Montenegro se a Divina Providência não tiver pena de mim.

CARLOS DE MENESES – Qual nada! O certo é que o São Martinho engorda. Sua chaminé cada vez parece crescer mais para borrar o céu limpinho de sanhaços.

FREDERICO – Acabo Montenegro, acabo de pires na mão.

(Carlos de Meneses sai para os bastidores. Quando Frederico vai acompanhá-lo, aparece na outra extremidade o Padre Hugo. Entra som muito baixo da Ave-Maria. Frederico se surpreende com sua chegada.)

PADRE HUGO – Frederico, olha para o céu! Olha para o alto, limpe o coração! Um dia vai embarcar sem tempo de levar as riquezas, as pratas, o São Martinho de porteira fechada. Vai embarcar puro, sem nada. Frederico, que darás a Deus? Vê o exemplo dos santos... São Gustavo foi caçador, sujeito muito rico, que acabou santo. São Gustavo todo purificado de sofrimento. E São Francisco de Assis, um mão-aberta, dava dinheiro como quem tem pressa de ficar na pobreza, distribuindo as terras com o povo, amando as aves, os lagartos, os besouros negros. No tempo dos santos os bichos falavam.

FREDERICO – Padre Hugo, esse santo até parece com um dono de escravos que viveu em Três Corações. Bondade como aquele estou para ver!

PADRE HUGO – E Frederico, que dá Frederico a Deus? Vê, Frederico, olha! Que fez pelo caminho dos anos? Nada. Vive gastando a vida em cima do mascavo. Os pobres que se desgracem de treme-deira das águas chocas e dos brejos. Os ricos só querem ver açúcar, fumaça na boca das chaminés. De Deus mesmo ninguém se lembra. Um dia o mundo ruirá de podre. Nada ficará de pé, nada. Gente plantada, gente que só tem olhos paras as coisas passageiras da terra. Vê, Frederico, desanuvia os olhos. Ainda está em tempo, meu irmão Frederico!

(Música desaparece. Padre Hugo sai. Frederico permanece. Entra Silvestre Barreto furioso.)

SILVESTRE BARRETO – Você mandou recuar mourões e queimar canaviais. O vizinho quer puxar questão comigo. Sou homem de paz. Vivo quieto no meu canto. Mas lhe digo que agora vou varrer seu pessoal na ponta da bala. Na bala, ouviu?

FREDERICO (surpreso) – Major Ataliba Silvestre Barreto... Quanta honra! Não é nada disso, nada disso. Saiba o vizinho que nunca quis fazer mal ao povo da Boa Vista. Essa picuinha dos mourões não levou meu autorizo. E quando vier a eleição, vou apoiar a política dos Barretos. O que o major fizer está bem-feito. O senhor é um sujeito de linha, que sabe onde tem o nariz.

SILVESTRE BARRETO – Então vou lhe pedir uma ajuda. O engenhão de Boa Vista está precisando de um mestre-de-açúcar. O nosso caiu no papo das febres de maleita.

FREDERICO – Pois vou lhe mandar o melhor mestre de tachas do São Martinho. O amigo de Boa Vista não pode ter prejuízo. Será uma honra para ele comandar suas tachas.

(Os dois saem. Som de sinos e música de casamento. No fundo do palco é projetado um *slide* com um recorte do jornal *Monitor Campista* onde se lê: “Uma das mais belas e encantadoras moças de Campos, Lúcia, filha do Major Ataliba Silvestre Barreto, casou-se com o ilustre industrial Frederico de Sá Meneses. A cerimônia na igreja matriz de São Salvador foi realizada pelo vigário Luiz Ferreira Nobre Pelinca.” *Slide desaparece. Aparecem no centro do palco Padre Hugo e Eduardo Menino.*)

PADRE HUGO – Nesta casa, menino, não há mais lugar para os santos. Tudo perdido. Qualquer dia varejam o oratório na boca da fôrnalha como lenha de esquentar tacha. O São Martinho se afasta das coisas de Deus. Em breve, quando você souber meus ditados e minha gramática, prometo não botar mais os pés no assoalho dos Meneses. Frederico anda muito longe do céu... A boniteza de Dona Lúcia é um pedaço de mau destino. Não tenho mais nada a fazer no São Martinho. É terra daninha, que não tarefa para Deus. **(Faz o sinal da cruz).**

(Os dois saem. Entram pelo fundo Dona Lúcia, Sebastiana e Sarará. As criadas começam a espanar móveis invisíveis, enquanto retiram os quadros da parede, deixando apenas o de Frederico. Dona Lúcia vai ao centro.)

DONA LÚCIA – Isso até parece cemitério. Tem cheiro de coisa defunta. Credo em cruz! A tarde se debruça por cima dos mandacarus e cajueiros. Pais de corujas, de almas do outro mundo. Um ermo. Em que terras andam as cigarras? Aqui é que o diabo deve ter perdido as botas. **(Pegando o oratório).** Aqui... Leve isso para o quarto das coisas velhas!

(Sará sai levando os quadros e o oratório. Sebastiana se aproxima.)

SEBASTIANA – Como está se dando nos travesseiros de Seu Frederico.

DONA LÚCIA – Frederico não dá mais nada. O fogo das bocas de fôrnalha secou ele na raiz. Está no fim, de vela apagada.

SEBASTIANA (falando a meia voz) – Dá remédio pro seu marido... Ervas... beberagens... Chá de sexta-feira dá bom resultado.

(Sebastiana continua o diálogo em mímica, enquanto entra som de engrenagens de relógio. Meia-luz. Sebastiana sai. Luz aumenta. Entra Eduardo, já crescendo. Dona Lúcia o rodeia e admira-se com sua altura.)

DONA LÚCIA – Vejo que o tempo lhe fez bem... Seu tio Nabuco disse que uma vez te pegou fazendo besteira como a menina Nilze do Limão... Fez mesmo besteira com a prima do Limão?

EDUARDO – Dona Lúcia, o que a senhora quer comigo? Que pergunta sem pé nem cabeça é essa de fazer besteira com a prima do Limão? Era só o que faltava! É verdade que às vezes a gente brincava de casamento, de marido e mulher. Nilze fazia cozinhado, arrumava a cama. Uma ocasião ficou deitada ao meu lado como casada comigo. Brincadeiras que não passavam para a frente, que ficavam nisso.

(Dona Lúcia se aproxima mais. Abraça-o por trás e vira-o de frente. Agora os dois se abraçam. Dona Lúcia beija-o. Ele, em princípio a repele, mas acaba cedendo.)

EDUARDO – Credo em cruz, Dona Lúcia! E Frederico? Se meu tio vier a saber, eu estou perdido. Acaba comigo na palmatória de sete furos. Sete furos! Ai, meu Deus! Meu oratório! O que a senhora fez com meu oratório? Digo adeus aos santos.

(Som de piano. Os dois agora se abaixam, se deitam e se despem parcialmente. Simulam fazer amor. Ao final, black-out. Som desaparece. A seguir, luzes estarão acesas, sucessivamente, em três lugares diferentes: casarões de Silvestre Barreto, de Quincas de Barros e de Frederico. Todos estão a sós. À medida que cada um fala, o seu foco se acende e se paga ao final do texto. São reflexões dos personagens.)

SILVESTRE BARRETO – Esse Quincas de Barros acaba de Pires na mão, pedindo esmola na porta das igrejas. O homem, com aquela gangorra, acaba feito pó de traque. Quer fazer em dois meses o trabalho de um cacho de engenho juntos. Aquele maquinismo todo, sem comida, morre de fome aos pés das engenhocas de fazer mascavo. Os grandes tanques de mel, sem caldo, acabam mortos de sede. A São José, aparelhada de fogo de caldeira, vai finir feito molambo, ferro velho de jogar fora. Não vai aguentar um par de safras com a fumaça do charuto. É uma condenada, com tempo certo de morrer. Não dou um par de safras para a São José. Embica na primeira.

QUINCAS DE BARROS – Mas não foi o que aconteceu. Com pouco chão rompi todas as dificuldades. As turbinas da São José trabalham em açúcar limpinho mais que farinha-de-pau. Em pequeno tempo aquela gangorra, nascida em terra de formiga, tomou grandeza. Minhas moendas moem de verdade. Esbagaçam por dia a comida de cem engenhos. O pessoal das tachas que aguentem o monstro de ferro, essa invenção de polias e rodas espremedeiras. Usina é usina! A São José meteu no bucho uma enfiada de chaminés de mascavo. Por onde a pata da minha usina pisa deixa um cemitério. **(Ri.)** Engenhocas estripadas, tachas servindo de ninho para abelha-cachorro. Uma devastação dos demônios. A São José só quer carne. Os ossos que fiquem no tempo. Tudo foge espavorido antes que o braço de ferro da usina chegue. As ferragens da São José não respeitam nem alma penada. Fantasma que cair nas minhas moendas sai pior que bagaço.

FREDERICO – Rapaz caprichoso esse Doutor Quincas. Fez em ano o que não fiz em quarenta e muitos de boca de fornalha. Conheci o pai deles, o velho Barros. O pai de Quincas nunca botou muita atenção em sua herança. Viveu feito um encalhado naquela terra de formiga. O filho veio mais espevitado. Largou a picareta na fabriquinha de barro do velho. Do que brotou uma fabricona de fazer água na boca. E nessa carreira, Quincas de Barros vai acabar por passar nas armas todas as gangorras de fazer açúcar que encontrar pela frente. As divisas da São José já estão fuçando mourões e cercados do meu São Martinho. O Araçá, do Major Roque Pestana foi um bom-bocado que o primo Quincas papou por preço de enforcado. Esse Araçá, de finado Roque Pestana, jogou a usina com os dentes em cima do São Martinho. Era uma fabriquinha que não valia um caracol furado, chaminé sem fumaça desde muitos anos. Os meninos do falecido podiam me entregar a herança. Mas não quiseram. E Quincas chamou o Araçá na cabeça. E por preço de afogado, por um dedal de dinheiro. A São José estripa tudo.

(Black-out. Mais duas cadeiras são colocadas no casarão de Frederico. Quincas de Barros termina a fala anterior e se dirige ao fundo. Luz.)

FREDERICO – Que bons ventos o trazem, primo Quincas de Barros?

(Sentam-se. Sarará traz um bule de café e duas xícaras numa bandeja. Serve os dois e sai seguida.)

FREDERICO – Está saindo do coador, acabado de fazer... Mas... A São José é uma força danada, não é? O primo, com o Araçá no papo, tem comida para duas usinas. Eu é que vivo penando nesta terra de formiga queimadeira.

QUINCAS DE BARROS – O primo exagera por amizade. Mas em alguma coisa tem razão. Não querendo desfazer de ninguém, a verdade é que açúcar de tacha, por melhor que seja, não pode aguentar caldeira de usina. Nunca, primo Frederico. Nunca!

FREDERICO – É o que sempre digo, Doutor Quincas. Estou casando de avisar, de prevenir. Açúcar de forma deu o que tinha que dar. Está de vela na mão.

QUINCAS DE BARROS – O primo me desculpe. Não me leve a mal. Não quero diminuir o São Martinho. Mas a verdade é para ser dita. **(Curva-se para falar à meia-voz)** Já tive pela São José quatrocentos contos batidos. Não é qualquer usina que dá esse preço. Quatrocentos contos batidos!

FREDERICO (balançando a cabeça) – O primo tem razão. Nunca o São Martinho chegará aos pés da São José. Açúcar de forma está nas últimas, nas despedidas. Um condenado que espera pela hora da sentença. Negócio morto, com urubu em cima... Bananeira que deu cacho, Doutor Quincas.

(Som de piano. Os dois simulam em mímica a continuação do diálogo. Música vai diminuindo até desaparecer. Os dois ficam de pé e se despedem também em mímica. Entra Dona Lúcia. Quincas de Barros sai.)

DONA LÚCIA (despedindo-se também, falando para fora) – Mande lembranças para as meninas e para a prima Freda.

FREDERICO – Moço trabalhador, o primo Quincas. Conheci o velho Barros, sujeito direito, de palavra firme.... No longe a São José fuma charuto. Quatrocentos contos de intestinos e tripas de ferro...

(Black-out rápido. Entra Justino, ofegante.)

JUSTINO - Gente da São José buliu nos mourões! Recuaram as cercas! Estão querendo botar erva-de-passarinho no torreão do senhor. Em dias antigos, um Sinhozinho de Sá não deixava uma ofensa dessas sem resposta. **(Sai.)**

FREDERICO – Rapaz limpo esse Doutor Quincas, sem maldade. Isso só pode ser candonga do povo do leva-e-traz. Gente à toa, que aprecia puxar inimizades.

DONA LÚCIA – Isso é um desaforo de ninguém aturar. Ninguém! Vou mandar chamar meu pai, um Silvestre Barreto para defender o São Martinho.

FREDERICO – Conheço essa gente. Me criei na bagaceira. Povo candongueiro. Quincas é um moço adiantado, que não vai perder tempo com essa bobagem de recuar os cercados.

(Sebastiana entra seguida de Justino e ficam a um canto no fundo do palco, imitando Frederico. Ficam gesticulando e olhando o casal à distância.)

SEBASTIANA (imitando Frederico) – Moço de instrução. Conheci o pai dele...

DONA LÚCIA – Vou mandar meter a gurungumba sem pena e sem dó nos agregados da São José.

FREDERICO – Isso acaba feio, muito feio.

(Entra novamente Quincas de Barros, agora enfurecido, com dedo em riste.)

QUINCAS DE BARROS – Frederico, puxe pelos seus direitos. Vim lhe dizer que não admito futricas. Puxe pelos seus direitos que eu puxo pelos meus... Estou dando aviso. Agora é na bala!

FREDERICO – Mas o primo me desculpe... Não tive parte nisso...

QUINCAS DE BARROS – Não tem desculpa, não tem nada. Agora é na bala!

DONA LÚCIA – Já, seu atrevido! Para fora, seu malcriado! Nem mais um pio. Não sei onde estou que não lhe mando passar o couro como moleque de bagaceira. Fora!... Está pensando que o São Martinho é a sua casa? Está enganado, ouviu? Muito enganado!

QUINCAS DE BARROS – Não vim puxar briga, prima.

(Black-out. Saem Quincas de Barros, Frederico e Dona Lúcia. Luz apenas em Sebastiana e Justino, que continuam com os comentários.)

SEBASTIANA (imitando Dona Lúcia) – Lhe mando passar o couro! Malcriado!

JUSTINO – E o patrão Frederico? Um diminuído. Menor que um anão. Fiquei sabendo que mandou uma carta fornida de desculpas ao Doutor Quincas. Sujeito de sangue podre. Pedir desculpas a um ladrão de terras, que recua no quieto da noite os mourões da São Martinho... Só mesmo vestindo saia. Que sangue sem força é esse do patrão...? Arranja desculpa pra tudo, coitado! É uma criatura diferente. Muito distante dos Meneses mandões que berravam por qualquer joaquim-dá-aquela-palha. Quincas fura as cercas, mete o cacete nos costados do pessoal do São Martinho e ele nem dá sinal de vida.

(Luz diminui em resistência até apagar-se, enquanto os dois continuam a conversar em mímica. Saem. Luz no casarão de Tio Nabuco, onde este conversa com Tia Nica e Nilze Moça.)

TIO NABUCO - Frederico veio assim ao mundo porque tem sangue de alguma moleca de cozinha. Todas as impurezas dos Sá Meneses estão nele, só nele. Um traste, açúcar de fim de forma. Um caguncho de gente! Olhe o quadro dele na parede. Não é um Meneses alto, de nariz aperfeiçoado. É um sujeito encardido, de olhos sem força, embaçados.

(Black-out. Luz em Frederico.)

FREDERICO – Meu mano Nabuco é uma doçura de parente, incapaz de matar uma barata. Não posso acreditar que anda falando de mim. É candonga de gente pequena. Aquilo é um gênio só. Um mata-mouro com coração de pão-de-ló.

(Enquanto luz de Frederico diminui em resistência, aumenta a de Sebastiana e Justino.)

SEBASTIANA – Insignificante! Frederico é isso. Um sujeito sem tamanho.

(Black-out. Luz em Eduardo Narrador.)

EDUARDO NARRADOR – Sei que é um defeito não contar essa história em ordem, colando um fato no outro. Às vezes, de um relato que ficou a outro que começa vai distância longa de muitos anos. Mas, faço questão de dizer que esses modos mansos de Frederico enganaram meio mundo, jogaram muita gente no barro. Dona Lúcia nunca conseguiu abrir o cofre fechado que era meu tio. Hoje, que

o tempo passou, vejo melhor esse meu tio do São Martinho. Não foi um pé-de-pau qualquer como apregoava José Nabuco. Por baixos de sua moleza, dos gestos de caracol, havia uma raposa de mil astúcias. Suas raízes vinham do barro. Só teve carinho para o açúcar que saía das suas tachas. Padre Hugo de Arimateia falava, gastava a língua para meter na cabeça do meu tio exemplos de santos...

(Black-out em Eduardo Narrador, que sai. No centro do palco, luz em Padre Hugo.)

PADRE HUGO - Frederico, olha para o céu, olha para os santos! Veja os exemplos de São Francisco de Assis ou de São Sebastião todo flechado.

(Black-out. Entra Eduardo com um lampião aceso, furtivamente, e para no mesmo lugar onde estava o Padre Hugo. Entra Dona Lúcia. Som de piano baixo.)

EDUARDO – Que noite dolente, hem, Dona Lúcia?

DONA LÚCIA (com indicador na boca) – Silêncio...!

EDUARDO – Queria ter palavras bonitas para despejar por cima da senhora.

DONA LÚCIA – Apaga o lampião. Quero lhe dizer uns segredos no quarto.

(Som de piano cresce, enquanto os dois saem de cena. Black-out.)

Fim do 1º Ato

2º Ato

(Luz no casarão de Quincas de Barros.)

QUINCAS DE BARROS - Caiu sobre a São José um andaço de maleita que está um cemitério. As águas chocas despejam maldades em cima do povo. Gente papuda, brancosa, feita de barro. No torniquete da febre, ninguém pode trabalhar... A São José está precisada de gente. A paga é gorda.... As terras de Frederico é que não sofreram tanto. A seca bateu palmas na porta do São Martinho. Só que não teve forças para entrar. A minha fábrica possui torreão de muitos metros, mas é um castelo de cartas feito na areia. Com safras gordas, não existe gangorra puxada a besta que não faça dinheiro. Mas, na seca, o fogo de Deus torrando os plantados, é que é difícil aguentar um monstro de ferragens como a São José... Minha indústria tem pés de barro.

(*Black-out* em Quincas de Barros. Luz no casarão de Frederico, que conversa com Dona Lúcia.)

FREDERICO – É de lamentar a sorte da São José, uma fábrica tão bonita, de chaminé tão ostentosa... Mas é difícil aguentar as manhas do açúcar, dos seus altos e baixos. É negócio que não dá garantia a ninguém... A verdade é que Quincas entrou como cego de bengala no serviço das turbinas e das moendas. Só os anos vão dar aprendizado a ele... É mesmo uma pena ver o primo Quincas de Barros correr de lado para o outro em formato de doido. Parente estourado, mas de bom coração.

DONA LÚCIA – Mais alguns meses e os estrangeiros vão estar em cima dele. Isso é castigo de Deus. Quincas quer abarcar o céu com as pernas e está expurgando sua ambição. Só tenho pena da prima Freda. A prima não merece isso.

FREDERICO – Sou pelo Dr. Quincas. Deviam ter orgulho de uma fábrica como a dele. Veio de coração aberto, sem pensar nas astúcias do açúcar. Se fosse homem prevenido, estaria a salvo do descalabro. Dr. Quincas não merece isso. Açúcar é bicho que ninguém doma. É onça no mato. Um tal de Bento Gesteira, que veio com a mesma fúria de Quincas de Barros, depois de meia dúzia de anos de lidar com maquinaria de usina, abriu o bico. Vendeu as ferragens por meia cuité de dinheiro e afundou no mundo: foi ser caixeiro-viajante de uma fábrica de panos em Macaé. Só que o Dr. Quincas não merece virar Bento Gesteira. Parente trabalhador, pegador como ele. Nunca que fugiu da labuta. Quincas tem seus rompantes, suas exorbitâncias. Fora disso, é pessoa de muitos préstimos, de largas serventias. Não guardo ofensa para ele. O que passou, passou. Aprecio gente atilada como o parente Quincas.

DONA LÚCIA – Você tem sangue de barata, sem jeito para ofender os outros. Você nasceu de língua presa. Quincas faz gato-sapato de tudo que é peça do São Martinho. Mesmo assim, só vive de elogio armado para cima dele. Tem sangue de barata.

(*Black-out*. Luz em Eduardo Narrador.)

EDUARDO NARRADOR – A verdade é que meu tio Frederico não nasceu pra dizer desaforos. Papava as terras dos parentes pobres almoçando com eles à mesa. Comeu pelo pé uma propriedade do primo João Vilarinho de Sá, de não deixar que o pobre retirasse, da casa da residência, a panela mais usada. Mesmo assim, quando Vilarinho passava no São Martinho era para louvar o favor: “O parente me tirou da bancarrota”. O primo João almoçava, conversava, palitava os dentes, para depois ir vender sua farinha-de-pau em São Gonçalo. E Frederico, na despedida: “Parente Vilarinho, muitas lembranças para a comadre. Traga seus meninos para a batata-doce das fogueiras de São João”. A língua do meu tio adoçava tudo. Muito longe andava dos Meneses de vozeirão rombudo, duros como pedras.

(Continuando) Se Quincas de Barros pegasse um desses Meneses, estaria perdido. Nas mãos de Frederico não acontecia nada. Podia bulir nos mourões, dar ordem no São Martinho, que Frederico não saía em defesa de seus direitos ofendidos. Mesmo no vigor da briga, quando Quincas só falava em tiros e vinganças, Frederico não negou sua fala ao ver, numa curva da estrada, a mulher do usineiro. Tirou o chapelão para requerer desculpas por não estar vestido de modo a lidar com as damas: “Não repare, Dona Freda. Desculpe, Dona Freda. Como vão as meninas? Por que as meninas não aparecem?” Ele sabia que a São José, de chaminé nova, sofria com a seca. Os trabalhadores diziam da fome de suas turbinas e da agonia de seus tanques de mel.

(Black-out. Luz no centro. Justino conversa com Frederico.)

JUSTINO – O doutor Quincas só faz botar a mão na cabeça. Vive feito pobre, pedindo cana, tratando sua gente a pão-de-ló. Doutor Quincas está nas dívidas. Os estrangeiros batem na porta dele. Não querem desculpas, querem as libras emprestadas. Um empregado me contou a conversa do representante dos ingleses com o doutor da São José. Doutor Quincas, ajudado por Dona Freda, fez tudo para comover o homem. Que ele visse, que fosse advogado dos estrangeiros. Foi uma conversa que começou de manhã e só acabou na parte da noite.

(Black-out. Há, agora, três cadeiras no casarão de Quincas de Barros. Luz. Ele conversa com um representante dos ingleses, ao lado de Freda. Estão sentados.)

REPRESENTANTE - O doutor sabe como é o estrangeiro. Gente dura, que nunca passou aperto. Esses usurários só dão ouvido ao dinheiro. Uns sovinas que vivem da desgraça dos outros. O doutor Quincas está com a razão. Mas o culpado de tudo isso é o governo, que não grita alto com os capitalistas da libra. Com dois berros o governo metia essa gente na linha. Não precisa mais que isso. Dois berros só. No seu caso, doutor, vou ser até brabo. Digo mais. Se não for atendido, largo a representação. Largo e vou para os jornais. Meto o pau. Boto a roupa suja no arame.

QUINCAS DE BARROS – Eu lhe dou um dinheiro por fora, uma soma para amaciar alguma dama influente. O amigo sabe como são essas coisas, todo mundo gosta de dinheiro.

REPRESENTANTE – Está muito enganado. Faço esse favor, vou escrever, porque eu gosto do amigo. Mas nunca pense que me vendo por dinheiro. Dinheiro eu faço, doutor.

QUINCAS DE BARROS – O amigo me desculpe. Não era essa minha intenção. É que o dinheiro sempre amacia algum amigo dos capitalistas. Penso em colocar à disposição do representante cinco contos de réis para presentes. Quero apenas um ano de prazo. Com duas safras favoráveis pago tudo e ainda fico com dinheiro.

REPRESENTANTE – Doutor Quincas, concordo. Acho até muito astuciosa a ideia dos presentes. Para mim, não quero nada, nem um tostão. Faço somente em consideração ao amigo Quincas de Barros. Só por isso, só por isso. São uns usurários, uns somíticos. Fique tranquilo, doutor. Vou brigar pelo amigo, pelos seus interesses. Só quero que não pense que faço isso pelo dinheiro. Dinheiro não me compra. O que me compra é a educação.

(Luz abaixa em resistência enquanto fazem mímica da continuação da conversa, ao som de engrenagens de relógio. Os três saem. Luz, novamente no centro, onde estão Justino e Frederico.)

JUSTINO – Só sei que o representante dos gringos embarcou montado em cinco contos de réis.

(Luz do centro se apaga em resistência. Justino sai. Frederico se dirige ao seu casarão, onde está Dona Lúcia. Luz.)

FREDERICO – Agora a vida no São Martinho corre sem tropeços. Tempo de cana passou. As chaminés deixaram de esfumaçar o céu. Aproveito para remontar tudo. Quero que a fábrica pegue a nova moagem limpinha e bonita feito brinco. Que o pessoal gaste os dedos em dar brilho a tudo que é cobre. Quero ver a tacharia em jeito de vidraça, tirando brilho. Gasto uma dinheirada só em reparo, em conserto e remontagem. Não sei onde vou parar. E estou achando muito alto esses gastos de cozinha, ô Lúcia...

DONA LÚCIA – Então, vou pedir ao meu pai Major Ataliba Silvestre Barreto que remeta as mercadorias para nos sustentar, para sustentar os barões do São Martinho...

FREDERICO – Vou acabar como Montenegro, com dívidas pelos cabelos. Só em munção de boca para sustentar o São Martinho, gasto mais que um batalhão.

DONA LÚCIA – Você faz questão de ninharias. Nunca um Sá Meneses de outros dias pisou na despesa para medir as quartas de farinha-de-pau. Foi preciso que Frederico aparecesse para que caísse nesses rebaixamentos... Sabe de uma coisa. Vou fazer as malas e embarcar para a cidade, para ver o meu teatro e gozar meus dias de moça.

FREDERICO – Ainda acaba Montenegro...

DONA LÚCIA – Vou passar semana com os parentes no bem-bom dos divertimentos: os bailes da casa das primas Guedes da Rua da Quitanda...

(Frederico senta-se. Luz baixa em resistência, mas sem apagar por completo. Dona Lúcia vai saindo e encontra Eduardo com um “livro de sem-vergonhices”. Luz neles. Eduardo tenta disfarçar.)

DONA LÚCIA – É gramática, Doutor Eduardo? **(Pegando o livro de sua mão.)** Ah... Sim, senhor... Um livro de sem-vergonhices do Barão de França, que pinta e borda com umas costureiras... **(folheando o livro)** Oh, os bigodes do barão trabalham de bonito... Boas leituras! O Doutor Eduardo deve botar em prática os aprendizados do barão.

(Frederico, ouvindo a palavra “barão”, fica intrigado. Dona Lúcia e Eduardo se aproximam dele, escondendo o livro.)

FREDERICO - Ôxi... Lúcia, que barão é esse?

DONA LÚCIA (mudando de assunto) – Eduardo, acho que deve fazer uma visita às parentas de outros engenhos. As meninas do Major Sousa Cravo, de Mussurepe, estão em ponto de açúcar. Bons partidos. . Eduardo, quero que conheça Ninita Guedes. **(Para Frederico)** Eduardo precisa esticar as pernas, ver moça bonita, você não acha?

(Black-out. Som de trovoadra seguido de chuva. Eduardo surge no centro do palco, com uma mala na mão.)

EDUARDO (reflexivo) – Vou-me embora daqui... Dona Lúcia faz de mim sua serventia, como se eu fosse um moleque de cozinha... Em seu poder eu sou um boneco de engodo... Volto pra casa de Tio Nabuco...

DONA LÚCIA (surpreendendo-o) – Com esse tempo, que vai fazer o doutor todo serelepe?

(Dona Lúcia entra furtivamente e retira a mala de sua mão, põe-na no chão. Abraça-o e beija-o, retirando sua camisa. Som de piano. Após a cena, que não deve demorar, black-out. Os dois saem. Luz no salão de Frederico. Agora são três as cadeiras ao fundo. Ele e Carlos de Meneses conversam. Estão sentados.)

FREDERICO – ... Mas, o primo Carlos vive mais na porta do Teatro São Salvador do que no leme do Itu. Mas está desculpado. Isso é fogo da mocidade. Quando o primo pegar mais idade, muda de rumo. Isso passa. É fogo de palha. Uma hora dessas o primo assenta a cabeça.

CARLOS DE MENESES – Ano que vem, se Deus quiser, vou montar usina no Itu. Coisa de fazer inveja ao amigo Quincas.

FREDERICO – O primo faz muito bem. Usina é que dá dinheiro.

CARLOS DE MENESES – Sabe... O primo sabe que eu fiz gastos, comprei chalé em Campos e montei casa para uma cara pintada do Teatro São Salvador... Eu quero lhe pedir um empréstimo de dez contos de réis. Também é por pouco tempo. Coisa de quinquena o mais tardar.

FREDERICO – Parente é para isso, primo Carlos. Parente é para isso... E como vão os parentes da cidade. Não vejo o mano Nabuco desde muito tempo. A verdade é que não sou possuído de tempo para arejar a cabeça no bem-bom dos teatros. O primo é que faz bem. É o que eu digo sempre. O primo Carlos sabe gozar a vida.

CARLOS DE MENESES – Fique tranquilo sobre o empréstimo. É para ser resgatado no bojo de uma quinquena. No mais tardar, no mais tardar. Vou assinar as letras. Tudo assinado.

FREDERICO – O primo não fale mais nisso. Parente é para essas ocasiões. Quando precisar, já sabe o caminho de casa. Só peço um favor. Que o primo não tenha cerimônias. Isso é o que dói. Saber que um primo, ainda mais um primo tão unha-e-carne com ele, faça rodeios por causa de meia dúzia de tostões. Não faça mais isso, primo. Corto relações.

(Entra Dona Lúcia e também senta-se.)

DONA LÚCIA – Que negócio de cortar relações é esse?

CARLOS DE MENESES – Não é nada, prima Lúcia. Vim sangrar o parente em dez contos de réis. Eu podia ter pedido o dinheiro a Quincas de Barros. Mas não quis. Não ia incomodar um amigo tão importante por favor tão nanico. Além do mais, se quisesse, podia ter tirado empréstimo no Banco Hipotecário com jamegão de Quincas. Quanto eu quisesse, prima Lúcia, O Quincas faz o que eu quero.

FREDERICO – Isso é verdade. Quincas tem poder. Usineiro tira empréstimo na hora em que bem entender. Não é como dono de engenho como eu, que não tem crédito nem para comprar uma caixa de palito.

DONA LÚCIA – Grande coisa...! Por mim, por meu gosto, Frederico devia ter comido o pessoal da São José na bala. Essa gente não entende outra língua.

CARLOS DE MENESES – Não é tanto assim, prima. Quincas tem gênio. Muito gênio. Fora disso, é uma luva. Uma luva, prima Lúcia. Eu entro na casa dele sem pedir licença. Saiba o primo Frederico que muito melhoramento na São José teve dedo meu. Indiquei um químico para apurar o açúcar de Quincas de Barros.

DONA LÚCIA – Dá licença que vou ver os trabalhos das engomadeiras. É um instante só, volto agora mesmo. **(Sai.)**

CARLOS DE MENESES – Peço ao primo um favor. Que não faça chegar ao conhecimento de Quincas de Barros o pedido de empréstimo. Não quero magoar o extremoso amigo, que pode tomar o caso como uma ofensa. Quero que isso fique em família, primo Frederico. É negócio de família.

FREDERICO – Só quero que o primo não perca noite de sono pelo cobre emprestado. Fico com as letras porque isso foi ideia do próprio primo Carlos. Mas é como se não tivesse assinado nada. O primo não deve nada. Parente é para isso.

(Simulam continuar a conversa, enquanto Carlos de Menezes assina um papel. Luz baixa em resistência, mas sem apagar-se por completo. Eduardo Narrador surge novamente no proscênio.)

EDUARDO NARRADOR – O primo voltou muitas vezes. Sempre montado na mesma grandeza. Cada visita que fazia ao São Martinho era um pedaço do Itu que ficava na gaveta de Frederico. Meu tio, sabedor das dificuldades do parente, deixava que ele contasse grandezas. Carlos de Sá Menezes estava sendo comido em fatias, como pão de ló.

(Sai. Luz de Eduardo Narrador se apaga. O diálogo do fundo continua. Luz aumenta.)

CARLOS DE MENESES – Estou com emprego para sair. Coisa de futuro, de mamadas certas nas tetas do governo. Para que andar metido em camisa de onze varas? Para quê, Frederico, para quê? Quincas de Barros trocava duas casas na cidade e mais dinheiro graúdo pela minha herança. Recusei. Fui franco com Barros. Vender por vender, o Itu ficava com o primo Frederico. Se eu quisesse, se fosse ganancioso, passava o Itu para Quincas de Barros. Mas a vida não é só dinheiro. É honra, é dignidade.

(Black-out. Luz no casarão de Quincas de Barros.)

QUINCAS DE BARROS – Despejo na praça todos os anos vinte mil sacos. Não tem força de engenho que me aguento. Esfarelo um por um. Com vinte e cinco mil sacos por ano acabo com essas gangorras de açúcar. Não fica uma para remédio. Uma só! Tomei conhecimento que o Carlos de Sá Menezes vendeu o Itu, deu por paus e pedras. Um sujo! Sujeito sem palavra. Ele tinha apalavrado o Itu por trinta contos de réis em dinheiro e o resto em pagamento de curto prazo. Bem que me disseram que esse Carlos não é sujeito de palavra firme. Não posso acreditar.

(Black-out. Luz no casarão de Frederico, que conversa com Dona Lúcia.)

FREDERICO – Fiquei com o Itu para beneficiar o primo Carlos, já de emprego apalavrado com o governo. Comprei a rogo do primo. Fiquei com o Itu para servir o primo.

(Black-out. Luz no casarão de Quincas de Barros.)

QUINCAS DE BARROS – Trepado em vinte e cinco mil sacos de açúcar, cuido ser o dono do mundo. Não dou importância a esse tal de São Martinho. Pra mim não passa de uma almanjarra fazedora de mascavo. Meto carabina nos ombros de meus vigias com ordem de atirar em tudo o que for agregado do São Martinho. Até galinha. Tudo entra no fogo. Gente minha, da São José não apodrece na cadeia.

(Black-out. Luz no casarão de Frederico, quando ele e Dona Lúcia continuam o diálogo.)

DONA LÚCIA – Qualquer dia atarraxo carabina na mão do povo do São Martinho. Faço uma desgraça.

FREDERICO – Lúcia, você não leva nenhum tino na cabeça. Qualquer dia mando queixa para o seu pai, o Major Silvestre Barreto, de modo a remeter um samburá de juízo para a filha. Fique sabendo que, em sessenta anos de vida, não sei o que é arma de fogo. Dou licença a quem quiser para procurar no São Martinho uma garrucha ou mesmo uma faca de ponta. Nem um canivete. Nem um canivete.

(Black-out. Luz em Eduardo Narrador.)

EDUARDO NARRADOR – Quem visse Frederico nesse jeito de paina cuidaria que estava diante de um santo. Um santo comedor de terras. Enquanto isso, os cinco contos que Quincas de Barros deu ao representante dos capitalistas fizeram recuar o perigo por um ano. Só que a Usina São José não tinha alimentação suficiente para matar a fome das suas grandes moendas, pelo que Quincas de Barros partiu para comprar as terras de Manuel Madeira. Desilusão maior não podia ter. A herança estava hipotecada ao São Martinho.

(Eduardo Narrador sai. Black-out. Luz em Quincas de Barros.)

QUINCAS DE BARROS – Esse Frederico...! Acabo com essa pinoia no cipó. Se nunca viu estrela ao meio-dia, vai ver comigo. Frederico não sabe com quem está lidando.

(Black-out. Luz em Frederico, que conversa com Dona Lúcia.)

FREDERICO – O doutor Quincas é um homem de instrução. Sabe que eu sou uma pessoa de paz. Só comprei o Itu para tirar o primo Carlos das aperturas. Parente é para isso.

(Entra Molecote com um cesto repleto de laranjas.)

MOLECOTE – Vem da parte de Dona Freda para a moça do São Martinho.

DONA LÚCIA – Não quero acreditar. Não é engano seu?

MOLECOTE – Não. Disseram que, de mão própria, Dona Freda entupiu os jacás de laranja-cravo. E que a senhora pode esperar que começarão a chegar outras regalias no São Martinho.

(Dona Lúcia e Frederico se entreolham. Acordes de piano. Black-out. Molecote sai. Quincas de Barros aparece no casarão de Frederico. Luz. Frederico e Dona Lucia ainda estão nas mesmas posições. Quincas de Barros insinua, por mímica, já estar falando há algum tempo.)

QUINCAS DE BARROS – ...Então, vim lhe propor um acordo.

FREDERICO – O primo Quincas tem razão em estar preocupado. Mas, saiba o primo Quincas que usina é bicho de sete fôlegos. Com duas safras de lei o primo paga as dívidas e ainda bota dinheiro no bolso.

QUINCAS DE BARROS – Vamos chegar a um acordo. O primo Frederico passa para as minhas moendas o que sobrar de suas safras. E faça de conta que não houve nada entre nós.

FREDERICO – O parente sabe que não tenho ouvidos para candongas. O doutor é de hoje. Conheci seu pai fazendo açúcar em gangorra de burro. Estou nestes ermos desde mil oitocentos e quarenta e nove. Conheço esse povinho como a palma da minha mão. Linguarudo, primo Quincas. Linguarudo.

(Quincas de Barros sai.)

DONA LÚCIA – Garanto que a amizade de Quincas só dá amolações. Você devia aproveitar a ocasião para sangrar a São José. Quincas é uma cobra. É uma cobra que a gente tem de matar a pau. Olha o caso dos mourões. Se não fosse a prima Freda, eu nem queria ouvir falar nessa bisca. Quincas é uma bisca. Não presta para nada. Você devia fazer recuar as cercas. Não devia ter contemplação. Freda merece elogios, bem como as suas meninas. Mas Quincas não vale nada. É uma cobra. Você está lidando com uma cobra. Eu tenho o sangue dos Barretos. O meu pai, o velho Silvestre, mesmo já caído em anos, ainda é homem para desfazer afrontas.

FREDERICO – Sei disso. Homem de fibra, de calibre. Certa vez meteu o pau num juiz que quase esfarinhou suas leis. Lembra que ele pegou o juiz pelo colarinho? Moeu o doutor na bengala na Rua do Rosário.

(Black-out. Em seu casarão, Quincas de Barros está impaciente. Luz.)

QUINCAS DE BARROS – Só peço a Deus dois anos favoráveis. Não quero mais do que dois anos. Vou mostrar quem é Quincas de Barros. **(Anda de um lado para o outro.)**

(Luz baixa em resistência. Som de engrenagens de relógio. Entra Freda. Luz aumenta.)

QUINCAS DE BARROS - Dois anos... Finalmente! Vou libertar a usina não só dos capitalistas como de Frederico de Sá Meneses. Tenho esperança de ver o casarão de Frederico transformado em paiol ou estrebaria de cavalo. O açúcar branco de minhas turbinas vai pintar o caneco. Freda, veja só.

FREDA – O que é Quincas?

QUINCAS DE BARROS – Depois daquela semana em vistoria das máquinas da Usina do Cupim, me dei conta... Aquilo é que é fábrica! A Cupim, com meia dúzia de anos, praticou mortandade sem fim em cima de uma enfiada de engenhos. Por todo lugar chaminés esfarinhadas. Nada aguenta o rojão da Cupim, de maquinaria poderosa e apito de varar os ouvidos. Ninguém pode com a Cupim. Nem os santos a usina respeita. E o dono dessa grandeza, o doutor ria dos destroços que sua fábrica fazia. Ficava dizendo “Dessas gangorras de açúcar mascavo a gente só aproveita a tacharia. Assim mesmo para servir de bebedouro do gado”.

FREDA – Ele disse isso?

QUINCAS DE BARROS – O dono, Doutor Lacourt, veio um João-ninguém e agora é uma força sem freio. A minha usina também vai comer muita gente boa. Meu maquinismo possui capacidade, Freda, para pagar todas as dívidas com uma fornada só de açúcar. Só peço a Deus uma safra gorda. Esbodego tudo. Faço como o Doutor Lacourt. Só aproveito as tachas do bebedouro. Não vai escapar nem casa de barão. Arranco tudo para fazer roça. E digo mais, Freda, não quero que as meninas botem mais os pés no casarão de Frederico. Não quero complicações com Dona Lúcia, sua prima. Não preciso mais do São Martinho. Vou até mandar suspender os fornecimentos do Itu. Não quero compromissos de nenhuma espécie. Vou devolver, em dobro, as ofensas recebidas. Unha por unha e dente por dente.

Usineiro não pode ter bondade. Nada de panos quentes com o pessoal fabricante de mascavo. Por andar de dente arreganhado para todo mundo, amigo de todo mundo, é que eu passei dificuldades. Nada de intimidades. Proíbo terminantemente que as meninas voltem ao São Martinho. Não esqueço que Lúcia só faltou meter o chicote na minha cara... Só queria que o tempo da escravidão voltasse para eu ter o gosto de comprar a negrada de Frederico. Metia tudo nas carroças com chibata em cima...

(Quincas de Barros continua em mímica. Luz baixa em resistência até apagar-se completamente. Luz em Eduardo Narrador.)

EDUARDO NARRADOR - Mas durou pouco a festa de Quincas de Barros. O desastre veio sem ninguém esperar, como trovoada de mês de cigarra. E pegou em cheio o usineiro, que outra vez botou a mão na cabeça. Com a baixa no açúcar, como poderia pagar as dívidas? Tinha feito os cálculos com a mercadoria por cima, valendo ouro. E agora mandavam dizer do Rio de Janeiro que açúcar não valia nada, andava mais por baixo que minhoca na terra. Se a queda durasse, estaria reduzido a um João-ninguém. Sem dinheiro e sem crédito. Com o açúcar a preço de farinha-de-pau ninguém de cabeça fria emprestava um vintém a usineiro.

(Black-out. Luz em Quincas de Barros e o Representante dos ingleses.)

QUINCAS DE BARROS – Antes tivesse ficado na fábrica velha, de moendas tocadas a burro. Dou razão a Frederico. O primo do São Martinho é que sabe lidar com esse negócio. Dou razão a ele. Dou razão a ele. Acho que vou deixar tudo, abandonar a maquinaria como se fosse cachorro danado. Já até estou vendo os meirinhos na avaliação dos meus bens.

REPRESENTANTE - O doutor sabe como é essa gente. Povo sem entranhas, que só vê dinheiro. Da outra feita ainda conseguiu dilatar o prazo das dívidas. Foi até um milagre. O doutor sabe, o doutor conhece as manhas dos capitalistas. Sinto muito, mas, não pude fazer nada.

(Black-out. Luz no casarão de Frederico. O casal está sentado e Justino em pé.)

JUSTINO – Dizem que o Doutor Quincas de Barros anda aluado. Um meladeiro encontrou o dono da Usina São José sem leme, de olhar vermelho em jeito de pitanga. Pensou até que fosse uma penitência, uma assombração da tarde. Parecia um abusamento da noite. Coitado do doutor. Falando sozinho pelos aceiros.

DONA LÚCIA – Que morra de uma vez. Só tenho pena da prima Freda. Frederico, quero que você esmague, como cobra ruim, tudo que vier da São José. Afunda os mourões do São Martinho pelas terras de Quincas. Chegou a hora, Frederico.

FREDERICO – Lúcia, saiba de uma vez por todas, que nunca fui homem de vinganças. Quero viver em paz, no sossego do meu trabalho. Além do mais, o parente anda crivado de dívidas. Não sou nenhum urubu para voar no cangote das desgraças dos outros. Tudo tem seu tempo, tudo tem seu tempo.

(Black-out. Saem Frederico e Justino. Som de engrenagens de relógio. Entra Sebastiana. Luz.)

SEBASTIANA – Dona Lúcia, sua prima Freda vem aí. Está que é uma tristeza só. **(Sai.)**

FREDA (de luto) – Prima Lúcia, Quincas está em casa feito um desenganado. Não dou nada pela vida dele. Não dou nada.

DONA LÚCIA (para dentro) – Sebastiana, traz um copo de água com açúcar!

FREDA – Meu marido anda aluado. Tenho certeza que Quincas vai meter bala na cabeça. Só fala nisso, em desaparecer de uma vez. Apelo à prima. Você sabe como é minha vida. Desde que Quincas montou usina não tenho tido mais sossego. Não sou senhora de ficar em casa, na chácara da cidade, no leme da educação das meninas. O diabo é que Quincas não faz nada sem mim. E desde que o açúcar baixou que não foi mais homem de deliberar por conta própria. Prima, estou aqui no São Martinho por causa disso.

SEBASTIANA (entrando) – Tá aqui a água. **(Freda bebe. Sai em seguida.)**

FREDA – Queria que a prima falasse a Frederico sobre um empréstimo, pois é de todo mundo pro-
palado ter ele muitas reservas nos bancos. É na condição de prima que piso o São Martinho... Queria que você visse Quincas de Barros. Parece um molambo. Não quer ver ninguém. Todos para ele são usurários, unhas-de-fome, que só desejam pegar pelo pé sua usina. Prima, fale com Frederico. Sei que ele tem reservas. Fale com ele.

DONA LÚCIA – Está bem. O bom coração dos Silvestres Barretos abre alas para a passagem da prima Freda. Prometo trabalhar junto de Frederico. Mas acho que Quincas mesmo devia falar com ele. Que venha desprevenido, de coração aberto. Os negócios de meu marido eu não conheço. Frederico é um urso, fechado mais que cofre de banco. Tenho até desgosto do seu proceder. Por isso não prometo nada, nem garanto que o São Martinho tenha tanto dinheiro em depósito. Mas fique a prima sabedora de que vou brigar por causa do empréstimo. Fique sossegada. Falo hoje mesmo com Frederico.

(Freda sai. Black-out rápido. Entra Frederico. Luz.)

FREDERICO – Que dinheiro? Era só o que faltava! O São Martinho, uma gangorra montada em açúcar de forma, com dinheiro em bancos! Fique ciente que desde muitos anos não guardo um vin-tém. O que possuo está na frente dos olhos de todo o mundo. Se você quiser dar um pedaço de terra, que dê. Isso de dinheiro é invenção de cabeça fraca, ainda mais com o açúcar de rastros, em jeito de sabujo nos pés do dono. De tudo isso, só tiro uma satisfação: ver de que veludo é o seu coração, Lúcia. Seu proceder é de coração piedoso. Gosto de gente de coração piedoso. Me dói não ter dinheiro para socorrer o primo Quincas. Se você quiser, que remexa o São Martinho de baixo para cima. Dou carta branca a qualquer um para fuçar as minhas coisas. Qualquer dia vão inventar que tenho dinheiro enterrado nas paredes ou em algum pé de jamelão.

DONA LÚCIA – Não posso deixar a prima Freda sem uma satisfação. Posso dizer a ela que você mandou chamar o Quincas de Barros?

(Black-out rápido. Sai Dona Lúcia. Entra Quincas de Barros. Luz.)

FREDERICO – Mas quanta honra o primo dá ao São Martinho... Visita assim devia ter foguete. Será mesmo o primo Quincas?

QUINCAS DE BARROS – Vou ser direto e franco. O primo sabe da queda dos preços e dos credores em minha porta. Saiba que quase não como nem bebo. Sou homem de responsabilidade, cumpridor dos deveres. Ando em maré de dificuldades. Eu não esperava que o açúcar baixasse tanto, de andar na rabeira dos preços da farinha-de-pau.... Mas isso não é nada, primo Frederico. Vou furar mais essa dificuldade.

FREDERICO – Mas isso é claro, primo.

QUINCAS DE BARROS – Fique ciente que em tempo nenhum mandei avançar os cercados da usina para dentro das terras do São Martinho. Se alguma exorbitância sobreveio, bote o parente na conta dos moleques sem-vergonha. Mesmo assim, como sou sujeito de bem, peço desculpas. O primo sabe que não sou homem dessas coisas.

FREDERICO – Sei disso, primo. Foi o que sempre disse para todo o mundo. O primo não precisa dar explicações.

QUINCAS – Vou te contar toda a vida da São José... **(a voz de Quincas de Barros vai sumindo)** Quando eu peguei a fabriqueta do meu pai... **(faz mímica. Som de piano abafa a voz).**

FREDERICO – Muito apreciei a franqueza do primo. Mas saiba o parente que o vento que venta em São José também venta no São Martinho. Engenho é coisa acabada. Mal dá para sustentar as despesas. Uma miséria, primo. Lhe digo que este ano apuro menos que alambique de cachaça.

(Quincas de Barros não diz mais nada. Num rompan-te, pega seu chapéu e sai rapidamente.)

FREDERICO – Primo Quincas, primo Quincas! **(para dentro)** Justino, Justino! **(Justino entra correndo.)** Seu mestre, lhe boto na mão um trabalhinho de pouca monta. Quero que rebata, para dentro das terras da São José, os mourões que a molecada retirou sem meu consentimento. Acertei agora tudo com o Doutor Quincas. Tenho carta branca dele. Pode afundar, até não poder mais, as cercas do São Martinho pelos aceiros da São José. Não faça cerimônia, mestre Justino. Pode adentrar os mourões. Tenho carta branca do Doutor Quincas. Não faça cerimônias!

(Frederico se dirige ao fundo e chama Eduardo, que entra com Dona Lúcia.)

FREDERICO – Seu Eduardo, o compadre Sousa fez muito empenho em que passe uns dias em Abadia. Leve minhas recomendações para Dona Naninha. É moça de respeito, que tanto sabe mexer no piano como na agulha.

DONA LÚCIA – Aproveita, faz a vontade de Frederico. Casa com Naninha... É a tua tábua de salvação. Aproveita a tábua de salvação, Eduardo. Além da herança, leva moça pra tudo. **(Maldosa.)** Vai, bota roupa nova. Naninha é a tua tábua de salvação.

(Black-out. Entra Eduardo Narrador. Luz.)

EDUARDO NARRADOR - Passei duas semanas em Abadia com Dona Lúcia na cabeça. Saí do São Martinho por uns tempos para esquecer a mulher de Frederico. Uma perseguição de alicate, de não abrandar nem de noite nem de dia. O velho Sousa Cravo, encadernado em roupa de casimira preta, recebia todo o mundo em sua cadeira de balanço. Não era como Frederico, um rompedor de madrugadas... E eu estava adoecendo. Ficava horas e horas de olhar pregado numa penugem de nuvem ou fumaça que a fábrica de Abadia jogava no céu. Parecia que eu voltava aos tempos de oratório, quando via cachos de anjos chovendo em meus sonhos. Enquanto isso, as meninas do casarão não sabiam o que fazer para o meu regalo.

(Black-out. Na direita baixa, estão Sousa Cravo e Eduardo. Luz.)

SOUSA CRAVO - ... Então... Nem meto o bedelho na minha fábrica de oito bocas. Deixo a chaminé trabalhar por conta dos empregados. Dou liberdade ao mestre cozinheiro. Cada macaco no seu galho. Bem... Vou ver se Dona Estefânia quer alguma coisa. **(Sai.)**

(Naninha entra. Os dois vão ao centro do palco. Som baixo de piano.)

NANINHA – Eduardo... Eduardo... **(oferecendo guloseimas)** Um churrosinho que Naninha fez para sua pessoa, Eduardo.... Prove este doce de mamão... **(Ele recusa.)** O que está acontecendo?... Você está doente... Querendo, papai manda vir doutor de São Gonçalo...

EDUARDO – Contraí uma moleza sem cabimento... Deixa disso, Naninha...

NANINHA – Seu Eduardo, não conheço Dona Lúcia. Que cor é o cabelo dela? Dizem que é moça muito linda.

EDUARDO (mudando de assunto) – Naninha, vamos ver aquele pé de quaresmeira?

(Luz baixa em resistência. Penumbra. Naninha se desfaz das guloseimas. Os dois se abraçam. Ela retira de dentro do busto, uma carta.)

NANINHA – Eduardo, uma carta para você. Não tem remetente. De quem será?

(Eduardo pega o envelope cor-de-rosa, abre a carta. Lê apartado de Naninha. Entra gravação da voz de Dona Lúcia.)

VOZ DE DONA LÚCIA – *“Querido sobrinho, o motivo desta é para saber se está precisando de roupa. Tenha juízo. Sua tia Lúcia.”*

NANINHA – Tem algum embaraço, Eduardo?

EDUARDO (meio perturbado) - Nada não. Uma dorzinha de cabeça, só.

NANINHA – Que bom a gente receber cartinha cor-de-rosa...

(Naninha sai. Som de piano desaparece. Eduardo fica pensativo. Nesse instante, sons de relâmpagos e chuva forte.)

EDUARDO (reza ajoelhado) – “Santa Bárbara bendita /Que no céu está escrita /Com papel e água benta /Livrai-nos desta tormenta.” **(Faz sinal da cruz.)** Agora eu estou vazio, de mãos secas. Não tenho mais oratório. Longe, enterrado em outras paróquias, anda o Padre Hugo. E Naninha, tão boa, tão veludinho, zangada comigo. Talvez até seja obra de Deus a carta de Dona Lúcia. Se eu ficasse mais uma semana aqui na Abadia, eu acabava encaixado na vida dos Sousas, como quer Frederico. A boniteza de Dona Lúcia é um pedaço de mau destino... Nos braços de Dona Lúcia eu perdi meu oratório. Eu disse adeus aos santos. Fiquei vazio de Deus.

(Naninha volta.)

EDUARDO – Nunca pensei que ficasse zangada comigo. Lhe explico o que houve.

NANINHA – Não precisa. Não tem que explicar nada, Eduardo.

EDUARDO – Não é nada disso que você está pensando. Faço questão que leia o bilhete.

(Mais relâmpagos. Naninha lê o bilhete. Vozes dos bastidores rezam a *Oração de Santa Bárbara*.)

EDUARDO – Sabe, Naninha, nos meus tempos de menino, fugindo do tambor da trovoada, eu escondia meus medos por trás do oratório...

NANINHA – Da próxima vez, traz uma fotografia do seus oito anos.

EDUARDO – Prometo. Vou te mostrar como eu era de calças curtas...

(Relâmpago. *Black-out*. Luz no casarão de Frederico. Além dele, está Eduardo.)

FREDERICO – Seu Eduardo, quero que vá a Campos. Tenho uma remessa a fazer ao mano Nabuco. Quero que entregue, de mão própria, uma encomenda a Nabuco. A ele e a mais ninguém, Seu Eduardo... Vejo que você cresceu, agora está com jeito de homem feito. Quero entregar o leme do São Martinho na sua mão. Seu Eduardo, quero lhe ver no comando das fornalhas.

(*Black-out*. Luz em Eduardo Narrador.)

EDUARDO NARRADOR – Olhei meu tio com olhos especiais. Uma coisa falava que eu estava vendo Frederico pela última vez. Pela primeira vez, em muitos anos, meu tio puxava conversa comigo. Saí do casarão pesado de tristeza. O trem parecia não querer chegar nunca. Era aquela lesma por cima dos trilhos. De tarde, quando bati na Rua das Palmeiras, na casa de meu tio Nabuco, foi aquela festa.

(*Black-out*. Luz no casarão de Tio Nabuco.)

NILZE MOÇA (dando os braços a Eduardo) – Como vai tia Lúcia? **(Rindo.)** Dizem que lhe manda a soiteira. É verdade, Eduardo?

TIO NABUCO – Vai seguir estudos de Lei ou de Medicina? **(Mudando de assunto.)** Me diga uma coisa: Quincas de Barros é muito frequentador do São Martinho? Não desgruda de lá, não é, sobrinho?

EDUARDO – Ele caiu em desgraça, Tio Nabuco. Entrou na briga do açúcar como leão e saiu feito gambá. Frederico capou as forças do homem. Está pior que bagaço.

TIA NICA (olhando os dois de braços dados) – Não morro sem ver seu casamento com minha filha Nilze.

(De repente, entra Molecote ofegante. Música: *Requiem - Lacrimosa* -, de Mozart, vai aumentando em *fade in*.)

TIO NABUCO – Desembucha, moleque. O que houve?

MOLECOTE – É que...

TIA NICA – Fala logo, moleque.

MOLECOTE – ... Seu Frederico... morreu. **(Para Eduardo.)** Mas nem adianta pensar em ir. Com esse tempo e chuva, nenhum pé de gente pode derrotar o alagado. Nem o trem tem consentimento de passar. É água muita.

(Música aumenta e vai desaparecendo. Todos se entreolham com olhos assustados. *Black-out*. Todos saem. Luz em Eduardo Narrador.)

EDUARDO NARRADOR – De noite, nos sozinhos dos travesseiros revirei meu tio pelo avesso. Nunca seu carinho passou perto de mim. Uma distância de léguas me separava de Frederico. Distância de meses, de anos... Eu poderia ter contado sua história como a de um figurão, um segundo Pedra Lisa... Suavizaria suas misérias... Inventaria gestos que não teve, benefícios que não espalhou... Mas não posso. Não posso fazer de Frederico uma figura de livro. Nunca teve um gesto, uma atitude que eternizasse sua vida em minha imaginação. Morei no seu jeito velho, na sua fala mole, no seu coçar de queixo...

VOZ DE FREDERICO (gravação com eco) – *“Vou virar Montenegro. Acabo Montenegro.”*

EDUARDO NARRADOR – E agora era morto. Sua boca se fechou fazia de palavras. Nunca mais daria ordens nem embrenharia os passos pela madrugada das plantações. Naquela noite, por dentro do sono, que veio entupido de pesadelos, ouvi a voz do Padre Hugo.

VOZ DE PADRE HUGO (gravação com eco) – *“Frederico, você está de mãos vazias, mais pobre que Jó. Não adianta comer terra, avançar mourões por chãos e alagados. Tempo perdido. Você é fabricante de tempo perdido. Quando chegar a Deus vai estar só. De mãos vazias. Olha para céu, Frederico!”*

(Black-out.)

Fim do 2º Ato.

3º Ato

(Luz em Eduardo Narrador.)

EDUARDO NARRADOR – Fiquei na boleia do São Martinho. Quando foram ver a fortuna de Frederico, acharam terras em meu nome e mais dinheiro em bancos para o sobrinho. Era tanta coisa deixada que Dona Lúcia não teve outro caminho senão partilhar o São Martinho comigo. Virei outro. De ver tanta submissão ao me redor, tantos cumprimentos e louvações, dei de engrossar a voz.

(Black-out. Luz no casarão de Frederico. Eduardo, agora, parece ser outro. Está muito mudado.)

EDUARDO (gritando para fora) – Essa remessa está passada, sujeito! De outra vez lhe boto no olho da rua!

VOZ DE MOLECOTE (de fora) – Vou botar mais tino no trabalho, Seu Eduardo.

EDUARDO – Lave a língua quando tiver de pronunciar meu nome. Lave a língua com creolina, entendeu? E fale para o guarda-livros do velho Silvestre Barreto: no São Martinho só uma boca tem mando. A minha, ouviu? A minha!

(Entra Dona Lúcia de luto. Eduardo fica pensativo.)

DONA LÚCIA – Desde a morte de Frederico que não ponho o pé em minha herança. Cozinhei o luto ao lado do meu pai, no amparo de suas barbas. Mas, diante do que você fez, destratando o guarda-livros do meu pai, devo lhe dizer umas coisas. Os Meneses de Sá não passam de uns parasitas. Precisou que Frederico viesse para endireitar o retrato daqueles barbadões que dormiam dependurados nos pregos da parede. Cambada de parasitas! Nunca mais piso soalhos desse casarão, ouviu. Nunca mais!

(Dona Lúcia abraça Eduardo por trás.)

DONA LÚCIA – Está pensando na morte da bezerra?

EDUARDO (ao ouvir vozes, fora) – Não. Estou ouvindo um zum-zum-zum...

VOZ DE HOMEM – Tenho minhas regalias.

EDUARDO (para fora) – Quem tanto berra e tanto late?

HOMEM (entrando) – Sou de paz, patrão. Moro na São José. Sou vigia do Doutor Quincas de Barros, me padrinho. Vim desembaraçar uma desavença com um sem-vergonha do São Martinho.

EDUARDO (tirando o cinto e batendo no homem, que cai ao solo) – Pois, toma, sem-vergonha! Toma, abusado!

(Homem sai gemendo.)

EDUARDO (para Dona Lúcia) – E você, não me apareça mais aqui. Não quero mais virar travesseiros com você...

DONA LÚCIA (beijando suas costas) – Tem certeza?

(Som de piano rápido. Dona Lúcia sai. Black-out. Luz. Eduardo e Heinz Koster estão sentados.)

HEINZ KOSTER – Eu sêrr representante de uma imporrtante firrma alemã. Vender máquinas. Conhecer bem o São Martinho. Porr duas ou três vezes eu falarr com o Sr. Frederrico. Mas sem resultado. Um senhor durro. Não querer progresso. Não consegui meter maquinaarrias novas no São Martinho... Eu saberr que o senhorr ser muito moderno. Querer que veja as vantagens das novos tipos de máquinas de usina. Sua fábrica perrde nos desperdícios das moendas muitos contos de réis porr safrra. Eu conhecerr bem o São Martinho. É até bem aparelhado. Mas o que esperrar de uma ferragem velha e passada na tempo? Só prrejuízo, só prrejuízo.

EDUARDO – Mas veja a dificuldade que o povo do açúcar atravessa. Veja o caso de Quincas de Barros. Com uma usina como a São José e quase foi a pique. Para salvar a pele teve que cair nos braços de uma sociedade anônima. Não pense que eu tenho olhos tapados e ouvidos surdos. Reconheço a força dos maquinismos e a beleza do açúcar que sai de suas entranhas. O amigo tem suas razões, não nego. Mas sei o que sofreu Quincas de Barros para salvar a São José. Andou de pires na mão, feito mendigo em porta de igreja.

HEINZ KOSTER – Pensar bem, senhorr Eduarrdo. Pensarr nas vantagens...

(Heinz Koster se despede, põe seu chapéu e sai.)

EDUARDO (para fora) – Justino! Justino!

JUSTINO (chegando) – Sim, Seu Eduardo.

EDUARDO - Tome cadeira. **(Justino senta-se.)** Vou lhe pôr a par do que pretendo fazer no São Martinho. Vou varejar fumaça no céu de Frederico. Coisa assim na ordem de duzentos mil sacos por ano, Seu Justino. Vou mostrar a Quincas de Barros que também tenho cabeça. Ninguém vai poder comigo. **(Impaciente)** Diga alguma coisa, homem de Deus! A fala é livre.

JUSTINO – Peço desculpas, Seu Eduardo. Sou homem de pouca instrução, sem preparo para dar opinativo dessa ordem.

EDUARDO – Então vá embora. Sinto que é contra a vinda de inovações. Por você, aprendiz de Frederico, o São Martinho nunca vai passar de uma fabriqueta de mascavo, com chaminezinha de pouca fumaça. Atrasadão. Sujeito de carro de boi! Vá embora!

(Justino sai. Entra Dona Lúcia.)

EDUARDO – Sabe, Lúcia, tenho propósito de dar uma sacudidela no São Martinho. Conto com você para meter engrenagem de usina na herança de Frederico. Tenho proposta vantajosa.

DONA LÚCIA – Mas não posso fazer nada sem ouvir meu pai. O caso é que o Major Ataliba implica com essa história de maquinismo. Uma vez, um certo mercador de engrenagem tentou vender usina a ele. Mal abriu a boca e já estava com ordem de despejo. Por isso é que não acho prudente levar proposta desse tipo para papai examinar. É perder tempo. Em todo caso, se você quiser, que fale com ele. Só tem uma coisa. Vá preparando para ouvir desaforos... Está bem. Vou apadrinhar sua proposta junto a Silvestre Barreto. Com uma condição: que você vá comigo. Leva reza, Eduardo. Leva reza.

EDUARDO – Vamos, então.

(Luz baixa em resistência. Eduardo e Dona Lúcia se dirigem ao casarão de Silvestre Barreto. Luz.)

DONA LÚCIA – Papai, Eduardo quer melhorar a fábrica do São Martinho.

EDUARDO – Recebi uma proposta dos alemães. De que valem as moendas de Frederico desconchavadas pelo uso dos anos? Usina é que é negócio montar. Tempo de fabriqueta amarrada com cordão é coisa passada. Não vale nada. Vale menos que um caracol. Menos que um caracol de jardim.

SILVESTRE BARRETO – Quem pensa que é? Era só o que faltava! A bem dizer, um menino de hoje querendo dar lições a um mestre-de-açúcar como eu. Vá catar macacos, vá lambar sabão! Era só o que faltava. Vá lambar sabão!

DONA LÚCIA – Mas, papai, a proposta é boa...

SILVESTRE BARRETO – Era só o que faltava!

DONA LÚCIA – Pai, tenha calma. Eduardo só quer o bem do São Martinho.

(Som de engrenagens de relógio. Mímica de conversa.)

EDUARDO – ...O senhor vai ver. Vamos crescer... Coisa de duzentos mil sacos por ano...

SILVESTRE BARRETO – Está bem. Lavo minhas mãos. Se quer meter uma cobra dentro do São Martinho, eu não tenho nada com isso. Faço como Pilatos. **(Dedo em riste.)** Vão meter cobra em São Martinho. E cobra de chocalho.

(Black-out. Som de gramofone. Luz fraca no fundo do palco, onde passam criados carregando peças, engrenagens e móveis, enquanto aparece ao fundo slide com manchete do Monitor Campista: “Com a fundação da Usina de São Martinho, a família Sá Menezes dá um avanço na folhinha. Recupera o tempo perdido.” Ainda com o slide e os criados andando, luz em Eduardo Narrador. Música diminui.)

EDUARDO NARRADOR – Acabava de morrer o São Martinho de Frederico de Sá Menezes.... A montagem durou uma penca de meses. As velhas tachas de Frederico foram para baixo dos pés de caju, de modo a ser bebedouro de gado. Em cima da velha casa da fornalha cresceu o torreão redondo da nova fábrica. Os jornais, em letra de forma, falavam do meu arrojo. Recebi parabéns de gente que eu nem conhecia.

(Black-out. Música termina. Ao acender o fundo do palco, vê-se Eduardo retirando o quadro de Frederico da parede e colocando em seu lugar o brasão de armas da família Menezes. Entra Dona Lúcia.)

DONA LÚCIA – O doutor meu sócio não tem mais tempo para nada. Acho que vou arrumar outro Eduardo.

(Entra Justino subitamente, segurando Molecote pela gola da camisa.)

JUSTINO – Pegamos este molecote com os bolsos cheios de pinhas.

EDUARDO – Esse ladrão vai pegar corretivo de palmatória. **(Pega a palmatória a um canto.)** E diga para a mãe dele: não quero ouvir choros. Se continuar com lamúrias e pedidos vai ser remetida para o barracão da palmatória. Tempo de Frederico passou. São Martinho é um estabelecimento organizado.

DONA LÚCIA – Eduardo, solte esse moleque. Eu não admito covardia dessa espécie. Isso é uma vergonha. Prender gente por causa de pinhas...

EDUARDO (deixando Molecote, que sai junto com Justino) – Resto de gente, Dona Lúcia. Ninguém pode criar um milho para fazer pamonha sem que unha ladrona não fure uma espiga. Povo vadio que só quer ficar coçando as frieiras. De agora em diante, vou meter vigias espertos, sujeitos de garganta limpa, de grito firme. E tem mais. Trabalhador comigo vai deixar o couro nas esteiras ou no corte de cana. O pessoal da lavoura vai sair do horário das doze horas mais ressequido que bagaço das moendas.

DONA LÚCIA – Quanta falta de coração. Você é um carrasco. Frederico perto de você é um anjo com asinhas de veludo. É o que lhe digo, Eduardo. Um santo.

EDUARDO – Saiba, Dona Lúcia, que gente de usina não pode ter pena dos outros. Vê o exemplo de Quincas de Barros. Trabalhador da São José vive no maior cortado, de sela apertada e freio curto. Tem enxadeiro que nunca viu a cor do dinheiro do doutor. Em São Martinho é que tem essa regalia de trabalhador passar pelos seus superiores sem tirar o chapéu. Só em São Martinho.

(Dona Lúcia sai. Eduardo vai a um canto, pega um espelho de mão e se olha. Ouve a voz de Frederico.)

VOZ DE FREDERICO (gravação com eco) – “*Um dia acabo Montenegro. Acabo Montenegro*”.

(Black-out. Luz em Eduardo Narrador.)

EDUARDO NARRADOR – Nessa época, quando eu já estava com vinte e cinco anos, as minhas relações com André Gonzaga, do *Monitor Campista*, ganharam corpo... Íamos muitas vezes à Pensão de Dona Dadá... Dona Dadá Vilela.

(Black-out. Luz vermelha na Pensão de Dona Dadá, no centro do palco. Música de gramofone baixa. Eduardo e André Gonzaga estão bêbados, sentados ao redor de uma mesa, com Dona Dadá.)

ANDRÉ GONZAGA – Vou lhe apresentar uma tal de Luísa. O Quincas, da São José, gastou um horror de açúcar com ela, não gastou, Dona Dadá?

DONA DADÁ – Luísa está nesta vida faz pouco tempo. O porco do Quincas quase acabou com ela. Também lhe disse poucas e boas. É um cretino.

(Luísa aparece e fica em pé, perto da mesa.)

EDUARDO – Fique a senhora sabendo que eu sou barão, bisneto de Pedra Lisa. Eu tenho o sangue azul dos Sá Meneses.

DONA DADÁ – Mas... olha só, o poderoso... **(dando um beliscão no rosto de Eduardo).**

EDUARDO – Vá para as profundas do inferno. Isso não é cara. Isso é uma assombração.

ANDRÉ GONZAGA (levantando-se) - Ele tem brasão de família, um brasão que possui um javali vermelho com três estrelas de ouro. Javali não é para qualquer um! Quanto mais reforçado de três estrelas. Viva o Visconde de Pedra Lisa! ...Viva o Barão de São Martinho! ...Viva todo mundo! ...Luísa é uma baronesa! ...Dadá, você é uma viscondessa. ...E eu, redator-chefe do *Monitor Campista*, um conde... Sou o Conde Papa-Moça! Com uma cobra de vinte e oito centímetros no brasão em fundo azul! Vinte e oito centímetros para regalo da meninada de Dona Dadá!

(André Gonzaga e Dona Dadá saem rindo. Música baixa ainda mais. Luísa senta-se no colo de Eduardo.)

LUÍSA – Não pense que gosto dessa vida de pensão. Estou nisso até que apareça uma pessoa decente que monte casa para mim. Quincas de Barros foi um porco. Além do mais, forrado de esquisitices. Caía na cama vestido de preto como se fosse para um enterro. Apanhei muito dele. Não quero ver aquele sujeito nem pintado de ouro.

(Eduardo e Luísa se beijam.)

ANDRÉ GONZAGA (de fora) – ...Eu sou um conde! ...Vou mandar levantar o brasão. Com uma cobra deste tamanho. Servida por três estrelas em azul.

LUÍSA – Quero que me dê um retrato com recordação da nossa intimidade. Vou mandar encaixilhar. Vai ficar no meu quarto.

ANDRÉ GONZAGA (aparecendo e fechando braguilha da calça) – ... No dia vinte e um de abril. Parece que é feriado. Vou organizar um festival aqui na Casa de Dona Dadá.... Coisa indianista. Todo mundo de tanga. ...Vou comprar no *Bazar Almeida* um estoque de flechas e colares. Vai ser um dilúvio! Como no tempo de Pedro Álvares Cabral....!

(Black-out. Todos saem. Música desaparece. Luz no casarão de Frederico. Chegada de Sousa Cravo.)

SOUSA CRAVO (trazendo jornal em baixo do braço) – Meus parabéns. Está aqui no *Monitor Campista*. Quem escreveu foi um tal de André Gonzaga. **(Lê):** “*Apesar de sua pouca idade, o ilustre industrial Sr. Eduardo de Sá Meneses, pode ser apontado como grande continuador das tradições de nobreza dos Sá Meneses. Em cada trabalhador, do mais humilde ao mais graduado, tem ele um amigo, um dedicado servidor. Eu mesmo vi quando ele depositou anonimamente uma determinada quantia numa casa de caridade...*” **(Interrompe a leitura. Senta-se.)** Só não concordo com esse negócio de auxiliar casas de caridade. Isso é que não. O senhor deve ser mais medido, mais cauteloso. Eu sei muito bem o que é ter coração. E lhe dou um conselho: nisso, Seu Eduardo, eu fico com seu tio Frederico. Nada de abrir os cordões da bolsa. Sei até a quantia que depositou na caixa dos pobres. Estou bem informado. Sei a quantia.

EDUARDO – Bem... **(Sentando-se e mudando de assunto.)** Como vai Naninha? Como vai ela no piano? Infelizmente não sou mais senhor do tempo para nada. Veja o meu trabalho. Por felicidade, o negócio anda de vento em popa. Só de lucros, Dona Lúcia levou mais de quinhentos contos limpos e sem agravos. Onde engenho ia dar esse dinheiro? Mas é bem verdade que negócio de usina é espinhoso. Eu deixo o lombo na fábrica, nas plantações e no escritório. Uma coisa lhe digo: quem tem usina tem um tesouro dentro de casa.

SOUSA CRAVO – Não dou opinião. Não quero dizer tolices, avançar opinião sobre coisas de que não entendo. Mas fique certo de que eu não arrisco um dedal velho em coisas de usina. Estou velho, beirado dos setenta. Vou passar no cobre as terras e a chaminé da Abadia. Além do mais, minhas meninas estão de casamento marcado. Comprei para elas palacete com chácara e varanda na cidade.

EDUARDO – Sobre esse assunto, vou ser franco com o senhor. Aprecio muito Naninha, seus bons modos, sua apurada educação. Mais do que isso. Gosto dela. Só não posso tomar compromisso tão cedo. Quero pensar, amadurecer um pouco mais. Não estou certo?

SOUSA CRAVO – Sim senhor, muito certo. Pode ficar descansado, que Naninha vai esperar. Faço muito empenho em ver um Sá Meneses dentro da minha família.

EDUARDO – Prometo passar uns dias com o senhor na Abadia, antes da venda. Quero gozar a despedida, junto das meninas e de Dona Estefânia.

SOUSA CRAVO – Bem... Vou andando. Até mais ver, Seu Eduardo. **(Sai.)**

EDUARDO (acompanhando-o até a saída) – Recomendações aos seus.

(Entra Dona Lúcia.)

DONA LÚCIA – Então é isso... o velho Sousa Cravo veio lhe apertar sobre o casório...

EDUARDO – Ele deve ter uns oitocentos contos em segurança...

DONA LÚCIA – Boa quantia para compra de um barão... **(Ri e abraça Eduardo por trás.)**

(Black-out. Dona Lúcia sai. Som de sinos.)

SEBASTIANA (gritando de fora) – Morreu Dona Freda, a esposa do Doutor Quincas de Barros!

(Luz baixa em Eduardo.)

EDUARDO – O que é que eu tenho, afinal de contas, com a morte da mulher de Quincas de Barros?

(Som de sinos desaparece. Luz aumenta. Entra Justino.)

JUSTINO – Já estão apregoando por aí que Quincas de Barros vai tomar estado com viúva rica. Fiquei sabendo que o dono da Usina São José, desde a morte da mulher, não sai do casarão de Silvestre Barreto. Uma amizade de não acabar mais.

EDUARDO – Por mim, entra por um ouvido e sai pelo outro.

JUSTINO – E tem mais: a patroa Dona Lúcia não vem mais aqui por causa das imposições do Doutor Quincas. **(Mudando de assunto.)** Trago uma carta para o senhor de um tal André Gonzaga, do *Monitor Campista*. **(Entrega a carta e sai.)**

(Eduardo abre a carta e lê.)

VOZ DE ANDRÉ GONZAGA (gravação) – “*Então o barão deixa escapar por entre os dedos essa peça da herança de Frederico? Segundo apregoam as notas sociais, ela casa com Quincas de Barros, o tal que quase matou a pobre Luísa a bofetões, um pandorga de marca maior que os jornais chamam de virtuoso cavalheiro dotado de finas qualidades...*”

EDUARDO (rasgando a carta) - Cachorra! Sabe de uma coisa... Tirei foi proveito. Sem o consentimento dela, nunca poderia levantar usina em São Martinho.

VOZ DE ANDRÉ GONZAGA (continuando) – “*E tudo isso, seu doutor, acompanhado de grandes patifarias, de sodomias e gomorras de sertão adentro. Lhe digo uma coisa, Eduardo. Esse Frederico foi mesmo que mãe-preta de peito grande. Deixou dinheiro, terras e um mulherão de não acabar mais. Vai ter sorte assim nos infernos.*”

(Black-out. Luz em Eduardo Narrador.)

EDUARDO NARRADOR – No fim do ano, depois de um crochê de negociações, comprei a parte de Dona Lúcia na São Martinho e desencravei farto empréstimo no Banco Hipotecário. Mesmo assim, por falta de cabeça, deixei escorrer para o lado da viúva de Frederico as terras do Itu, que antes era do primo Carlos. Foi um erro. Só mais tarde é que vim a sentir a falta do Itu. Com ele nas garras, eu tinha o Dr. Quincas seguro pela corrente, feito urso de feira. Foi o tempo também que meti o bedelho

na política. Acabei tendo que pagar bom dinheiro aos cofres da nação pelo que escrevi no *Monitor Campista*, azucrinando o governo.

(Pela primeira vez, durante a peça, o público verá os dois Eduardos em cena ao mesmo tempo. Um em cada extremidade do palco. A luz poderá cambiar durante as falas.)

EDUARDO – Vou parar de ser contra o governo. Vão acabar desmontando a São Martinho a poder de fiscal. **(Anda de um lado para o outro impaciente.)**

EDUARDO NARRADOR – Com o passar dos meses a saudade de Dona Lúcia deu de apertar. Afundi meus dias na cidade. Fazia meu quartel-general no *Café High-Life*. Aluguei, de comum acordo com André Gonzaga, um chalé de todo conforto na Rua do Sacramento, onde meti as ancas tremidas de Luísa da Pensão de Dona Dadá Vilela, que tomei por amigação. Joguei, por outro lado, parte dos negócios da usina nos ombros de um irmão de Luísa. A verdade é que eu passava boa parte da semana encravado em Luísa e no disse-me-disse da política. Participava dos comícios. Entrei na chapa para deputado. **(Durante a fala a seguir, faz mímica imitando o outro, com os mesmos gestos.)**

EDUARDO (subindo num banco, com uma flâmula do Partido Liberal na mão) – Povo de São Martinho! Tenho que honrar o meu bisavô Pedra Lisa e condenar a pressão que o governo faz contra nós! Vocês, meus amigos, operários e familiares que estão nas plantações... O que vocês têm? Nada. Vivem no torniquete da febre palustre. Prometo que irei mover mundos e fundos em favor da pobreza. Vou chicotear o governo em favor dos desempregados! Tempo de escravidão acabou em treze de maio. Acabou e não volta mais. Queiram ou não queiram os mandões, os potentados. O Partido Liberal é a trincheira do povo contra a pobreza. Vamos para a luta. De viseira erguida e lança em riste. Onde estão as autoridades que não veem as misérias do povo? Em que lugar, meu Deus?

(Black-out. Luz no chalé de Eduardo, na cidade.)

JUSTINO – Seu Eduardo, vim aqui na cidade só para avisar ao senhor que o doutor Quincas de Barros voltou às picuinhas antigas. Os vigias da usina São José estão rondando os mourões da São Martinho como cachorros danados. Estão vindo arregimentar aqui mesmo seus melhores empregados. E tem mais, Seu Eduardo: o mano da Luísa, que o senhor deixou como gerente da usina, está andando com amiga dentro do casarão. Faz mais de quinzena que o homem trouxe moça para São Martinho.

EDUARDO – Pois fique sabendo, que vou tomar providência. Vou meter ele em seu devido lugar. Fique sabendo que quando eu bater no casarão não ficará pedra sobre pedra. Vou fazer uma limpeza geral. Pode ficar descansado. Não embarco agora mesmo porque tenho que receber amigos graúdos, gente da alta-roda. Mas esse irmão de Luísa não perde por esperar. Tiro esse rato de São Martinho a pontapé.

LUÍSA (entrando) – Tenha juízo. Deixe de bobagem!

EDUARDO – É uma falta de respeito. O sujeito seu irmão não sabe o lugar dele. Vou quebrar os chifres desse cachorro a bofetadas.

LUÍSA – Não faça isso.

EDUARDO – Está bem, mas na semana que vem eu embarco de vez pra São Martinho.

(Black-out. Luz em Eduardo Narrador.)

EDUARDO NARRADOR – A verdade é que a herança de Frederico ficava mais distante de minha vontade. Passei a apreciar meu terno novo, meus teatros e minhas conversas na porta do *Café High-Life*. E, afinal, havia as quenturinhas da cama de Luísa, do que eu sabia tirar muitos e variados proveitos.

(Black-out. Música dolente. Luz no casarão de Frederico. Entra Justino, triste.)

JUSTINO (com uma mala na mão) – Seu Eduardo, estou cansado de ver coisa ruim. A São Martinho vai de mal a pior. Vou trabalhar num alambique de Santo Amaro. O senhor me perdoe.

EDUARDO – Pois então que vá. Vou ficar na São Martinho, no comando de meus bens, de olho em cima desse irmão de Luísa.

(Black-out. Música termina. Luz no casarão de Sousa Cravo, que deverá ter duas cadeiras.)

SOUSA CRAVO – Que bons ventos o trazem?

EDUARDO – Gostaria de pedir que me arrume um empréstimo no Banco Hipotecário...

NANINHA (chegando, triste) – Eduardo...

SOUSA CRAVO – Vou ajeitar uns papéis. Já volto. **(Sai.)**

EDUARDO (tomando-a pela mão) – Naninha... Que foi?... Me desculpe... Você sabe que a usina está me tomando muito o meu tempo. Por isso minhas ausências... Negócio de açúcar não é brincadeira. Além do mais, por falta de sorte, ando com uma caldeira furada e a esteira de cana comprometida. Mas nunca esqueci os bons dias que passei em Abadia.

(Os dois sentam-se.)

EDUARDO – Por que está triste? Quais são suas dúvidas? Tenha paciência. Eu ando numa dobradura sem conta. Não sou senhor do meu nariz nem das minhas horas. Antes eu tivesse ficado com a fabriqueta de Frederico, com a moendinha rotineira do engenho. Usina é o diabo em ferro e aço. Quincas de Barros quase ficou maluco. Quem tem usina não tem mais sossego.

(Eduardo passa a mão nos seios de Naninha.)

NANINHA – Que é isso? Tenha tino, Eduardo... Meu pai está disposto a não permitir mais o meu casamento com você. Só não acabou porque eu caí em pranto. Me desesperei tanto que ele voltou atrás.

EDUARDO – Vou casar com você no próximo ano, no fim da safra. No mais tardar, nos ventos de agosto.

(Som de piano. Os dois se beijam. Música termina. Black-out. Luz no casarão de Frederico.)

EDUARDO (gritando para fora) – Vamos parar com essa jogatina! Não foi pra isso que joguei a gerência da usina no seu lombo... Para o inferno, cambada de vagabundos! Isso aqui não é botequim! E tem mais... Quero saber qual foi a mão sorrateira que colocou um pedaço de bronze na engrenagem, que estourou feito barbante... Sinto que o dedo de Quincas de Barros anda em tudo isso. Juro que vou agarrar o ladrão... Pego o vagabundo de qualquer jeito. Vou pedir o auxílio do governo. Prendo todo mundo.

HOMEM (entra e se joga de joelhos aos pés de Eduardo) – Recebi incumbência de atrasar os serviços da moagem.

EDUARDO (gritando novamente para fora) – Quero ver esse ladrão rebentado.

GRITOS DE FORA – *“Tempo de escravidão passou. Se bater nele, suspendemos os trabalhos da usina. Solte o homem. Solte o preso...”*.

EDUARDO – Não solto coisa nenhuma! Vou botar delegado neste caso. Amanhã mesmo remeto o moleque para Santo Amaro, com carta endereçada às autoridades. De agora em diante é na força bruta. Não vão fazer comigo o que fizeram com Frederico. Nunca!

(Eduardo continua gesticulando, enquanto luz baixa em resistência, ao som de acordes dissonantes. Black-out. Luz em Eduardo Narrador.)

EDUARDO NARRADOR – Quanto mais eu gritava, mais os prejuízos brotavam de todos os lados. Polias partidas, correias que amanheciam cortadas, mancais que pegavam fogo. E eu impotente contra essa onda de desmandos que vinha com pés de paina. A verdade é que a herança de Frederico entrava em agonia. O abandono imperava por todo o canto... Ninguém ligava para minha presença. Diziam nomes feios comigo perto. Eles diziam “barão feito nas coxas, barão de meia cuia”. Em que lugar andava Frederico que não vinha tomar conta de seus pertences? A São Martinho agonizava. Era uma agonia de oitocentos contos de réis.

(Pega as duas malas. Música baixa.)

EDUARDO NARRADOR – Amanhã mesmo, na fumacinha da madrugada, deixo tudo isso. Vou de mãos abanando. Embarco sem nada meu. Vou começar tudo de novo. Na boca da semana não fiz outro serviço senão queimar papéis. E, de cambulhada, um retrato de Dona Lúcia, que a labareda iluminou e consumiu. **(Triste)** ...Cachorra! Vagabunda! Vou começar tudo de novo. Caso com Naninha e vou para um emprego público na capital. É sempre uma garantia mamar no governo. Paguei muito imposto, fui comido e recomido pelo pessoal do fisco. Vou descontar agora. **(Reflexivo)** São duzentos pacotes que a menina Naninha traz por entre as flores de laranjeiras. Não preciso mais de usina, de Fredericos que trabalhem para mim. Caso mesmo com Naninha. Bonito fim para um neto de um barão. E Padre Hugo, em que ermo andarás...? Levo Naninha para o altar. E digo, sem medo de errar, que é moça capaz e competente. **(Rindo)** Compro uma cama reforçada para aguentar o vaivém de minha lua de mel. Arranjo um emprego público. Um emprego público!

(Eduardo Narrador sai pela plateia. Para. Olha para trás. Sai rapidamente. Música aumenta.)

FIM