

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM
LETRAS**

PEDRO DE ABREU CALDEIRA JUNIOR

A TRANSFIGURAÇÃO DO TEATRO E O DRAMA DE LAURO CÉSAR MUNIZ

**GOIÂNIA
2020**

PEDRO DE ABREU CALDEIRA JUNIOR

A TRANSFIGURAÇÃO DO TEATRO E O DRAMA DE LAURO CÉSAR MUNIZ

Dissertação apresentada à Banca de Qualificação do Mestrado em Letras da PUC Goiás sob a orientação da professora Dr^a. Maria Aparecida Rodrigues.

Goiânia

2020

C146t Caldeira Júnior, Pedro de Abreu

A transfiguração do teatro e o drama de Lauro César
Muniz / Pedro de Abreu Caldeira Júnior.-- 2020.

104 f.;

Texto em português, com resumo em inglês.

Dissertação (mestrado) -- Pontifícia Universidade
Católica de Goiás, Escola de Formação de Professores
e Humanidades, Goiânia, 2020

Inclui referências: f. 101-104

1. Muniz, Lauro Cesar, 1938. 2. Estética na literatura.
3. Realismo na literatura. 4. Teatro (Literatura)
- História e crítica. I.Rodrigues, Maria Aparecida.
II.Pontifícia Universidade Católica de Goiás - Programa
de Pós-Graduação em Letras - 2020. III. Título.

CDU: Ed. 2007 -- 821.134.3(81)-2.09(043)

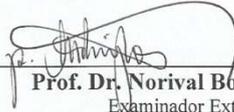
A TRANSFIGURAÇÃO DO TEATRO E O DRAMA DE LAURO CÉSAR MUNIZ

Dissertação aprovada em 12 de março de 2020, no curso de Mestrado em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

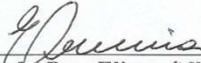
BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues
PUC Goiás / Presidente da Banca Examinadora



Prof. Dr. Norival Bóttos Júnior
Examinador Externo



Profa. Dra. Elizete Albina Ferreira
PUC Goiás / Examinadora Interna

Prof. Dr. Divino José Pinto

PUC Goiás / Examinador Interno Suplente

Prof. Dr. Rômulo da Silva Vargas Rodrigues

Examinador Externo Suplente

RESUMO

Este tem como propósito discorrer sobre o drama e a representação do real, com ênfase em obras de Lauro César Muniz e seus aspectos relativos ao realismo cotidiano, o milagre da vida e o despir as máscaras na peça “O Santo Milagroso” e “Nu para Vinícius”. Objetiva destacar as noções do drama como representação em diferentes momentos da dramaturgia e o teatro da modernidade no Brasil a partir do drama cotidiano de Lauro César Muniz e seu efeito estético catártico e, em caso específico, observando a influência artística shakespeariana à sua obra. Na proposta, ainda destacam temas como: espaço do interior, o milagre da vida e o realismo cotidiano. O estudo baseia-se nos pressupostos teóricos do drama e da arte como fenômeno estético. No primeiro capítulo traz a historicidade do drama e suas relações com o real, abordando o drama romântico, sobre o idealismo e a representação do real enquanto duplo; seguindo discorrendo sobre o teatro da modernidade, do realismo cotidiano ao teatro da crueldade. O segundo capítulo retrata a modernidade na dramaturgia no Brasil; a representatividade de Muniz na trajetória de dramaturgo e novelista; passando pelo drama cotidiano como hiper-realização do real; encerrando esse capítulo apresentou-se o efeito estético e prazer da leitura. Por fim, no terceiro capítulo destacou-se os temas e as conexões das peças de Muniz, sobre o “O Santo Milagroso – O milagre da vida”, dividido em a vida e arte – o espaço do interior; é a influência de Shakespeare nesta peça; depois apresentou-se a peça “Nu para Vinícius – O despir das máscaras”, tratando do incesto, pedofilia? Ou somente preconceito de um “diferente amor”. Ao final, as considerações gerais apresentadas pelo autor deste estudo.

Palavras-chave: Efeito estético. Realismo cotidiano. Teatro.

ABSTRACT

The purpose of this is to discuss the drama and the representation of the real, with an emphasis on the works of Lauro César Muniz and its aspects related to everyday realism, the miracle of life and the removal of masks in the play “O Santo Milagroso” and “Nu para Vinícius”. It aims to highlight the notions of drama as representation in different moments of dramaturgy and the theater of modernity in Brazil based on the daily drama of Lauro César Muniz and its cathartic aesthetic effect and, in a specific case, observing the Shakespearean artistic influence on his work. The proposal also highlights themes such as: interior space, the miracle of life and everyday realism. The study is based on the theoretical assumptions of drama and art as an aesthetic phenomenon. In the first chapter it brings the historicity of the drama and its relations with the real, addressing the romantic drama, about idealism and the representation of the real as a double; continuing to talk about the theater of modernity, from everyday realism to the theater of cruelty. The second chapter portrays modernity in dramaturgy in Brazil; Muniz's representativeness in the trajectory of playwright and novelist; going through daily drama as hyper-realization of the real; ending this chapter, the aesthetic effect and pleasure of reading was presented. Finally, in the third chapter, the themes and connections of Muniz's plays were highlighted, on “The Holy Miracle - The miracle of life”, divided into life and art - the interior space; it is Shakespeare's influence on this play; then the play “Nu para Vinícius - The undressing of masks” was presented, dealing with incest, pedophilia? Or just prejudice of a "different love". At the end, the general considerations presented by the author of this study.

Keywords: Aesthetic effect. Everyday realism. Theater.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiro a Deus e a minha Imaculada Nossa Senhora por ter me mantido no caminho certo durante esta Dissertação de Mestrado em Letras, Literatura e crítica Literária, com saúde, intelecto e forças para chegar até o final.

Eterna Gratidão a meus pais - Pedroca e Teresinha -, ao meu filho e a minha madrinha Martha, pelo apoio que me deram durante toda a minha vida, sempre presentes e a meu querido Pai, *in memoriam*.

Deixo um agradecimento especial a minha orientadora Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues, pelo incentivo e pela dedicação do seu tempo a minha pesquisa. Aos integrantes que compuseram minha banca tanto de qualificação quanto de defesa, Profa. Dra. Elizete Albina Ferreira, Prof. Dr. Divino José Pinto, Prof. Dr. Norival Bottos Júnior, e também ao Prof. Dr. Gilson Vedoin.

Sou muito grato à CAPES e à FAPEG pelo apoio à pesquisa, à Pontifícia Universidade Católica de Goiás e a todos os professores do meu curso pela elevada qualidade de ensino oferecida.

Dedico esse Mestrado a meus filhos,
Pedro Henrique de Abreu e
Amanda Cecília de Abreu.
Meus maiores milagres.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	
CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
CAPÍTULO I - O DRAMA E SUAS RELAÇÕES COM O REAL	13
1.1 O Drama Romântico: Idealismo e representação do real enquanto duplo	18
1.2 O Teatro da Modernidade: do realismo cotidiano ao teatro da crueldade	29
CAPÍTULO II - A MODERNIDADE NA DRAMATURGIA BRASILEIRA	36
2.1 Lauro César Muniz: a trajetória de um dramaturgo e novelista	41
2.2 Muniz: O Drama Cotidiano como Hiper-Realização do Real.....	45
2.3 O Efeito Estético e Prazer da Leitura	54
CAPÍTULO III - MUNIZ, SEUS TEMAS E SUAS CONECCÕES	78
3.1 O Santo Milagroso – O Milagre da Vida	78
3.1.1 A Vida e Arte – O Espaço do Interior	78
3.1.2 A Influência de Shakespeare na Peça, “O Santo Milagroso” de Lauro César Muniz.....	82
3.2 Nu para Vinícius – O Despir das Máscaras.....	85
3.2.1 Incesto, Pedofilia? Ou só Preconceito de um “Diferente Amor”.....	85
3.2.2 Partindo da Peça Morte do Imortal.....	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS	97

INTRODUÇÃO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Como tudo que existe, o drama tem início. Contudo, o primeiro drama é também o derradeiro drama.

JHON GASSNER

“Imitar é inerente aos homens”, diz Aristóteles na *Poética*. Imitar é, também, uma forma de representação do real, por meio da arte ou técnica, *mimese*. O drama é, por excelência, um modo de representação que sofre, como qualquer obra de arte, variações estéticas decorrentes da própria mutabilidade das coisas, dos seres e do modelo sistêmico em que se inserem. Do mesmo modo, o olhar sobre ele decorre dessas mutações. O grau de percepção das mutações depende, logicamente, do modo de olhar do leitor e de sua capacidade de ultrapassar os limites do ver, olhar e enxergar. Tal referência não caracteriza a capacidade de representação e de olhar dos homens, pois que discriminatória, determina, no entanto, as possibilidades de criação e de crítica. A atividade crítica permite que o leitor escolha o modo de abordagem que melhor se identifica com o objeto a ser olhado e com a potencial direção do olhar de quem o olha. Nesse sentido, o nosso olhar tem como propósito a abordagem crítica da arte como fenômeno estético, aberta às possibilidades hermenêuticas. Enquanto fenômeno, o olhar do leitor crítico encontra caminhos e, neste ínterim leitura hermenêutica, o crítico ganha fôlego na interpretação dos traços que a arte permite.

Desse modo, o propósito é ponderar sobre o drama representação do real, tendo como *corpus* principal a dramaturgia de Lauro César Muniz e seus aspectos relativos ao realismo cotidiano, o milagre da vida e o despir as máscaras nas peças “O Santo Milagroso” e “Nu para Vinícius”. Objetiva destacar o teatro da modernidade na dramaturgia brasileira a partir do drama cotidiano como efeito estético catártico, observando, ainda, algumas influências artísticas que sofre a obra do dramaturgo Muniz. Na exposição, evidenciam-se temas como: incesto, preconceito e infidelidade. O estudo baseia-se em algumas noções sobre o drama, tratando-o como fenômenos e efeitos estéticos.

O tema do realismo cotidiano, relacionado às obras de Muniz se entrelaça aos dramas cotidianos da modernidade, entre eles, o aumento de divórcios, novos

desenhos familiares, nova versão do incesto, o preconceito social e a banalização da infidelidade. A vida se torna um drama e vice-versa. O real se interliga ao fictício e ganha nova face, embora com temas recorrentes na dramaturgia de todos os tempos.

As razões que justificaram o desenvolvimento deste, vem do desejo de investigar temas que formam o estilo singular de Lauro César Muniz, na dramaturgia brasileira, relativos aos modos de transmiti-los ao espectador, a recepção que a obra consegue e ao modo de existência dos personagens, próximo dos indivíduos em sociedade. As mensagens transmitidas expõem o cotidiano e suas nuances, revelando a forma em que o homem moderno encara, de diferentes maneiras, situações semelhantes, relativas, ainda, aos interesses específicos de cada indivíduo em situações que lhes convém. Nesse sentido, a razão se torna mutante, dependente dos interesses particulares do indivíduo em cada momento ou situação. Nessa perspectiva, o realismo cotidiano e o milagre da vida, ao despir as máscaras, cria situações inusitadas que revelam o drama humano no dia a dia das pessoas na modernidade.

Adotou-se metodologicamente para a realização deste estudo, a pesquisa bibliográfica dos textos críticos, teóricos e a leitura das obras “O Santo Milagroso” e “Nu para Vinícius”, do dramaturgo.

O texto está dividido em três partes, a primeira se refere ao drama e suas relações com o real, tendo como mote o sentido dado ao gênero da antiguidade clássica à modernidade. O fim foi relacionar as variações de sentido dada ao ato de representar a real no tempo estético, isto porque não há, aqui, a pretensão de se fazer uma exposição teórica e historiográfica do assunto em questão. Assim, centra-se na exposição de alguns aspectos do drama romântico com destaque na representação do real enquanto duplo e, no teatro da modernidade, enfatizando o realismo cotidiano e o teatro da crueldade

O segundo capítulo trata-se da modernidade na dramaturgia brasileira e se divide em três subpartes, relacionados à obra de Muniz: a trajetória do dramaturgo; o drama cotidiano como hiper-realização do real e o efeito estético e prazer da leitura. Objetiva relatar como se deu a evolução do teatro contemporâneo e a contribuição do autor com a dramaturgia brasileira, sua ascensão como dramaturgo e romancista, fazendo análise dos dramas cotidianos, fazendo-nos refletir sobre o estado de banalidade de uma cultura contemporânea.

O terceiro capítulo faz referência as obras *corpus*. A primeira, “O Santo Milagroso” – O Milagre da Vida, na qual é possível notar a influência de Shakespeare na montagem da peça. O drama, “Nu para Vinícius” tem como análise o despir das máscaras é a segunda a ser analisado.

CAPÍTULO I

O DRAMA E SUAS RELAÇÕES COM O REAL

Estúpida Desgraça obstruí o sol e a chuva, / E o Tempo aventureiro em lugar de alegria lança um lamento... Felicidade e dor ao longo de minha peregrinação.

SÓFOCLES

O termo drama originou-se na Grécia Antiga como gênero relativo à "ação" (δράω), considerado por Aristóteles na *Poética* (1984), um dos seguintes modos de expressão artística: o épico, o dramático e o misto. Isto permitiu que os teóricos, a *posteriori*, classificassem os gêneros literários em narrativo, dramático e lírico. Referindo-se à tragédia, diz Aristóteles: "a tragédia é a imitação de uma ação importante e completa" (ARISTÓTELES, 1984, p. 285). Na concepção aristotélica, o termo "drama" se associa à representação teatral e se distingue da epopeia, forma literária que igualmente se apoia no conceito de arte como representação ou *mimese* de ações. O conceito de *mimese* aqui se associa ao conceito de arte como Representação do Real, no sentido da verossimilhança.

Em sentido genérico e comum, verossimilhança, é a qualidade ou o caráter do que é verossímil, semelhante à verdade, que tem a aparência de verdadeiro, que não repugna à verdade provável. O entendimento desse termo é fundamental para o estudo da literatura e das artes em geral desde a *Poética* de Aristóteles, que entendia que "pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade" (ARISTÓTELES, 1984).

Vale considerar que a *Poética*, de Aristóteles (1984), é, por essência, uma poética do drama. O pensador utiliza por definição a noção de tragédia, referindo-se ao espetáculo (*opsis*) como o "modo" de imitação (*mimese*), e os outros cinco elementos que a compõem como "meio" de imitação: a fábula (*mythos*), os caracteres (*ethos*) e o pensamento (*dianoia*) - constituição da sua matéria; a elocução (*lexis*) e o canto ou música (*melos*).

Nessa configuração, o drama nasce teoricamente como representação que possui meios de representação de ações, compondo um espetáculo estético que

imita as próprias ações humanas, não diretamente, mas naquilo que poderia ser, semelhante à verdade, o que segundo Aristóteles em “*A Arte Poética*” atribui a imitação e a emulação. Imitação da natureza, todavia natureza é entendida como o oculto princípio da geração e da corrupção dos seres naturais, e representa a própria realidade quando se realiza. Refaz o caminho da natureza para apresentar uma obra através da arte. A imitação do ser humano mostra a sua natureza intrínseca, isto é, seu caráter, suas paixões e seu comportamento (MOISÉS, 2004).

Na citação a seguir do capítulo VI, da *Poética*, pode-se observar o quanto Aristóteles dava à *mimese* e à ação como elementos fundamentais do drama:

[...]mimese para diferenciar a natureza das espécies da poesia e atribuir características a cada uma, e ainda trata das artes em geral, e é por isso que sua obra é considerada um tratado para os estudiosos da Arte em Geral... mimese trata sobre a poesia que refere-se à: Comédia e tragédia, à pintura, à escultura, à música e à dança... A partir daí o termo passa a ser utilizado como imitação... Assim, os imitadores imitam os homens que praticam ação, imitam caracteres, sentimentos e ações (ARISTÓTELES, 1984, p. 297).

Nas artes, de modo geral, a palavra drama contém múltiplos significados. Houaiss e Aulete consideram o "drama" de sentidos diversos: "forma narrativa em que se figura ou imita a ação direta dos indivíduos"; "texto em prosa ou verso, escrito para ser encenado" ou mesmo a "encenação desse texto". Pode ser, também, "qualquer narrativa no âmbito da prosa literária em que haja conflito ou atrito". Neste caso, pode estar presente no romance, conto, novela e, conseqüentemente, toda a arte dramática.

A amplitude desse termo refere-se, ainda, a uma categoria fílmica e a novelística, veiculadas na televisão, no rádio, no cinema e em outros modos de expressão, significando um texto ficcional, uma peça de teatro ou de filme, não cômico, que apresenta um desenvolvimento de fatos e circunstâncias compatíveis com os da vida real ou ainda, reportando à concepção aristotélica, ao que poderia ou provável de acontecer. De modo geral, possíveis à existência cotidiana. Nesse contexto, acontecimentos conflitantes, embaraçados, tumultuosos que acontecem no real podem ser caracterizados um drama, assim como um fato que causa perda, lesão, sofrimento e dor.

John Gassner, em *Mestre do Teatro I* (1974), na primeira parte, alude que o teatro primitivo se realiza por meio de uma ação ritualística, marcada pela “paixão”:

A Paixão da Grécia estava destinada a ser a primeira que floresceria de forma totalmente acabada como drama.

Tal como seus companheiros no Egito ou na Síria, o grego primitivo estava mergulhado na magia e no ritual. O retorno da primavera, ele o antecipava e celebrava de inúmeras formas, representando o levantamento do espírito da terra, Perséfone (1974, p.12).

Nesse sentido, o drama surge com a “Paixão” ritualística, se liga à representação e tenciona à imitação verossímil do real. Gassner completa: “O drama, de início, atinge a maturidade nas eras clássicas da Grécia e de Roma. Faz a primeira transição do ritual para a arte e dá o primeiro passo em direção à caracterização e ao conteúdo amplamente humano” (1974, p.17). A esse respeito, Mathew Arnold, referido por Gassner e relacionado a Sófocles, um dos mestres do teatro, vai dizer que o dramaturgo grego compreendia tanto a alegria quanto a dor de viver e o cita: “A vida humana, mesmo em seus altos esplendores e lutas, pende à beira de um abismo” (Idem, p.48). Nesse sentido, o teatro enquanto drama, revela as dores da existência humana.

Com o drama clássico, o teatro torna-se, segundo Gassner, “uma síntese das artes tal como foi desde o século V a.C. Poesia e ação dramática, suplementada por todas as artes, da música à pintura, resultam em poderoso órgão para a expressão da experiência e pensamento humanos” (Idem, p. 17). Gassner, nessa perspectiva, revela a essência do drama e sua versatilidade artística.

O teatro derivado dos verbos gregos “ver, enxergar” (*theastai*), se confunde com a história da humanidade, sendo que na Grécia antiga, os festivais anuais em homenagem ao deus Dionísio, divindade da mitologia grega relacionada às festas, fertilidade e vinho, durava cerca de uma semana, as pessoas bebiam, cantavam e dançavam, incluíam a representação de tragédias e comédias, que utilizam máscara, era um instrumento essencial no figurino dos atores. Sendo que os papéis eram representados por homens, pois não era permitida a participação de mulheres. Inicialmente o espaço utilizado para as apresentações, em Atenas, era somente um grande círculo. Com o passar do tempo, o teatro grego se

profissionalizou e surgiram os primeiros palcos elevados. Onde a arte de representar adveio das situações vividas pelo ser humano que, por culto, religiosidade, louvor, prestígio, entretenimento, registro, ou simplesmente pela pura expressão artística expressou seus sentimentos num mundo da fantasia muito parecido com um mundo real (AIDAR, 2017).

Seguindo à trajetória do teatro, historiadores consideram como um marco da História do Teatro, o teatro Elizabetano, de um lado porque historicamente poucas vezes se viu um crescimento teatral tão rápido. Chegou-se a ter 11 teatros públicos funcionando ao mesmo tempo e foram produzidas mais de 2.000 novas peças em 50 anos, e de outro por suas características, tanto dramáticas como físicas, próprias, diferente de tudo o que estava acontecendo no teatro realizado no Continente Europeu no século XVI, o que nas palavras de Sérgio Malbergier (1994) “Shakespeare foi o vulcão desta era impetuosa e o Globe foi o palco onde ele deu vida a seu universo de dramas demasiadamente humanos”. É ainda complementam Mutran e Stevens (1988, p. 16-17) o teatro Elizabetano e a compreensão do “maior dos mestres através do ponto de vista do produtor, do ator e do público daquele tempo”. No período do teatro Elizabetano, Shakespeare realizou grande parte delas, tendo escrito dez peças do gênero popular, retratando os reinados ingleses medievais e discutindo a relação do poder.

No teatro clássico, a verossimilhança compõe a tradição criativa e crítica. No entanto, no período renascentista surge William Shakespeare, considerado o maior gênio do teatro. Segundo Gassner (1974), Shakespeare difere de seus colegas em genialidade por possuir uma grande dose de humanidade simples, um abundante suprimento de bom senso, uma palpável porção de terra em seu fogo. Thomas Mann, citado por Gassner, afirma que “esse resíduo de terra serve de elo entre o gênio de um homem e a realidade cotidiana; entre a humanidade extraordinária, que corre o risco de se perder mui facilmente entre as nuvens, e a humanidade ordinária que é o material básico do esforço criativo” (1974, p.248).

Clayton Hamilton (1910) em seu livro “*A Teoria do Teatro*” retrata o teatro, argumentando que uma peça é uma história criada para ser apresentada por atores em um palco diante de uma plateia. Se vemos a afirmação minuciosamente, frase por frase, veremos que ela resume toda a teoria do teatro e que, a partir desse axioma primário, podemos deduzir toda a filosofia prática da crítica dramática. A peça não é uma história escrita para ser lida, o dramaturgo

deve empregar para transmitir sua história efetivamente ao público, o qual precisam de um senso de escultura e também de poesia; no teatro contemporâneo o dramaturgo deve manifestar a imaginação, com apelo a uma peça principalmente visual, e não auditivo, pois no cenário contemporâneo, personagens devem ser adequadamente fantasiados para serem exibidos em um ambiente cuidadosamente projetado e pintado, iluminado com efeitos apropriados de luz e sombra; e a arte da música é frequentemente chamada a prestar ajuda incidental à impressão geral.

Hamilton destaca que no início do teatro, em um período importante da história do palco, era costume os atores improvisarem as falas que falavam diante da plateia. Ele refere-se ao período da chamada *commedia dell'arte*, que floresceu em toda a Itália ao longo do século XVI, sendo que os atores consultavam todo o cenário antes de fazerem uma entrada, e então, na atuação da cena, falou quaisquer palavras que lhes ocorressem. Como exemplo, Harlequim fazia amor com Columbine e brigava com Pantaloon em novas linhas todas as noites; e o drama ganhou espontaneidade e frescor pelo fato de ter sido criado de novo a cada performance. Nesta época e neste caso específico, a preocupação do dramaturgo é criar uma história que se conte aos olhos do público em uma série de imagens que mudam.

As melhores peças de qualquer período foram criadas de acordo com as condições físicas dos melhores teatros daquele período. Portanto, para apreciar plenamente uma peça como *Édipo Rei*, é necessário imaginar o teatro de Dionísio; e, a fim de compreender completamente a dramaturgia de Shakespeare e Molière, é necessário construir um retrospecto o estaleiro alterado e a quadra de tênis convertida para a qual planejaram suas peças. Pode-se duvidar seriamente que as obras desses mestres anteriores ganhem mais do que perdem por serem produzidas com os elaborados acessórios cênicos do cenário moderno; e, por outro lado, uma peça moderna de Ibsen ou Pinero perderia três quartos de seu efeito se fosse encenada de maneira elisabetana ou produzida sem cenário (digamos) no teatro romano de Orange (HAMILTON, 1910).

Shakespeare cria personagens maquiavélicas e quase sublimes em força demoníaca, dotadas de energia inumana. Em *Ricardo III*, o corcunda Ricardo é, nas escritas de Gassner, resultado de um sentimento de inferioridade física em busca de compensação de um sentimento de superioridade.

É resultado do fruto amargo da dissensão civil, o supertirano que supera as pequenas tiranias de uma aristocracia desorganizada com a terrível eficiência de uma vontade concentrada. [...]. É derrubado pelo ódio que semeou, [...], falha tanto como governante quanto como homem que é condenado a sofrer o tormento de uma solidão sem qualquer espécie de afeto (GASSNER; 1974, p. 256).

Em *Comédia dos Erros* e, principalmente, em *Megera Domada*, integra o riso ao drama. O dramaturgo descobre a arte de extrair humor no trágico ou, ainda, de dar tragicidade na comédia. Em *Romeu e Julieta*, *Hamlet* e no *Rei Lear*, retoma à ideia do drama-paixão. *Romeu e Julieta* é um drama lírico. Em *Hamlet* e no *Rei Lear*, possibilita que as personagens se desenvolvam no decorrer da peça, oferecendo condições para que as suas paixões, centrípetas, segundo Gassner, “se tornem centrífugas até que seus sentimentos privados açambarquem todo o universo do homem” (1974, p.260).

Vale considerar que esses dois personagens são autores de seus próprios dramas. É, ainda, relevante observar que em todas as mais significativas obras de Shakespeare, nas palavras de Gassner (Idem, p. 269), “consegue uma extraordinária de tom, de tal forma que a linguagem [...] com sua imagística e cadência – é uma evocação sinfônica do conteúdo dramático”.

Nos primeiros tempos da Era Moderna, a criação literária ganha novos rumos, o teatro se renova em suas abordagens técnicas e temáticas, mas se mantém ligado aos fatos do real vigente. Adota temas comuns da sociedade burguesa e se distancia dos princípios estéticos do teatro clássico. Surge, assim, um drama que trata do cotidiano do indivíduo burguês, com seus conflitos, suas fraquezas, paixões e miserabilidades. Nasce, enfim, o drama romântico.

1.1 O Drama Romântico: Idealismo e representação do real enquanto duplo

Se tivéssemos o direito de dizer qual poderia ser, em nosso gosto, o estilo do drama, quereríamos um verso livre, franco, leal, que ousasse tudo dizer sem hipocrisia.

VITOR HUGO

O epigrafe de Vitor Hugo (1827) aponta a arte na modernidade, a conquista da arte e seu espaço, num mundo hoje pós-moderno, que flutua sobre o sublime e o

grotesco, o drama tem uma natureza profética e que, por conta disso, pode ser tido como atemporal. O grotesco e o sublime, não são opostas que se excluem, mas acontecem juntos e dão a tônica superlativa que vai além da simples soma dos dois.

A Era Moderna é marcada por transformações filosóficas, sociais, econômicas, política, religiosa e artística significativas. As noções metafísicas de unidade e universalidade dão lugar às noções dialéticas relativas às transformações e ao caráter duplo das coisas, nasce a ciência e seus meios técnicos de comprovações do teórico via exercício das práxis laboratoriais, do universal à especificidade, da unicidade ao duplo e do aurático, próprio da *mimese* aristotélica, à criação, sem referência ao passado da tradição, mas ligado ao duplo e à liberdade de expressão. O duplo alude, nessa fase, aos dois lados dos seres e das coisas. Aos indivíduos tratam-se, principalmente, do reconhecimento da interioridade e da exterioridade e, com deles, os conflitos e as contradições decorrentes.

Nas ciências e no fazer humanos, surge o jogo dialético do dentro e do fora; da tese e antítese, resultando no processo de transformações contínuas do conhecimento e, em decorrência, a possibilidade de transformações dos indivíduos por meios educacionais, bem como, a criação dos conflitos e dramas existenciais. Habermas (1985) sugere que o pensamento de Mead (1952) não vai suficiente longe, pois que não compreende inteiramente que essa subjetividade, que não pode relacionar-se consigo mesmo senão imediatamente, supõe uma mudança na estrutura global da interação. O autor tem em vista o fato de que, com o desenvolvimento da espécie, quanto mais complexas as atitudes do outro a serem internalizadas, mais os laços que unem os participantes na interação desprendem-se de regulações instintivas inatas para fixarem-se no plano da tradição cultural comunicativamente gerada. Não basta, portanto, segundo Habermas, explicar, por meio do mecanismo da adoção da atitude do outro, como surge a interação simbolicamente mediada. Tem-se que explicar, adicionalmente, a) como os participantes adotam os papéis de falante e destinatário; e b) como as ações se diferenciam em ações comunicativas e ações não-comunicativas.

[...] Mead explica a gênese de significados idênticos exclusivamente a partir da internalização decorrente da adoção, por um organismo, da atitude com que um outro reage a seus gestos. Nessas bases, preocupa-se unicamente com o início do processo de internalização das estruturas de sentido. Adotando um enfoque darwinista, Mead esboça a tese de que a pressão a se adaptar que os organismos exercem uns sobre outros acaba premiando aqueles que não só interpretam os gestos do

outro, mas também entendem o significado de seus próprios gestos à luz das reações esperadas. Daí privilegiar os gestos acústicos que, como nenhum outro, são tão bem percebidos pelo receptor quanto pelo emissor (MEAD, 1952, s/p).

O reconhecimento do duplo e das possibilidades de transformações permitiram às artistas novas formas de expressão criativa e novo modo de relação com o espectador de sua arte. O duplo está relacionado com o Deus e o mal, o que em uma de suas célebres citações Dostoievski (1970, s/p) se refere aos questionamentos sobre “Se Deus existe, então toda a vontade é Dele, e fora da vontade Dele nada posso. Se não existe, então toda a vontade é minha e sou obrigado a proclamar o arbítrio”. Ainda nesta mesma linha Dostoievski (1970, s/p) “É claro e evidente que o mal se insinua no homem mais profundamente do que supõem os meios socialistas. Em nenhuma ordem social é possível escapar ao mal e mudar a alma humana: ela própria é a origem da aberração e do pecado”. Enquanto na tradição o público se mantém distante do objeto artístico, projetado pela aura que lhe é própria, no drama moderno, a representação é criativa e os meios de expressão podem aproximar e se relacionar, mais intensamente, com o público via representação do real cotidiano. Por isso, a princípio, o drama integra em sua representação criativa o grotesco e o sublime, desassociado dos personagens heroicos, da linguagem e do ideal dos clássicos. Ainda referenciando Dostoievski (1970, s/p), o autor retrata corretamente essas linhas ao escrever de forma sucinta que no teatro “A tragédia e a sátira são irmãs e estão sempre de acordo; consideradas ao mesmo tempo recebem o nome de verdade”.

O drama e o hilário no teatro remontam desde sua existência, é diante destas transformações do homem quando de sua interpretação na vida de outras pessoas levam-nas a questionar o sentido da vida, do bem e do mal, mas, o teatro é isso mesmo levar a questionamentos é até mesmo a loucura de ver atuações que remontam sua realidade, diante destas perspectivas Dostoievski (1993, p. 180):

Sim, às vezes o pensamento mais louco, o mais impossível na aparência, implanta-se com tal força em nossa mente que acabamos acreditando em sua realidade... mais ainda: se essa ideia está ligada a um desejo forte, apaixonado, acabamos acolhendo-a como algo fatal, necessário, predestinado, como algo que não pode deixar de ser nem de acontecer! Talvez ainda haja mais: uma combinação de pressentimentos, um extraordinário esforço de vontade, em um auto direção da própria fantasia, ou lá o que seja – não sei.

Nesse aspecto, vale considerar que, a partir do século XVIII, com Diderot, na *Nivelle de la Chaussée (Entretiens sur Le Fils Naturel, 1757)* e Voltaire, que fez sua glória no teatro e atraiu o público de sua contemporaneidade, o drama atingiu popularidade por tratar dos assuntos ligados às ideias, às personagens e aos modos da sociedade burguesa. Voltaire, por exemplo, foi escritor e filósofo iluminista, voltado para o pensamento burguês. Considerado, também, o maior dramaturgo e mais assistido na França de seu tempo. Com ele e Diderot, o drama adquire novos temas e novas formas estéticas.

Assim, o drama tornou-se num gênero que procurava ultrapassar a distinção clássica entre tragédia e comédia, conjugando aspectos característicos de ambos (em termos de alguns personagens e tipos de ação), e criando, com isso, uma forma artística mais próxima dos interesses, gostos e preocupações do novo público, com o enfoque burguês, que constituía o que então se designava por “terceiro estado”, sem, no entanto, descartar o público da tradição. Esses dramaturgos, principalmente, contribuíram para o surgimento do teatro romântico.

Com Vitor Hugo, Almeida Garret e Gonçalves Dias, no Brasil, foi possível estabelecer, definitivamente, o drama burguês e, com eles, a fusão do grotesco e do sublime. A partir dele, o verso deixou de ser prescindível, permitindo a adoção da linguagem do cotidiano, de temas e forma livres; preferência pelos conteúdos e formas de acontecimentos históricos, bem como, enaltecimento do sentimento e da liberdade individuais, relativos à vida do homem burguês e seus conflitos do dia a dia.

Os aspectos grotescos e os assuntos controversos apresentados em cena causam espanto à crítica acostumada com a leitura dos clássicos. Na verdade, o drama romântico, ou seja, a sua combinação do sublime com o grotesco, do bufo com o terrível, do belo com o disforme, da comédia com a tragédia, aquilo, enfim, que Victor Hugo chamava de “harmonia dos contrários” compõem a nova dramaturgia que atrai novo público. Ao se referir ao drama moderno diz Vitor Hugo vai dizer: “ Os tempos primitivos são líricos, os tempos antigos são épicos e os tempos modernos são dramáticos” (HUGO, 2002, p. 40).

O dramaturgo, na citação e em sua arte, se baseia na nova versão do cristianismo e da consciência que o homem moderno tem de sua condição e de

sua sensibilidade para criar seu propósito artístico – o drama romântico. Esse novo homem sabe-se duplo, sabe-se dotado do sublime e do grotesco, o bem e o mal; reconhece o mundo interior e o exterior, do visível e do invisível, próprios dos indivíduos e das coisas; sabe que tudo se realiza *na* e *pela* contradição, daí seu drama. A sensibilidade do burguês resulta, ainda, em saber-se repartido em alma e corpo e destinado a uma vida passageira e terrena, outra eterna e celestial. Para os clássicos, não era possível a duplicidade, pois se mantinham ligados ao visível da natureza. Nessa perspectiva, vai dizer Vitor Hugo:

A musa puramente épica dos Antigos havia somente estudado a natureza sob uma única face, repelindo sem piedade da arte quase tudo o que, no mundo submetido à sua imitação, não se referia a um certo tipo de belo. A musa moderna verá mais coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz (HUGO, 2002, p. 26).

O longo prefácio de *Cromwell* é a defesa do drama romântico, que, segundo Hugo, seria uma nova forma de poesia fruto dos tempos modernos que deveria superar por completo as velhas manifestações clássicas que se prendiam em demasia a regras fixas. Para chegar até seu objetivo principal, Hugo realiza uma espécie de síntese histórica em que filia as formas de arte poética a três momentos do desenvolvimento histórico da humanidade, ou melhor, a três idades do mundo: os tempos primitivos, de primeiros encantos com o mundo, que seriam líricos e teriam nas odes e hinos suas formas de expressão; os tempos antigos, em que já haveria grandes impérios e acontecimentos narrados em poemas épicos; e, por fim, os tempos modernos, que seriam dramáticos. A ode canta a eternidades, a epopeia soleniza a história, o drama pinta a vida” (HUGO; 2002, p. 40).

Na fundação dos tempos modernos, Hugo aponta a importância do surgimento do cristianismo para a nova sensibilidade dos homens que agora sabem-se duplos – repartidos em alma e corpo e destinados a uma vida também dupla, uma passageira e terrena, outra eterna e celestial. Esta percepção de duplicidade era impossível na antiguidade, pois os antigos não atingiam a espiritualidade do universo, mantendo-se sempre presos ao visível e palpável da natureza. Desta forma, “a musa puramente épica dos Antigos havia somente

estudado a natureza sob uma única face, repelindo sem piedade da arte quase tudo o que, no mundo submetido à sua imitação, não se referia a um certo tipo de belo” (HUGO; 2002, p. 26). Apenas na modernidade, portanto, com a difusão do cristianismo e seu jogo de duplos, a poesia foi conduzida à verdade.

A musa moderna – afirma Hugo – verá mais coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que tudo na criação não é humanamente *belo*, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz (HUGO; 2002, p. 26).

Eis o ponto nodal do prefácio de Hugo: sua teoria sobre o grotesco. Segundo ele, o gênio moderno é resultado justamente da coexistência do grotesco com o sublime, e desta junção surge uma infinidade complexa de formas e possibilidades de criação artística, o que se opõe sensivelmente “à uniforme simplicidade do gênio antigo” (HUGO; 2002, p. 28). De uma forma geral, o drama romântico – com o seu componente grotesco coexistindo com o sublime – deveria caracterizar-se, enquanto procedimento artístico, pela mistura de gêneros, só assim podendo realizar uma pintura total da realidade como busca de uma poesia completa. É a busca desta poesia completa – fruto da nova sensibilidade moderna e capaz de pintar a realidade como um todo complexo – que motiva Hugo a propor a destruição das teorias, das poéticas e dos sistemas.

No Brasil, o poeta Gonçalves Dias, diferentemente de muitos escritores e críticos, conhecia a obra de Shakespeare, o teatro alemão e o francês e muito provavelmente o “Prefácio” de Cromwell, como se evidencia na passagem do prólogo que escreveu a Leonor de Mendonça, na qual, se refere ao drama “Lucrecia Borgia”, de Victor Hugo, citado, aqui, por Faria:

No começo do teatro moderno, havia apenas duas obras possíveis: a tragédia, e a comédia que pisava o palco cênico com os seus sapatos burgueses... a tragédia andava pelos grandes, enquanto que a comédia se entretinha com os pequenos... Hoje, a comédia e a tragédia fundiram-se numa só criação... As produções de hoje, que chamamos dramas, notaremos que ainda mais líricas e majestosas há, de vez em quando, certa quebra de gravidade, sem a qual não há tragédia... Cena, do segundo ato de Lucrecia Borgia entre Lucrecia e o duque de Ferrara, é um bosquejo da vida íntima, é um fato que, mais ou menos modificado, tem lugar em toda a parte no conchego familiar; é uma cena que pertence à comédia, porque não é da sua essência fazer rir. Descreva ela fielmente os costumes, e a arte ficará satisfeita (FARIA, 2001, p.350).

Gonçalves Dias (1998) revela que possuía domínio dos conceitos elementares do romantismo teatral. Também, em suas peças estão presentes aspectos formais e conteudísticos específicos do drama romântico, como, por exemplo, a força avassaladora da paixão; a matéria dramática buscada no passado e nas histórias nacionais, diferentemente das relacionadas aos heróis auráticos da Antiguidade greco-latina, pois nasce o anti-herói e o herói de características humanas, logo, passíveis de imperfeições; a abordagem de temas controversos, como o incesto e a consequente despreocupação com a finalidade moral ou didática da arte; a presença simultânea de cenas domésticas, próprias da comédia e de cenas brutais comuns na tragédia; e a distensão da ação dramática no tempo e no espaço. Não é raro encontrar no drama do poeta cenas da vida doméstica, em torno da vida familiar.

Em relação às ideias de Victor Hugo para o drama, presentes no “Prefácio” de *Cromwell*, Gonçalves Dias não aceitou o uso, unicamente, do verso. Dias tinha objetivos diferentes de trabalhar o enredo histórico considerando os preceitos do drama romântico, especialmente os expostos por Victor Hugo no famoso Prefácio de *Cromwell*. Embora o diálogo com o drama Hugoano seja preponderante, a peça Gonçalvina apresenta menor proximidade com o melodrama do que muitas obras de Victor Hugo. Isso se dá não só devido à permanência de aspectos da tragédia neoclássica na obra Gonçalvina, sobretudo no que tange ao equilíbrio, à proporção, e à linguagem elevada. Para Gonçalves Dias, o melhor era criar semelhante a Shakespeare, isto é, alternar o verso e a prosa: “Quando ele quer exprimir uma coisa vulgar ou uma chocarrice, usa da prosa; quando quer exprimir um sentimento nobre ou uma exaltação do espírito, usa do verso” (FARIA, 2001, p.350).

Almeida Garrett elaborou um projeto artístico com o propósito de criar um teatro nacional que representava os Arcades, para isso, o adaptou à nova teoria literária, esforçando-se por nacionalizar a teoria do drama romântico que consistia em eliminar a distinção entre o drama e a comédia. No entanto, acabou criando a peça “Frei Luís de Sousa” com características do romantismo e do classicismo. Por outro lado, consegue em suas peças a multiplicidade de localização, ampliando o tempo de duração, para permitir uma ação mais livre; alguns recursos específicos que caracterizam local, histórica e aspectos psicológicos,

criando efeitos de contraste entre o grotesco e o sublime; diversidade dos tipos humanos, considerando as vertentes e personagens vulgares e patológicas.

Na relação composicional é relevante considerar os elementos que fazem que o drama sobreviva sempre versátil e aglutinante. Os elementos como personagens, diálogos e ações são básicos de um universo ficcional que, diferentemente do narrativo, é composto para ser representado em palco. E isso se refere à sua aptidão cênica e às expectativas de um público. Isso explica a relação entre a ação representada por personagens e o efeito que essa ação causa no público. Quanto ao tempo de duração de um espetáculo, a ação é geralmente mais concentrada do que na narrativa, o que não implica, necessariamente, a aceitação da norma das três unidades: de ação, tempo e lugar. Estas podem sofrer variações e dependem do modo como elas se articulam.

Assim, a concentração da ação no drama romântico pressupõe, de algum modo, a intensificação do conflito, o que favorece a ideia de que o drama representa, de forma objetiva, uma colisão de forças, uma situação de crise e de exaltação de conflitos. como o definiram Hegel, em *Ästhetik* (1835) e Etienne Souriau em *Les deux cent mille situations dramatiques* (1950). Este último caracteriza o drama romântico entre a vida e a consciência, como momento de entrevisão de forças obscuras, contraditórias, que as figuras estruturais das peças, presentes no microcosmos do teatro, deixam pressentir.

Hegel, de modo equivalente, localiza na tragédia a colisão de direitos e valores opostos, no entanto, próprios da condição humana.

O romantismo teve outros personagens artísticos ilustres, entre ele, Johann Wolfgang von Goethe, considerado o tradutor do “espírito romântico” e o “poeta lírico do teatro”. Goethe atribuiu lirismo no drama, um lirismo filosófico. Escreveu duas peças de caráter filosófico: *Ifigênia em Táuris* (1779) e *Torquato Tasso*. A primeira retoma a estória euripidiana da fuga de Orestes com sua irmã. Goethe insere nela um propósito moral. O dramaturgo poeta lança a ideia de que o homem só pode obter a salvação por meio do auto renúncia e da justiça, daí a sua expressão: “A cada humano erro ou falha/ Espia a inocente humanidade” (Apud GASSNER, p.381).

Em *A tirania da Grécia sobre a Alemanha*, Schiller (1995) é considerado um “antagonista” de Goethe e, em certa medida, de todo o projeto classicista

alemão baseado nas ideias de Winckelmann. Em certa medida, porque o autor foi um dos principais participantes desse projeto, incorporando à sua prática artística e à sua concepção teórica elementos característicos do Classicismo, como o estudo da arte antiga ou o esforço de distinção e definição dos gêneros artísticos. A posição de Schiller pode ser explicada por motivações pessoais e artísticas que se baseiam sobretudo na relação com Goethe. Os anos que antecederam a aproximação entre os dois escritores, quando ambos se afastavam do movimento pré-romântico, são decisivos para compreender essa explicação.

Schiller considerou a *Ifigênia* de Goethe uma obra-prima justamente no estilo clássico que ele busca com *Dom Carlos*, e um êxito muito maior do que o de sua própria peça. Essa comparação motivou não só o surgimento de uma certa rivalidade entre os dois escritores, consagrados no *sturm und Drang* e em transição para uma fase nova de sua produção artística, mas também o grande interesse de Schiller pela Grécia antiga a partir 1787. Pode ser considerado como uma primeira indicação desse interesse o poema *Os Deus da Grécia*, publicado em março de 1788, após a primeira visita do autor a Weimar. Nesse lamento pelos deuses que desapareceram, a retomada de várias ideias do Classicismo alemão (de Weiland, por exemplo) e, principalmente, da imagem da Grécia evocada na *Ifigênia* de Goethe. Schiller era maravilhado pela beleza da recriação goethiana da Antiguidade, lamentando a sua impossibilidade de realizar algo semelhante. O que segundo suas palavras:

Espero adquirir assim mais simplicidade no plano e no estilo. Depois, por meio de uma intimidade maior com as peças gregas, posso finalmente ser capaz de me apropriar dos elementos que são verdadeiros, belos e efetivos e, eliminando as imperfeições, devo formar um certo ideal a partir deles, segundo o qual o ideal que tenho agora será corrigido e aperfeiçoado (SCHILLER, 1995, p. 94).

A tragédia *Ifigênia em Táuris* apresenta aspectos característicos no *Sturm und Drang*, e em *Os sofrimentos do Jovem Werther* (2000). A peça é uma reflexão sobre a condição humana. Renova-se por desnudar a condição feminina frente ao domínio masculino, bem como frente aos deuses, a situação da mulher está interligada ao demônio que há nas pessoas, a submissão existente entre o forte e o fraco, da situação do homem é os poderes a ele imputados quanto ao sexo feminino, de submissão, de presteza e serventia.

Se um dia ou uma noite um demônio se esgueirasse em tua mais solitária solidão e te dissesse: “Esta vida, assim como tu a vives agora e como a viveste, terás de vive-la ainda uma vez e ainda inúmeras vezes; e não haverá nada de novo, cada dor e cada prazer e cada pensamento e suspiro e tudo o que há de indizivelmente pequeno e de grande em tua vida há de te retornar, e tudo na mesma ordem e sequência... Não te lançarias no chão e rangeria os dentes e amaldiçoarias o demônio que te falasse assim? Ou viveste alguma vez um instante descomunal, em que responderias: ‘Tu és um deus, e nunca ouvi nada de mais divino!’ Se esse pensamento adquirisse poder sobre ti, assim como tu és, ele te transformaria e talvez te triturasse; a pergunta diante de tudo e de cada coisa: ‘Quero isto ainda uma vez e ainda inúmeras vezes?’ (NIETZCHE, 1974, p. 216-217).

O demônio existente em cada um leva-nos a divagar sob as situações existenciais de cada ser, levando-nos a pensar e agir muito das vezes sem a coerência necessária, nesse sentido, o espectador espera acontecer alguma coisa além do que se apresenta, tendo aí a catarse, termo que Aristóteles (2000) em *Ars Poética*, designa como o ato de tornar puros os sentimentos, referindo-se aos efeitos da tragédia, gênero de poesia dramática, própria e exclusiva da cultura grega antiga, em que atores, através de adequada representação, suscitavam “temor e piedade” na plateia, mobilizando afetos virtuosos e redentores. Essa comoção dramática ocorrida no íntimo dos espectadores seria terapêutica, por resolver dinâmicas humanas da loucura, transformando-as de modo a trazer a paz interior.

Prisioneira de Thoas, Ifigênia sente-se fadada ao destino, obrigada a aceitar e se manter inerte à sua natureza e sua condição. Apenas lamenta sua miserável existência e vê uma possibilidade distante de libertação em seu irmão Orestes e seu amado Pílates. O ambiente hostil a sufoca; a força selvagem esmaga a subjetividade feminina, que permanece contida em seu âmago, mas que surge aqui e ali em pequenos suspiros e lamentos.

Torquato Tasso é um tratado psicológico, para o qual o poeta Tasso fornece os dados de sua vida tragicamente perturbada. Discute-se, entre outros temas, egocentrismo, ciúmes e personalidade paranoica.

Nessa perspectiva, Goethe trás para a arte do drama inovações significantes que, além de tratar dos dramas da vida cotidiana, trata dos dramas filosóficos e psicológicos da humanidade.

O drama romântico, apesar de alçar voos à criação enquanto liberdade de expressão e de reconhecimento do duplo por excelência, perdendo o sentido universal, único e aurático da arte clássica, enfoca-se no idealismo romântico da imaginação e da fantasia. Nesse aspecto, o drama romântico é de caráter essencial e não social. São reflexos da condição humana burguesa, os conflitos e o duplo dos indivíduos.

1.2 O Teatro da Modernidade: do realismo cotidiano ao teatro da crueldade

EPIKODOV – Manhã gélida, hein? Três abaixo de zero. Mas as cerejeiras estão aí, fluorescentes!

ANTON TCHEKHOV

Tchekhov em o *Jardim das cerejeiras* traz a tendência natural de poetizar os títulos, se referindo a alguma coisa linda, amada com ternura, porém que o sentido não estava no nome, mas na entonação, sendo que inicialmente o título deveria constar como *O cerejal*, retratando o dia a dia de duas famílias russas que buscam um rumo frente às mudanças que se desenhavam na passagem do século XIX para o século XX, retratando entre a tragédia e a comédia, que tão belamente retrata o fluxo da vida...

O drama romântico constituiu-se, a partir do final do século XVIII e dos séculos XIX e XX, no princípio definidor do teatro da modernidade. As contradições inerentes ao sujeito burguês, dialeticamente construído, compõem o estatuto artístico da modernidade com múltiplas possibilidades criativas. Também, os fundamentos estéticos entre o público e os artistas, no âmbito do teatro, foram desafiadores e ampliados no século XX, expandindo-se em novas e diferentes experiências.

No século XIX, o “Naturalismo” cênico domina as convenções teatrais e, em seguida, no início do século XX, novos movimentos e experimentações artísticas começaram a surgir em oposição às regras dominantes, sejam da tradição, sejam do próprio drama romântico. Desses experimentos, destacam-se o Expressionismo alemão, o Teatro Épico, o Teatro da Crueldade e o Teatro do absurdo.

O melodrama burguês adquire face inovadora, passando a privilegiar temas do cotidiano social e de personagens comuns, rompendo com o idealismo romântico hegeliano e fazendo surgir o Realismo, centrado no indivíduo comum. Anton Tchekhov¹ (1860-1904) foi um dos representantes do Realismo, mostrando o dia-a-dia do povo russo, atualizando o diálogo dramático e retratando o declínio

¹ Tchecov é considerado o pai dos contos modernos."Malcolm, 87; Ele trouxe algo novo para a literatura. James Joyce, em Arthur Power, *Conversations with James Joyce*, Usborne Publishing Ltd, 1974, ISBN 978-0-86000-006-8, 57; Tchecov quebrar a tradição clássica é o acontecimento mais significativo na literatura (John Middleton Murry, em *Athenaeum*, 8 de abril de 1922, citado na introdução de *About Love and Other Stories*, XX).

da burguesia russa. Em suas obras destacam-se “A gaivota” e “O jardim das cerejeiras”. Tchekhov propõe um novo espaço para o diretor e o encenador.

Em “O jardim das cerejeiras”, Tchekhov apresenta a temática do vazio cultural, marcante na Era Moderna, de uma aristocracia de manter seu *status* e da burguesia em achar um significado para o materialismo recém conquistado. Reflete sobre as forças de trabalho sócio econômicas na Rússia, incluindo a ascensão da classe média, depois da abolição da escravidão e da ascensão do operário na metade do século XIX, o que significou o declínio da aristocracia. A peça retrata as forças de trabalho no mundo capitalista da época.

O russo Konstantin Stanislávski (1863-1938), significativo marco do “Naturalismo”, criou um método específico de encenação/interpretação. O espaço cênico naturalista também passou por mudanças, para dar condições visuais e acústicas ao público, já que o núcleo desta estética seria a identificação de cada pessoa na plateia com os personagens, de forma que a atmosfera da cena lhes causasse uma espécie de simulacro, uma segunda realidade.

Na Alemanha, por volta de 1910, teve início o Expressionismo, um movimento de rejeição ao Naturalismo e a encenação que pretendia criar uma ilusão da realidade. O expressionismo inovou radicalmente o cenário, apresentando uma leitura não realista, estilizando e distorcendo os elementos da cena. Pretendia chamar atenção do público para a arte em si mesma e não para a imitação da vida. Georg Kaiser (1878-1945) e Ernst Toller (1893-1939) foram os primeiros expressionistas no teatro, e em seus trabalhos buscavam mostrar a expressão do sentimento humano, ao invés de apenas retratar a sua realidade externa. Exibindo ainda temáticas sociais, mostrando o homem em luta contra a mecanização desumanizadora da sociedade industrial.

Não acredito que o homem-caixa precisa ser, de manhã à meia-noite, robô, escravo, criado, animal e supor uma ordem mais elevada acima de si, enquanto ele morre na sarjeta. [...]. Não me recuso a limpar as escadas durante oito dias quando sei que os próximos oito dias pertencerão a mim, à minha disposição, meu desejo de vida, às tarefas que me ocupam por dentro! As pessoas não sabem destas possibilidades. Por isso, o poeta lhes mostra (KAISER, 1971, p. 565).

Com a ascensão do nazismo na década de vinte, muitos artistas estavam preocupados em trabalhar temas coletivos, desta forma reforçando a abordagem anti-naturalista, que passa a ser conhecida como “Teatro Épico”, cujo pioneiro foi

Erwin Piscator (1893-1966), que teve como discípulo e militante dessa modalidade, o alemão dramaturgo e poeta lírico Bertolt Brecht (1898-1956). Este propunha um teatro politizado, cujo objetivo foi modificar as condições da sociedade. Para Camargo,

O teatro, como diversão para os estratos inferiores, teve seu principal desenvolvimento na segunda metade do século dezanove, quando, com o crescimento acelerado da industrialização e da urbanização de grandes massas, começam a desenvolver-se formas de diversão e entretenimento para este público. Assim, aparecem o Music Hall, nos bairros proletários de Londres, o Vaudeville, o Café-Concôrto e o Cabaret na França, onde o drama se junta à mímica, prestidigitadores, números musicais, canções patrióticas e sentimentais, números cômicos, trechos de ópera, atos variados etc. compondo o que estamos chamando festa-espetáculo (CAMARGO, 2009, p. 65).

A “Ópera dos Três Vinténs” (1928) é o trabalho de maior destaque na carreira de Brecht, cuja parceria é com o compositor Kurt Weill (1900-1950). Essa obra apresentou uma nova forma de teatro musical, misturando a estética de cabaré com a sátira de cunho social. Brecht criou o “Efeito de Distanciamento” (Verfremdungseffekt), que permitia ao público distanciar-se dos personagens e da ação dramática, utilizando recursos de diálogos estilizados, no uso da canção-narrativa, elementos cênicos informativos entre outros. Sua pretensão era não hipnotizar o espectador, mas despertá-lo para uma reflexão crítica, rompendo com a ilusão através do estranhamento, e deixando claro a todos que teatro não é vida real.

Em nenhuma dessas considerações deve ser esquecido que o teatro não aristotélico é por enquanto uma forma de teatro; serve só a determinados objetivos sociais e não tem aspirações usurpatórias em relação ao teatro em geral. Eu mesmo posso empregar o teatro não-aristotélico ao lado do aristotélico em algumas produções. Ao montar digamos Santa Joana dos Matadouros hoje pode ser vantajoso induzir (permitir, do ponto de vista de hoje) a empatia ocasional com Joana (BRECHT, 2002, p. 157).

Neste mesmo período, acontece o “Futurismo”, em que a proposta teatral, na antiga União Soviética, era agitar e fazer propaganda, com o intuito de demolir todos os valores antigos daquela sociedade. Já na Itália, pretendia-se glorificar a violência, a força e a industrialização. Os italianos, liderados por Filippo Tommaso Marinetti, com o futurismo foi um movimento de arte de vanguarda lançado na Itália, em 1909, surge de maneira muito forte, contra a tradição,

ressaltava aspectos dinâmicos da vida contemporânea como a velocidade, mecanização, ciência e tecnologia, evoluem para o fascismo, rejeitando o moralismo e o passado, exalta a violência e propõe um novo tipo de beleza, tendo no teatro futurista introduzir a tecnologia nos espetáculos com a intenção de interagir com o público, enquanto os russos, tendo à frente Vladimir Mayakovsky, usam o teatro para difundir o comunismo. Pomorska afirma que

Os futuristas russos tomaram por uma direção muito diferente: começaram por uma revolução da forma, declarando que em literatura a forma —é um tema e um alvo de desenvolvimento. Em seus primeiros manifestos já falavam das operações da palavra e do valor da palavra [...]. Os autores discutem todos os elementos do verso, desde o nível sonoro aos problemas de rima e ritmo (POMORSKA, 1972, p. 73-74).

No final do século XIX, Alfred Jarry (1873-1907) criou a peça “Ubu-rei”, onde o personagem Pai Ubu causando intenso impacto crítico, pois que a peça se apresentou em forma de sátira grotesca, numa paródia arrebatadora, linguagem de baixo calão e de fragmentação exagerada dos diálogos. Jarry foi, também, o precursor do movimento “Surrealista” no teatro, abrindo as portas para o “Teatro do Absurdo”.

O termo “Teatro do Absurdo” busca retratar a condição humana incompreensível e sem perspectiva, só foi cunhado, em 1961, pelo crítico teatral Martin Esslin, ao se referir às peças que possuem um olhar de uma humanidade perdida num mundo sem sentido.

Um mundo que pode ser explicado pelo raciocínio, por mais falho que seja este, é um mundo familiar. Mas num universo repentinamente privado de ilusões e de luz o homem se sente um estranho. Seu exílio é irremediável, porque foi privado da lembrança de uma pátria perdida tanto quanto da esperança de uma terra de promessa futura. Esse divórcio entre o homem e sua vida, entre o ator e seu cenário, em verdade constitui o sentimento do Absurdo (CAMUS, 1942; p. 18; ESSLIN, 1968, p. 19).

O “Teatro do Absurdo” se associa, ainda, aos dramaturgos que escreveram após a segunda grande guerra, por se tratar de destruição de valores e crenças, bem como, da solidão humana. A ideia dos artistas era fugir da estrutura narrativa familiar e sequencial, para abordar temas mais sombrios como os conflitos nas

relações interpessoais, o isolamento humano, e o caminhar inevitável para a morte. Esses temas aparecem até mesmo na comédia, ficando de forma “absurda”, tendo, como exemplo, “A Cantora Careca” de Ionesco e “Esperando Godot”, de Beckett. Nessa estética, temos como ícones Eugène Ionesco (1912-1994), Samuel Beckett (1906-1989) e Jean Genet (1910-1986).

Através dos textos em que se manifesta, esta ciência aparece como um modo de apreciação dos fenômenos naturais e humanos baseado fundamentalmente na análise da irracionalidade concreta de tais fenômenos e praticado à luz do humor crítico e do acaso. O raciocínio para físico descobre que todo fenômeno é individual, defeituoso. (...). Todo fenômeno, mesmo o mais elementar, resulta para fisicamente inesgotável e tolera uma série infinita de operações que, em si, constituem o fim mesmo desta ciência (JARRY, 2009, p. 289).

Antonin Artaud (1896-1948) apresenta, em seu livro *O Teatro e seu Duplo* (1938), a pretensão, tal como no Expressionismo, de rejeitar as regras do teatro Naturalista de Stanislavski, dizendo ser uma forma de ação dramática limitada. Cria, assim, o “Teatro da Crueldade”. Artaud acreditava na comunicação teatral ligada aos sentidos e não uma apelação para a mente racional. O dramaturgo acrescentava, ainda, que o teatro deveria ser, para o público, uma estética de mágica e energia, extrapolando os espaços teatrais convencionais e representado nas ruas, fábricas, comércio, entre outras. Esperava que, desta forma, o público se confrontaria com sua própria subjetividade, com seus sentimentos, num processo doloroso, denominando então de “Teatro da Crueldade”:

Eu, Sr. Antonin Artaud, nascido em 4 de setembro de 1896 em Marselha, na rua do jardim-des-plantés,4, de um útero onde eu não tinha o que fazer e aonde eu nunca cheguei a fazer nada mesmo antes, por que esse não é um modo de nascer, somente copulado e masturbado nove meses pela membrana, a membrana que devora sem dentes, como dizem os Upanishads, e eu sei que nasci de modo diferente, de minhas obras e não de uma mãe, mas a mãe quis me pegar e veja o resultado em minha vida (ARTAUD, 2006 *apud* MÉRÉDIEU, 2011, p. 42).

O Italiano Luigi Pirandello (1867-1936), com a peça “Seis Personagens à Procura de Um Autor” (1921), explora a tensão entre ilusão e realidade, na qual os personagens, atores e plateia se fundem e confundem dentro da experiência teatral. Uma espécie de surrealismo-absurdo. Sob a influência de Pirandello, na década de vinte, o teatro americano começa a possuir características próprias,

pelas criações de Eugene O'Neill (1888-1953). Outros autores como Tennessee Williams (1911-1983) e Arthur Miller (1915-2005), também são responsáveis pela evolução da cultura teatral americana.

Vale considerar que, no geral, o drama é uma forma significativa de representar a natureza humana, o real a que os homens convivem, suas limitações, suas dores e frustrações. Para além do sentido e do valor que ao dramático podem ser relacionados, há que considerar os aspetos formais que compõem a arquitetura da cena e modos de laborar, condicionando a sua função social e os sistemas de representação dos atores, de configuração da ação, dos espaços e dos elementos cénicos, bem como, dos diferentes tempos, do corpo da peça, do ritmo e estilos.

Antonin Artaud, no "Teatro de Crueldade" (1938), argumenta, ainda, em favor das potencialidades visuais e expressivas do teatro, recusa a primazia da literatura e da palavra e sobrevaloriza o corpo do ator, um corpo sem órgãos, para privilegiar o sentidos e a existência de um teatro metafísico.

Na contemporaneidade, o teatro adquire novas vertentes decorrentes das influências do consumo e da realidade midiática. O drama habita todos os espaços artísticos e compõe um real cotidiano performático. Nele se evidenciam propostas como a arte do entre lugares, renova o drama do absurdo, fazendo uso do hibridismo, da fluidez e do vazio dos indivíduos numa sociedade marcada pelo visual, pela aparência, pela sedução, pelo consumo e pelo múltiplo transitório. Esses elementos são evidentes nas obras de Lauro César Muniz.

Em "Nu para Vinicius" uma personagem recebe a encomenda de produzir a imagem de uma santa para a igreja, faz sua prima modelo a seus desejos capitalistas e sensuais - as máscaras são marcas de mostrar e esconder-se. Na obra o "Santo Milagroso" mostra o interesse do Pastor e do padre em conseguir mais fieis por meio de um Santo, que atrai mais capital para suas comunidades. A arte da sedução é marcante na obra "A infidelidade ao alcance de todos" em que na noite de ano novo há uma troca de casais. Nas obras, há a presença do individualismo externo e do vazio das personagens, do viver o agora, do prazer, da traição e da satisfação momentânea. Na obra de Muniz, o hiper-real se faz presente nas questões diárias e corriqueiras.

Desse modo, o drama constitui-se na representação, não só do real cotidiano, mas também se hiper-realiza.

CAPÍTULO II

A MODERNIDADE NA DRAMATURGIA BRASILEIRA

*ODORICO – Quem ama a sua terra deseja nela descansar.
Aqui, nesta cidade infeliz, ninguém pode realizar esse sonho,
ninguém pode dormir o sono eterno no seio da terra em que
nasceu. Isso está direito, minha gente?*

DIAS GOMES

A atuação de Odorico Paraguaçu da obra de Dias Gomes, retrata a politicagem existente naquela época com atuação sublime de Marco Nanini de um prefeito que queria inaugurar de qualquer forma o cemitério da cidade, mas não morria ninguém por aquelas bandas, por outro lado existia a pressão de ser acusado de corrupto, sem falar na questão amorosa das irmãs Cajazeiras, tudo ambientado em uma cidadezinha fazendo paralelo com a política nacional, mostrando imagens das Diretas Já!, extraindo com maestria pérolas dos diálogos de um homem de muitas palavras, neologismo puro, e para quem “moral e política são coisas diferentes”, ou seja, uma das obras brasileiras com maiores índices de aceitação e qualidade da dramaturgia daquela época.

O desenvolvimento histórico da dramaturgia brasileira, datam do século XVI, com as primeiras manifestações do teatro no Brasil, ligadas aos jesuítas, com fins de catequese, escreviam e apresentavam em colégios, praças e igrejas sobretudo autos, consagrados à vida de santos, entre os quais se destacariam os do padre José de Anchieta.

No século XVII, com declínio do teatro jesuítico, começou escassas manifestações teatrais, com comemorações cívicas ou religiosas, surgindo alguns autores, com influência do teatro espanhol. O século seguinte dá origem ao teatro regular com as primeiras casas de espetáculos, empresas teatrais e a formação de elencos estáveis. Nessa época, o teatro tinha uma forte influência do teatro francês e italiano. O dramaturgo Antônio José (1705-1739) escreveu comédias e tragicomédias, ao gosto ibérico, e teve papel relevante na formação do teatro brasileiro.

No século XIX, até meados de 1838, houve a transição a um teatro nacional, impulsionado pela Independência (1822) e pela abdicação de D. Pedro I

(1831). No período foi organizado o primeiro elenco dramático brasileiro em 1833 e a primeira regulamentação do teatro. Surge, em decorrência, a criação de uma censura teatral, com a implantação do Conservatório Dramático, em 1843.

Entre 1838-1870, com o romantismo, instalou-se um teatro nacionalista, iniciado com a tragédia Antônio José (1838), de Gonçalves de Magalhães, e com a criação da comédia de costumes brasileiros, por Martins Pena.

Em São Paulo, entre 1917-1920, onde o proletariado urbano crescia, por obra da industrialização nascente, surge o teatro anarquista, influenciado por imigrantes italianos.

Uma iniciativa inovadora foi a de Flávio de Carvalho (1899-1977), em seu Teatro de Experiência. O dramaturgo montou a peça “O baile do deus morto” (1933), que, por levantar intensa crítica ao poder, à moral e à religião, foi censurado e fechado em sua terceira apresentação. Mas suas sementes frutificaram em “A morta” e “O rei da vela” (1937), de Oswald de Andrade.

Por outro lado, com o surgimento de atores profissionais e dinâmicos, o drama moderno no Brasil se desenvolveu, de forma caricata, como é o caso de Oswald de Andrade (1933) que canalizou sua composição dramática em confronto com o formato das comédias de costumes então vigentes. O poeta parte da ironia, da comédia, com o propósito de criar a *desestruturação* do drama, compondo novo estatuto estético para o drama brasileiro.

Dessa forma, Oswald de Andrade rompe e, ao mesmo tempo, confronta com o antigo paradigma dramático. Contrapõe-se à ideia de tradição crítica nos períodos de 1889 e 1930, época chamada de decadente. O poeta dramaturgo considera a existência de uma nítida continuidade da dramaturgia de cunho, predominantemente, popular e cômico.

Oswald de Andrade (1890-1954) navegou por diferentes gêneros e formas culturais. As suas obras deram ao teatro brasileiro uma nova escrita/escritura teatral. Em “O rei da vela”, “O homem e o cavalo”, “A morta”, compõe uma escrita dramática, considerada por ele uma produção de “ideologismos”, associada aos aspectos da cultura, da sociedade e do pensamento de seu tempo. São dramas recorrentes e de caráter representacional, pois que tratam dos dramas comuns aos indivíduos de todos os tempos, porém com uma nova teia ou tecido criativo, novas teorias e pensamentos sociais São dramas carregados de ideais marxistas,

contrapondo o modo de vida burguesa. As obras são formadas por signos imagéticos que faz surgir um tipo diferenciado de teatro, o antropofágico.

- Senhoras, senhores, eu sou um pedaço de personagem, perdido no teatro. Sou a moral. Antigamente a moralidade aparecia no fim das fábulas. Hoje ela precisa se destacar no princípio, a fim de que a polícia garanta o espetáculo. Esse estiole o ríctus imperdoável das galerias. Permanecerei fiel aos meus propósitos até o fim da peça. E solidário com a vossa compreensão de classe. Coisas importantes nesta farsa ficam a cargo do cenário de que fazeis parte. Estamos nas ruínas misturadas de um mundo. Os personagens não são unidos quando isolados. Em ação são coletivos. Como nos terremotos de vosso próprio domicílio ou em vastas penitenciárias, assistireis o indivíduo em fatias ou vê-lo-eis social ou telúrico. Vossa imaginação terá de quebrar tumultos para satisfazer as exigências da bilheteria. Nosso bando precatório é esfomeado e humano como uma trupo de Shakespeare. Precisa de vossa corte. Não vos retireis das cadeiras horrorizados com a vossa autópsia. Consolai-vos em ter dentro de vós um pequeno poeta e uma grande alma! Sede alinhados e cínicos quando atingirdes o fim do vosso próprio banquete desagradável. Como os loucos, nos comoveremos por vossas controvérsias. Vamos, começai! (ANDRADE, 1976, p.19).

"A Morta" é a última peça do poeta dramaturgo modernista e soma-se a outros dois espetáculos, *O Rei da Vela* e *O Homem e o Cavalo*, compondo a "Trilogia da Devoração", do Teatro Antropofágico de Oswald de Andrade. "A Morta" é composta por três quadros: *O País do Indivíduo*, *O País da Gramática* e *O País da Anestesia*, A peça é um exercício experimental com a linguagem, uma produção criativa de escritura.

De outro lado, na década de 1920, Alcântara Machado pretendia suas produções como teatro moderno a partir da bagunça: "um teatro bagunça da bagunça sairá" (MACHADO, 2009, p. 377). O elogio da bagunça, nas intervenções de Antônio de Alcântara Machado, significou importante intervalo entre o ideal romântico-nacionalizante e os críticos do "alto modernismo" do teatro brasileiro, a partir dos anos 40.

Machado escreveu suas críticas entre os anos de 1923 e 1933, em diversos periódicos. Em princípio, integrado ao modelo normativo de análise da cena e ao projeto de educação das plateias, herdado do século XIX, sem o qual parecia impossível a consolidação do teatro nacional. No entanto, faz uma revolução no método e pensamento depois de uma viagem à Europa, em 1925, quando é influenciado pelo ambiente modernista.

Quanto aos instrumentos da análise propriamente ditos, passa a fazer clara indicação de distanciamento da ideia de que o autor deve ser o elemento mais importante da criação. Passa a ver o espetáculo como unidade maior, distinguindo categorias importantes para a cena moderna, como a da teatralidade, e estabelecendo diferenças entre o literário e o dramático. Seguindo esta distinção, vai reconhecer espaço bem mais amplo às outras funções criativas encerradas no espetáculo cênico, agora visto com maior autonomia em relação à matriz literária.

A partir de 1926, Alcântara Machado, o crítico dramaturgo começa a esboçar seu projeto para o teatro brasileiro, onde inclui a discussão de temas, mas também de formas. No projeto espera que o teatro não seguirá as normas da tradição e que haverá um teatro de improvisação, centrado nos elementos da cultura popular (Piolim e o circo, o teatro de revista) e, com isso, criar os paradigmas para peças verdadeiramente brasileiras. Nestas manifestações, reflete Machado, estão os conteúdos e as formas genuínas e vitais da nacionalidade, reinventadas no projeto moderno, assim como reproduz as pesquisas de Lara:

A cena nacional ainda não conhece o cangaceiro, o imigrante, o grileiro, o político, o ítalo-paulista, o capadócio, o curandeiro, o industrial. E não conhece o brasileiro. É pena, dá dó [...] Piolim, sim, é brasileiro. Representa Dioguinho, o tenente galinha e outras coisas que ele chama pantomimas, deliciosamente ingênuas, estupendas (LARA, 1987, p. 57).

Machado, dessa forma, exalta aspectos da sociabilidade e do modo de ser da sociedade brasileira ou a propor uma espécie de síntese artística entre a colônia e a sociedade urbano-industrial que ganhava impulso na época. Proclama o teatro da bagunça, no qual o público não leva para casa a lição do crítico e confunde-se, ele mesmo, com o representado, um teatro que incorpora na cena a teatralidade da cultura popular.

No drama brasileiro desta época, existia a vertente de forma unânime a respeito das comédias de costumes, firmemente arraigada à chamada *pièce bien faite*, exigindo a construção dramática coerente, bem articulada, notadamente calcada nos diálogos e cuja ação era articulada pelos personagens. Existiu vasta produção de textos, com grande recepção do público, porém, não se desvinculando do teatro comercial. Havendo um contrassenso nas comédias de costumes polarizando a produção teatral da época, de um lado, o chamado teatro

“ligeiro”, por outro lado, intelectuais buscando um teatro “sério”. O primeiro era voltado às massas, popular, mas conservador; enquanto o segundo, dito teatro “sério” era produzido por intelectuais para uma elite cultural, e era pretensamente inovador.

As propostas oriundas de um pensamento de renovação e modernização dramática (desde Roberto Gomes, Renato Vianna, passando por Alcântara Machado, Álvaro Moreyra e Alfredo Mesquita, até Oswaldo de Andrade ou Nelson Rodrigues) eram estimuladas por uma convivência com experiências europeias. Medeiros e Tortorella (2017, p. 469-470) apontam que “ao longo de mais de 30 anos de proposições diversas, as experimentações em caráter de fragmentos e de hibridismo criam corpo na cena nacional e abrem espaço para as propostas levadas a cabo na década de 1940”.

O teatro no Brasil antes da renovação era sinônimo de teatro ligeiro, as peças de Roberto Gomes não poderiam ter outro fim que não o fracasso. Com clara intenção de aprimorar a literatura dramática nacional, ele buscou inspiração no teatro europeu e, sobretudo, no francês. Maeterlink não era ainda conhecido pelo público brasileiro, mas já era uma das fortes inspirações para o teatro de Gomes, especialmente na maneira de representar a dor e o fracasso humano: pelo silêncio. Antagonista das peças de comédia de costumes, esse tipo de teatro não foi bem recebido nem pelo público nem pela crítica; mas, de certa forma, foi o primeiro passo para a tentativa de modernização do teatro nacional.

À medida que o século avançava foram surgindo tentativas desenvolvimento da linguagem dramática e cênica, como as de Álvaro Moreyra (Teatro de Brinquedo - 1927), Renato Viana (Caverna Mágica - 1928 - e Teatro de Arte - 1929). Crescia a preocupação com um teatro infantil com formas específicas de texto e montagem. Fundavam-se e desenvolviam-se associações de classe, como a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT - 1917), a Casa dos Artistas (1914), ou entidades culturais como a Academia Brasileira de Teatro (1931) e a Associação Brasileira de Críticos Teatrais (1937).

A renovação do drama brasileiro na modernidade, demorou mais de três décadas para que acontecesse, independentemente da forma como aconteceu, com conquistas anteriores, autores em manifestações isoladas, sem a propagação de suas tentativas. Tendo como exemplo Renato Viana, que ao longo

de algumas décadas lutou pela renovação teatral brasileira, quase sempre sendo rechaçado pela crítica e pelo próprio universo artístico.

No entanto, e latente na dramaturgia brasileira o anseio do novo, a presença subjacente de algum elemento que busca extrapolar os limites dramáticos, seja pela temática, seja pela inserção de algum ponto estranho à concepção dramática tradicional.

Formalizou-se que, no Brasil, o teatro contemporâneo iniciou com Nelson Rodrigues (1912-1980), cuja montagem de sua peça, “Vestido de Noiva”, em 1943, é o marco da modernidade do teatro brasileiro.

Os personagens criados por Nelson Rodrigues, são um retrato fiel da psique humana. Suas peças apresentam enredos com sofisticados jogos temporais e possibilitam encenações de grande ousadia, com diferentes possibilidades de planos de ação dramática. Outros autores do panorama contemporâneo brasileiro são: Jorge de Andrade (1922-1983), Plínio Marcos (1935-1999), Ariano Suassuna (1927-2014), Dias Gomes (1922-1999), entre outros.

Também obras muito pertinentes e atuais, as quais estudaremos nesta dissertação. São elas: O Santo Milagroso e Nu para Vinícius, de Lauro César Muniz.

2.1 Lauro César Muniz: a trajetória de um dramaturgo e novelista

Lauro César Muniz, nasceu em Ribeirão Preto, estado de São Paulo, no dia 16 de janeiro de 1938, fez engenharia, mas exerceu a profissão durante poucos anos. Com o teatro no sangue, na infância já fazia roteiros à maneira das peças da *Commedia Del’Arte* sendo que aos 13 anos escreveu sua primeira peça: “Mãe tem Razão”. Daí para frente não parou mais - foi estudar dramaturgia na Escola de Comunicação e Artes da USP, frequentou seminários, e partiu para a luta: escreve para teatro, cinema e televisão profissionalmente desde os anos 60.

Hoje aos 82 anos tem no seu currículo de uma carreira bem-sucedida, nada menos que quarenta e oito trabalhos entre peças de teatro, novelas, minisséries e filmes. Seu trabalho no cinema começou com “O Santo Milagroso” (1963), de Carlos Coimbra. Em 1973, Muniz teve uma de suas peças, “Sinal de

Vida”, proibida pela ditadura militar. No mesmo ano, escreveu o teleteatro “O Crime do Zé Bigorna” (TV/1973).

Entre 1975 e 1991, conseguiu construir uma sólida carreira tanto no cinema, com filmes como “O Crime do Zé Bigorna” (1977) - reedição do teleteatro homônimo -, “Forever” (1989) e “As Feras” (1991) (ambos dirigidos por Walter Hugo Khouri), quanto na televisão, com as novelas “Escalada” (TV/1975), “O Casarão” (TV/1976), “Espelho Mágico” (TV/1977), “Roda de Fogo” (TV/1985) e “O Salvador da Pátria” (TV/1989).

No Auditório Augusta, durante toda a temporada de “Sinal de Vida”, um público atento e quase paralisado, assistia todas as noites o ator Antônio Fagundes gritar por uma moça chamada Verônica, exigindo de quem o ouvia uma resposta sobre o seu paradeiro. “Eu quero saber. Onde está Verônica!” E essas são as duas últimas frases do personagem Marcelo. A luz caía vagarosamente e “Sinal de Vida”, do dramaturgo Muniz terminava. Aplausos emocionados, perplexidade do público, uma sensação de vazio na boca do estomago e afinal todos saíam do teatro sem qualquer resposta. Mas porque haveria uma resposta - afinal não era apenas uma peça?

Nesta noite de revisão, Marcelo coloca em xeque toda a sua atividade política como ex-militante do Partido Comunista e como marido e amante das várias mulheres que passaram pela sua vida. E, durante o desenrolar de “Sinal de Vida”, o personagem se afunda na dor e na incerteza quanto ao paradeiro daquela sua Verônica provavelmente metralhada. E a perplexidade do público se deve ao fato do dramaturgo ter posto o dedo na ferida aberta de milhares de brasileiros que, como Marcelo, se questionam, se torturam diante da própria omissão nestes longos anos de arbítrio. Na plateia, muitos também esperam sinais de vida de suas Verônicas particulares. Sobre esse personagem é falando da beleza do trabalho de Muniz, em entrevista realizada com Antônio Fagundes², o ator elogia e retrata a forma de trabalhar de Muniz.

E foi exatamente para não matar o artista que já pressentia dentro de si que Muniz afastou-se da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, onde dava aulas de dramaturgia e fazia mestrado, para escrever em 1972

² [...] é justamente essa exposição que ele faz através do Marcelo. A honestidade dele diante da própria perplexidade em emociona porque ele coloca em xeque a validade do seu trabalho intelectual. Este questionamento é a própria definição do artista que ele é (1972, p. 13).

essa peça. Sinal de Vida, nasceu de um jorro fácil. Escreveu a peça em doze dias de uma maneira quase mágica. “Sabia desde o começo como os seis personagens iam se relacionar e tinha uma previsão para o final que era o julgamento do Marcelo feito pelo cadete e pelas quatro mulheres. ” Mas Muniz conta que ao chegar a este ponto houve uma espécie de bloqueio. Era madrugada e ele estava em Ubatuba. Saiu do escritório para andar um pouco. Quanto voltou para retomar o trabalho viu que a peça estava pronta.

O final tal como está, com o Marcelo gritando o nome da Verônica, se impôs com tal força que foi impossível lutar contra ele. Inclusive é um anti-final que eu não aconselharia para os meus alunos - é um final projetado da cabeça do Marcelo. A emoção que me tomou é a mesma que os espectadores têm no final. O público espera um sinal de vida, como o Marcelo (MUNIZ, 1973, p. 45).

Segundo pesquisas de Vasconcelos (2006), Muniz refletindo sobre seu futuro nas duas semanas de licença que tirou na universidade seriam definitivas na sua vida: não voltaria mais para lá. Abandonava o projeto de teatro inacabado - o teatro refletindo os momentos de convulsão social do país -. Temia que o teórico matasse o dramaturgo e que findada a tese de mestrado partisse para o doutorado e ficasse definitivamente vinculado a universidade. “O ficcionista pode dar lances além da análise, prever fenômenos, porque ele tem um canal aberto, enquanto o professor, o cientista trabalha com outra realidade”.

Muniz admite que personagens autobiográficos sejam perigosos. O autor pode ceder à tentação de ‘contemplar o próprio umbigo’, de se idealizar. Mas não é isso que ocorre com o Marcelo de Sinal de Vida, que marca justamente porque o personagem expõe suas misérias, suas dúvidas, suas contradições. “Marcelo passa para o público porque ele não rasga o coração, mas os intestinos. ”

Vasconcelos (2006) apresenta as nuances da vida deste autor brasileiro, destacando que o teatro parece ter estado sempre no sangue de Lauro César Muniz: desde muito criança escrevia peças, roteiros, à maneira da Commedia Del’Arte para seus companheiros de brincadeira.

Mas só muito mais tarde vai descobrir que aqueles roteiros se chamavam canivattes, e que sem querer estava imitando atores e diretores renascentistas que improvisavam sobre aqueles esqueletos de peças. Suas primeiras produções já possuíam uma estrutura dramática, o que denota uma vocação precoce para o

teatro. “Nunca escrevi outra coisa além de teatro. Não considero mérito. Apenas constato que nunca me exercitei na poesia ou no conto, coisa comum na adolescência”.

De qualquer forma, houve um ambiente propício. O pai era amante do teatro e graças a uma particularidade da censura que vigorou até a década de 40 no Brasil: menores de 18 anos podiam entrar acompanhados pelos pais em peças impróprias (havia as proibidas) Muniz viu alguns sucessos que de outra forma não veria em função da sua idade.

E houve ainda uma em especial que despertou o dramaturgo Lauro César Muniz: uma farsa inglesa chamada “A Tia de Carlitos”, feita por um grupo de amadores no Teatro São Paulo, com Jaime Barcelos fazendo um travesti. Inspirada nesta peça, Muniz escreveu seu primeiro trabalho - aos 13 anos de idade: “Mamãe tem Razão”.

Mas só em 1958 surge aquela que seria sua verdadeira entrada no teatro brasileiro: “Este Ovo é um Galo”, apresentada inicialmente na TV de Vanguarda (TV Tupi) em 1959 sob direção de Ademar Guerra. Considerada pelo próprio autor como a matriz do seu teatro Este Ovo é um Galo é a estória de uma cidadezinha do interior do estado de São Paulo, situada na zona da Mogiana. A ação se passa em outubro de 1932 após o rendimento das forças revolucionárias paulistas as tropas legalistas do governo. A cidade é uma das últimas a se render ao poder militar. Acaba sucumbindo, mas da rendição surge uma consciência juvenil que não aceita imposições e prevê a volta as liberdades democráticas.

Mas foi sua segunda peça “O Santo Milagroso” escrita em 1963, a primeira encenada profissionalmente. Montada neste mesmo ano pela Companhia Cacilda Becker, a peça de Lauro César Muniz acabou se transformando no sucesso da temporada. César e Cleópatra de Shakespeare encenada na mesma ocasião foi um fracasso. Analisando a peça, o crítico de teatro Sábado Magaldi escrevia em agosto de 1963 no Suplemento Literário de ‘O Estado de São Paulo’.

Pode-se dizer que Lauro César Muniz fez a paródia de um auto religioso, pela incidência de símbolos hauridos do cristianismo. O padre José e o pastor Camilo de cujas relações nasce a história de ‘O Santo Milagroso’, travam o primeiro diálogo enquanto pescam nas margens opostas de um rio, símbolo de sua missão eclesiástica. E por coincidência significando a disputa e a união involuntária, dois anzóis trazem o mesmo peixe. Dito, sacristão da Igreja católica e verdadeiro filho adotivo do padre e Terezinha, irmã do pastor, mordem a maçã bíblica desencadeadora de

todas as peripécias. Justamente para evitar este passo que o pastor se transfundiu em 'santo milagroso', procurando prestígio sobrenatural para anemizar o pecado dos dois sexos, providência inócua tanto no Éden primitivo como nessa longínqua repetição da queda paradisíaca (MAGALDI, 1964).

Além disso, Magaldi lembra que não faltam os demais ingredientes da comédia para enriquecer o propósito da sátira: a realidade do interior representada por seus personagens mais típicos - o coronel, o bispo, e a consumação de milagres servindo a promoção pessoal do político e a seus propósitos eleitoreiros. "Enfim, estamos em face de costumes ancestrais do país," conclui com ironia o crítico.

Na época em que foi lançado "O Santo Milagroso", o crítico e professor de teatro Décio de Almeida Prado registrava a diferença entre as peças de Lauro César Muniz e as de seus companheiros de geração. Para ele as comicitàs das peças de Muniz eram menos doutrinárias e não se confundiam mesmo com a de nenhum outro.

Estes "companheiros de geração" eram os escritores que surgiram na segunda metade da década de 40, a maioria participante do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena de São Paulo: Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Flávio Migliaccio, Benedito Rui Barbosa, Francisco de Assis, Oduvaldo Vianna Filho, Milton Gonçalves.

Aliás, por puro acaso que Muniz não entrou para a história do teatro brasileiro como esses outros autores: pela porta do Teatro de Arena. Talvez tivesse entrado pela mesma porta se suas peças não tivessem essas características que o tornaram diferente segundo Décio de Almeida Prado. Quando foi vetado para o Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena, Lauro César foi para a Escola de Arte Dramática de São Paulo, já que sentia necessidade de se engajar em algum grupo para debater e estudar teatro.

2.2 Muniz: O Drama Cotidiano como Hiper-Realização do Real

Lauro Cesar Muniz desde os 14 anos já estruturava suas tramas no papel, hoje já marcou seu lugar no desenvolvimento do teatro brasileiro, sua trama fácil, mas aprofundada, os personagens não serão bonecos nas mãos dos autores, mas humanizaram, representaram uma classe ou jeito de vida. Um esquema

social, exposição de problema relações humanas, o simples passa a ser elaborado, espontaneamente nas formas de comicidade que cada enredo pode fornecer, tudo a serviço de uma intenção que não está descrito psicologicamente, em situações cômicas, as virando de ponta a cabeça socialmente. Seus artifícios podem ser irreais.

Muniz ao lidar com a imaginação das pessoas em suas dramaturgias procura alimentar as experiências vivenciadas no dia a dia em nosso cotidiano, fazendo com que possamos adentrar no enredo como se fosse parte daquela estrutura vivenciada durante o ato dramático na construção do simulacro, não só em consequência da ação dramática, mas também pela experiência de vivência sensorial das arquiteturas, formas, objetos sem referência que se apresentam mais reais do que a própria realidade, ou seja, são “hiper-reais” (SILVEIRA, 2019).

Apresenta um setor da cidadezinha. Quatro partes principais o compõem. A maior, e que ocupa a metade do palco, é a parte posterior da igreja, onde se instala a sacristia... segunda parte do cenário, ao fundo e central, é uma pequena parte do cenário, ao fundo e central, é uma pequena ponte em forma de arco acentuado... terceira parte do cenário, que é a casa do pastor protestante... A quarta parte do cenário desenvolve-se até o proscênio e representa parte da praça onde está situada a igreja. Árvores e bancos (MUNIZ, 2006, p. 3).

O cenário muitas vezes é de uma pequena cidade do interior, isso por que César Muniz, viveu por muitos anos no interior de São Paulo, em Guará. Conhece o interior em sua intimidade: investiga documentos da Prefeitura, conversa com seus habitantes, assiste as seções da Câmara, conhece os políticos os vigários (quando escrevia “O Santo Milagroso”, fez uma pesquisa na sacristia para descobrir que vinho era usado na missa: “Moscatel”, detalhes que são levados em conta pelo autor, como se usa se uma lupa, para ver com clareza cada (MUNIZ, 2006).

O pensamento de Muniz (2006) levou em conta o talento na caixa por caixa de sapato que quase ninguém mais usa, mais vai na caixa ou fora da caixa, fora da casa todo mundo disse.

Ou você cavouca a caixa de ferramentas e olha só quando acaba, se o marido não sabe usar. Por que marido melhor seria um mecânico. E uma caixa de livros enfim, a caixa das caixas as obras completas de Muniz. Relatos nos contados, quem não amaria ter uma dessas. Já ouvimos

dizer que se deve ter cuidado ao abrir uma caixa de som, e que é como abrir uma caixa de força, o risco de choque é muito maior (MUNIZ, 1972, p.43).

Abrir a caixa de sua coleção de livros, e ter suas obras completas. Não é como abrir uma caixa de sapatos o que se tira de dentro da caixa de livros pode levar muito mais longe do que um par de sapatos, nem é como abrir uma caixa de ferramentas, uma caixa de ferramentas qualquer, pois as ferramentas que estão aqui devem ser mais do que consertar uma torneira ou furar uma parede, pensamos ao abrir a caixa de coleções do nosso objeto de estudo, podem atravessar corações e mentes e podem consertar o mundo então cuidadosamente abrimos essa caixa de livros muito cuidado, muito cuidado para não explodir de usar um daqueles equipamentos de especialistas em desarmar com muito cuidado e calma. Corremos o risco de explodir um quarteirão, vamos abrir esse presente devagar e então pensamos, agora a operação estaria concluída com sucesso.

Hoje, Muniz afirma, quando o conceito de drama é algo que existe nas dramaturgias escritas para teatro industrial, isto é o cinema, ou para o teatro eletrônico, existe a necessidade saber o quão importante é conhecer cada vez mais os mestres. É fundamental que o autor seja reconhecido logo que tem início de seu trabalho, porque tem um estilo próprio, tem uma linguagem própria, que conduz aos fios de sua narrativa de acordo com a reação de seus receptores. Lauro César Muniz é um grande mestre, pois logo que abrimos o primeiro volume onde tem uma dedicatória a sua primeira frase, que nos diz “aqui está minha caixa, trabalho de uma vida. ” A vida de um mestre do teatro que chegou ao Brasil (Entrevista de Lauro César Muniz concedida em 29 jul. 2016).

Muniz (2006) quando escreveu “*O Santo Milagroso*” valeu-se de experiências de sua infância e juventude, bem como de experiências anteriores do teatro, aprendendo algumas farsas apresentadas pelo Teatro de Arena, mas dentro desse esquema teatral, que dentro de poucos anos começará provavelmente a aparecer como perfil de todo um grupo de autores, que sabe manter sua autonomia e sua fisionomia próprias. Sua comicidade, sobretudo menos doutrinária que as de seus companheiros de geração e mais preocupada com o puro jogo das situações cênicas, não se confunde com a de nenhum outro.

No entanto, Muniz queria ser doutrinária, ser inserido no grupão dos autores fortemente engajados, mas, logo viu que não fazia seu estilo, em suas dramaturgias não usava palavras de ordem, o que fazia era trabalhar com suas contradições. *O Santo Milagroso* tinha uma estrutura que era mais aberta, não tinha uma verdade acabada, e isso marcava uma característica do seu teatro. Muito mais tarde entendeu que o que mais importava era lançar ao público suas próprias contradições do que verdades acabadas, didáticas. Encontra a sintonia no público, gerando uma síntese muito mais enriquecedora que a verdade imposta. Assim era seus textos teatral, não confiava em verdades absolutas.

Padre José: Apagou as velas? Dito: Ainda não, senhor. Padre José: É preciso apagar. Estão custando os olhos da cara. Deixe acesa a de Santa Luzia! É promessa do Zé Ceguinho. Ele está pagando... Padre José: Amanhã, cedo, quando eu chegar, tudo deve estar prontinho. Não se esqueça de trocar o vinho do sacrário. Hoje, na hora da comunhão, eu bebi vinagre... Padre José: Faça uma oração a São Benedito antes de sair. Dito: Já rezei lá no altar. Padre José: Não, a de São Benedito, seu padrinho. (*Dito ajoelha-se diante de uma imagem coberta*). Esta é Nossa Senhora da Aparecida! O seu padrinho é aquele. (*Aponta*). Dito: (*Depois de olhar as duas imagens*). Ah é... São da mesma alturinha. (*Ajoelha-se diante de São Benedito e reza*) (MUNIZ, 2006, p. 16-17).

Ao demonstrar essa parte da peça, Muniz deixa claro a forma de escrever na simplicidade e na inovação de suas ideias, fazendo comparações de sua existência e do povo brasileiro vivenciado em épocas passadas, da simplicidade e da forma de lidar com os argumentos do seu dia a dia, fazendo desta forma parecer que estamos vivendo junto com os personagens e seu diálogo, conforme o transcrito abaixo:

A empatia consiste no “transporte” do espectador ao personagem. Estabelece-se durante o espetáculo uma identificação do espectador com a personagem. Essa identificação é feita de forma VICÁRIA, ou seja, a emoção da cena nos atinge, não em plena força, mas o suficiente para provocar uma PURGAÇÃO ou uma CATARSIS (RIBEIRO, 2018, p. 69 *apud* MUNIZ, 1960).

Muniz em grande parte de suas análises de peças teatrais já escritas aponta que as mesmas adotam como ponto fundante o comentário sobre as dimensões de caráter e visão de mundo das personagens. De modo geral, talvez consciente, um método geral capaz de ajudar novos escritores a concretizar figuras com base em estruturas de conflito em desenvolvimento. Deixando

explícito, que era inevitável, contudo, que essa abordagem tendesse a uma visão muito geral de ação dramática como entrelaçamento de vontades, seja entre as personagens, seja entre a vontade individual e obstáculos variados do mundo.

Tragédia – Obstáculo insuperável.

Drama – Obstáculo pode ser superado. Quanto mais intensa a vontade, maior o obstáculo e maior a ação dramática. Um drama é superior a outro na medida em que a vontade é maior, o obstáculo é maior, e menor a chance de vencer, e a necessidade de vitória é maior. Exemplo: Peça do pai que volta depois de quinze anos de preso. (Motivo do fracasso).

Exercício: Ação dramática com conflito, sendo a vontade necessária (MUNIZ, 1960).

Para Barranco (2016) a necessidade do dramaturgo está situada com a realidade da vida, leva-o ao espaço da simulação, que confunde o real com o modelo, o homem desorienta-se porque o próprio real é abolido, conseqüentemente, ele perde a noção de sua individualidade e a consciência de seu compromisso dentro da coletividade. Nesta situação encontra-se todos, o ser social de uma classe desfavorecida e aquele da classe mais abastada economicamente, indiferente aos outros e à vida, confesso no seu exacerbado individualismo, mas particularmente apanhado pela mesma rede padronizante. Por isto mesmo acaba sendo fruto das distorções hiper-reais que o desviam para a atrofia social, desvinculando-o de seu próprio interior e impedindo-o de estabelecer contatos interpessoais.

Muniz apela para os dramas do cotidiano como uma hiper-realização do real, como impulso acelerador da sociedade mais ampla, golpeando a experiência cotidiana comum do indivíduo, de tal forma que a individualidade se perde para se atender a uma exigência de imagem veiculada como modelo difuso dentro do simulacro da hiper-realidade em que desapareceram as referências e, como consequência, a própria identidade. Neste cenário, Muniz traz apresenta no segundo ato do *“O Santo Milagroso”* as ideias de cada ser como um só, com suas ideias e crenças:

Juca: Ontem à noite eu escutei um rebuliço na praça, os sinos tocaram... depois eu escutei uma correria em frente de casa. Que aconteceu? Meu filho chegou em casa dizendo que tinha sido milagre na sacristia. Eu

estava meio dormindo, mas ouvi ele contar para minha mulher... não é por nada não, seu vigário, mas cada um dá gente tem ideia diferente de religião. O senhor sabe: eu sou protestante e o pastor pode não gostar se eu... bem... minha mulher ainda é de lá da sua igreja... Depois eu me "inteiro" da história com ela. (Vai saindo) até logo! Padre José: Sou padre há trinta anos. Nunca vi tanto júbilo de fé como ontem à noite. Todos estavam quietos, elevados a Deus, na esperança de que São Francisco Xavier, quero dizer, Assis, resolvesse seus problemas, curasse seus males MUNIZ, 2006).

Neste sentido, Muniz traz à tona a visão de um povo devoto e crente de maneira diferente, num cenário que são protagonista, inseridos no ambiente do homem e do santo, sem perder suas características, mas falando e comportando-se, expressando sua crítica à hiper-realidade e ao vazio do tempo e do espaço-simulação, Juca e Padre José contrastam com as pessoas, meros coadjuvantes, tratando de lançar mão de um maravilhoso que mistura a fantasia com o hiper-real.

Ao construir seus dramas, Muniz busca estabelecer o jogo com o leitor ao criar um estranhamento através do hiper-real, é sempre o elemento fantástico o aspecto fundamental o universo ficcional, onde o espectador nos limites da peça pode viver numa realidade que é absolutamente nova, ele também sendo iluminado para enfrentar o mundo real sob outro ângulo. Um novo conhecimento advém assim do reconhecimento sobre o novo real instalado com a ousadia de um fantástico em que se conjugam o estranho e o hiper-real no processo dos dramas da criação de Muniz, ou do contraponto entre a aceitação e o descrédito do milagre que se apresenta no "*O Santo Milagroso*".

Muniz ao apresentar o drama no cotidiano em seus escritos utiliza recursos por finalidade de aguçar o espírito crítico dos espectadores e, ao mesmo tempo, abrir a cena, da caixa do palco para a plateia. Desse modo, uma construção ilusionista da encenação, conferindo-lhe uma inventividade mais ao gosto de valores hodiernos. Com essa concepção, o trabalho dos atores ganha maior ressonância, pois depende de suas interpretações comunicar com eficácia toda a comédia existente no "*O Santo milagroso*". Neutralizando o espaço cênico, isto é, empregando elementos essenciais para a mecânica da encenação, oferecia um fundo para o desenvolvimento naturalista e um tanto hiper-realista dos intérpretes.

O que desta forma Lehmann (2011, p. 196-197) aponta o hiper-realismo como parte das tendências pós-dramáticas. Assim como o teatro realista e naturalista encontrou nas camadas mais baixas da sociedade o foco da “vida real”, o “novo naturalismo do teatro dos anos 1980 e 90 oferece situações que ostentam uma decadência e um absurdo grotescos”. Lehmann percebe neste realismo banal dos oprimidos e excluídos não um novo realismo, mas um hiper-realismo. O resultado são cenas inverossímeis, de ironia grotesca através de um absurdo bizarro.

Segundo Limas,

Loher confronta o leitor/espectador com um retrato hiper-realista e hipernaturalista do ambiente promíscuo, agressivo e opressor que envolve as figuras. Esta tendência hiper-realista e hipernaturalista, tal como a descreve Lehmann, socorrendo-se dos posturados do filósofo francês Jean Baudrillard, apresenta-se como um dos traços, distintivos da estética pós-dramática, na qual a exposição deliberada de submundos e locais promíscuos, pautada muitas vezes pela total ausência de indignação moral e pela criação de uma distância irônica, acaba por resultar numa inevitável virtualização da realidade (LIMAS, 2010, p. 141).

Muniz ao escrever suas peças tenta levar ao espectador a realidade do cotidiano, como na peça *“A Infidelidade ao Alcance de Todos”*, a obra conta duas histórias, a primeira, apresenta Candido a prefeito de uma pequena cidade, que visita a mulher mais desejada do lugar para mostrar sua virilidade, bem como fazendo alusão a oposição de seu poder político; e por outro lado, a segunda, narra a história da diversão de três casais em uma festa de passagem de ano, dita diferente, mas a diversão não é como haviam planejado. Trazendo à tona a realidade da vida atual das pessoas, mas ao mesmo tempo, leva a questão da hiper-realização do real, demonstrando às questões do poder econômico, da sexualidade, do aumento de divórcios, novos desenhos familiares, nova versão do incesto, o preconceito social e a banalização da infidelidade.

O desempenho do real que escapa à realidade cotidiana, Crozat (2006, p. 97) define como “a performatividade do hiper-real”, que é quando o imaginário se torna o real. A simulação não é mais aquela do território, de um ser referencial, de uma substância. Ela é gerada pelos modelos de um real sem origem na realidade e, mas, sim, no imaginário do lugar *“O Santo Milagroso”*, que sobe à categoria do hiper-real. Nesse contexto, o mundo se reduziu quase a um

processo de simulação sensorial sem lugar necessário com o real, a exemplo de quando o imaginário da pequena cidade do interior paulista gera uma representação dela mesma.

A dramaturgia moderna perpassa além da teoria do drama moderno, e em épocas distintas, no caso de Nelson Rodrigues (1943) em *Vestido de noiva* e Carlos Alberto Sofredini (1989-1990) havendo estreita relação, tendo ambos o pensamento da modernidade incorporado ao teatro brasileiro, como ponto de partida, num questionamento da forma dramática tradicional. A alegação de Szondi e Sarrazac passando da imaginação ao pensar do conceito do drama tradicional (e teatro) no Brasil sobre o âmagô ao longo de mais de 50 décadas de produções nacionais, havendo elementos responsáveis de propostas para o rompimento do teatro dito da República Velha quando da procura da brasilidade na tentativa de se aprimorar a arte da dramaturgia (MEDEIROS; TORTORELLA, 2017).

Com o surgimento de atores profissionais e dinâmicos o drama moderno no Brasil se desenvolveu de forma caricata como o caso de Oswald de Andrade (1933) o qual canaliza sua composição dramática em confronto com o formato das comédias de costumes então vigentes, partindo da contundência irônica a fim de elaborar a *desestruturação* do drama, desta forma mostrando o rompimento e ao mesmo tempo confrontando o paradigma dramático. Contribuindo para esta iniciativa Braga (1999) contrapõe-se a ideia de tradição crítica nos períodos de 1889 e 1930 que seja chamada de decadente, pois existe uma nítida continuidade da dramaturgia, de cunho predominantemente popular e cômico.

Szondi (2011) arremete a ideia do princípio do *questionamento*, pois a forma de se desenvolver e ver uma obra de arte, existe sempre algo inquestionável, desta forma a inserção do elemento épico no seio da forma dramática absoluta provoca ruptura dos principais paradigmas que a formam: a relação inter-humana, o diálogo e o tempo presente.

Já para Sarrazac (2012a, p. 32) a forma dramática moderna como “a *forma mais livre* (que não é ausência de forma), no caso o teatro, o teatro forçando suas próprias fronteiras, levando para fora de si mesmo”. Neste caso, o drama brasileiro considera, a forma drama e/ou alta comédia, como um conteúdo de reflexão social a que se queria inevitavelmente associa-la, a dificuldade maior para o estabelecimento de nossa “arte dramática”, havendo adequação a priori,

de conteúdos que se queiram discutir, não essencialmente “dramáticos”, ou ainda, não diretamente ligados à nossa realidade.

Por outro lado, na década de 1920, Alcântara Machado visionava suas produções como teatro moderno a partir da bagunça: “um teatro bagunça da bagunça sairá” (MACHADO, 2009, p. 377).

O teatro se mantinha em geral isolado, quer dos movimentos estéticos de renovação que ocorriam na Europa e aqui repercutiam na literatura e artes plásticas (como no caso da Semana de Arte Moderna, em 1922), quer dos sérios acontecimentos políticos da recém-implantada República (1889), que a literatura refletia (como no caso de Euclides da Cunha, retratando a guerra de Canudos, ou Lima Barreto, a vida dos marginalizados).

Uma iniciativa pioneira digna de registro foi a de Flávio de Carvalho (1899-1977): em seu Teatro de Experiência montou *O baile do deus morto* (1933), que, por levantar aguda crítica ao poder e suas implicações, à moral e à religião, foi fechado pela polícia em sua terceira apresentação. Mas suas sementes frutificaram em *A morta* e *O rei da vela* (1937), de Oswald de Andrade.

As obras de Muniz trazidas a nós pelos dramas cotidianos na hiper-realização do real, faz com que imaginemos a situação vivenciada nas mesmas. O autor, escreveu diversos ensaios na dramaturgia brasileira, entre eles, a peça “*O Santo Parto*”, volume de outra peça, já em outro milênio, lançado depois do “*O Santo milagroso*”, como primeiro volume, fechando com “*O Santo Parto*” porque as outras peças do quarto volume são peças curtas, são peças e ensaios, estudos e esboços para depois desenvolver peças maiores.

Nesta coleção Muniz estão relevantes obras, para editar, outras foram feitas no satyrianas dentro do teatro burguês, e que não era nenhum movimento com vários apoiadores, entre eles da saúde do Iphan e pelo pessoal dos parlapatões e outros grupos, são vários teatros um do lado do outro também, a escola de teatro. Essas condicionantes fantásticas já deram frutos profissionais, com muita gente da escola, técnicos, atores e atrizes, trabalhando no teatro profissional de São Paulo e talvez do Rio de Janeiro também, com certeza é uma escola modelo um símbolo de liberdade em artistas esportistas, artistas aprendizes e os professores que são também artistas e também aprendizes.

Muniz esclarece que é bom ver no volume 4 de peças curtas e que algumas são montadas por estudantes de teatro. Depois nos conta de uma

grande paixão pela experiência dos projetos e que quer falar da sociedade dos poetas do palco, beleza e que sente uma ansiedade no coração como já disse claramente numa publicação de uma entrevista, que no Brasil costuma se ter uma memória curta e fala muito de uma sociedade que vai completar 100 anos de teatro em 2017, mas o que vai salvar é se os autores se juntarem de novo e quando diz fala de todos autores de cinema, dos autores de teatro, dos autores de televisão, dos autores de audiovisual, o livro de teatro é também uma plataforma de lançamentos alguns dos maiores sucessos do teatro brasileiro prontos para outra vez ganharem vida o teatro encontro dessas palavras dessas ideias com os artistas do palco e que desse encontro nasceria o teatro e a vida.

2.3 O Efeito Estético e Prazer da Leitura

Na comédia de Muniz, percebe bem as coligações políticas, os grupos econômicos dos interiores, que são postos em cena, todas com suas particularidades e expressões, ricas formas vivas e originais. Muniz afirma: “Captar e transcrever o cotidiano é, para mim, uma forma de aprendizagem, não sendo complexo. É perigoso. Não há pressa. O autor que chegar ao mais complexo, mas prefere partir do Simples”, para o autor este é o sentido de escrever sobre os detalhes mais cotidianos.

Ao pensar na relação entre literatura e leitor estamos falando de uma relação íntima do indivíduo (intérprete) com sua interpretação de mundo, refletida a partir da leitura que ele tem em mãos. É nesta valorização do processo comunicativo da arte, a partir da relação entre obra e público, Lauro César Muniz, adota em suas obras efeitos estéticos visando o prazer da leitura, transformando suas ideias em peças teatrais, pois, o teatro, a expressão mais antigas do espírito lúdico da humanidade, é uma arte cênica peculiar, pois embora tome quase sempre como ponto de partida um texto literário (comédia, drama, e outros gêneros), exige uma segunda operação artística: a transformação da literatura em espetáculo cênico e sua transformação direta com a plateia.

Examinar uma obra de Muniz é descobrir seu processo de depuração. Aos poucos o exótico é deixado de lado, e, posteriormente, passa para o real, mesmo escrevendo comédias e farsas, anda por linhas de um realismo crítico - o abstrato com linhas de realismo -. Tratando-se das diferentes versões de suas peças, “A

Morte do imortal”. Por exemplo, Muniz modificou quase que inteiramente a segunda parte da peça, decorridos sete ou oito meses da primeira versão. É só neste trabalho já se revelam as alterações que não são arbitrárias, mas sim, realmente, depurações de formas de tudo que precisa ser falado e mostrado. O autor é consciente das mudanças que são contextualizadas à linha temporal. Segundo o autor, se “O Santo Milagroso”, fosse escrita hoje, seria, talvez, pior, mas é certo que seria inteiramente diferente.

Um dramaturgo em evolução, escritor que não traça plano de trabalho, e que o aprendizado é um processo. Revisões constantes de seu trabalho, provenientes de maturação, lições de vida, autocrítica, discussão com outros autores, das críticas, da reação do público, dos ensaios, entre outros fatores latentes no ofício de escrever. O autor que não fica trancado em quatro paredes, diz: “Peço tempo e crédito! Crédito!”.

Muniz mostrava seu ceticismo e preocupação com o futuro de suas obras, renovando sua linguagem e na estrutura de suas peças, preocupando-se com temas repetidos, empobrecimento no tratamento das histórias, os conflitos e as soluções são parecidos, falta o realismo, suas ideias tinham a intenção de levar o espectador a compreender passo a passo as situações ali apresentadas de forma clara, tratando de temas polêmicos, muito das vezes com apelo social, como exemplo obras como “*O Santo Milagroso*” e “*Nu para Vinícius*”.

Algo que se nota primeiramente é a influência do cinema, acredita o autor, mais até que o teatro ou a literatura. Apesar de que não é tarefa fácil reconhecer seus berços, acredita que foram Felini: “tenho a impressão que Felini tem me ensinado, me acrescentado alguma coisa. Não diretamente, é claro. Mas é um tipo de aprendizado. E a partir daí meu teatro pode evoluir”, principalmente as primeiras fitas dele. Aquelas em cidades do interior, “Vitteloni”, “Bidone”, “Cabirria”, aqueles personagens de pequenas cidades, a humanidade deles. É claro que não é o meu caminho. Mas aprendo com intensão de usar de outra forma”.

E quem pensar numa forma mais específica de encenar “A morte do imortal”, sem passar por atalhos ou pelo caminho mais estreito, cotidiano passado como se debulhado nas miudezas, também com um certo sadismo como na película Italiana, desejo de divertir simplesmente por fazer e gostar de fazer bem feito.

Autor teve várias influências, algumas por meio de suas experiências, peças teatrais para tevê, comédias bem elaboradas e policiais entre outras. Roteiros para cinema, até adaptação da própria obra o “Santo Milagroso”.

A vivência do cinema é reflexo na dramaturgia, sua peça “Nu para Vinicius” revela a junção das cenas. “A morte do Imortal” a mesma coisa,

[...] sentia liberdade que a gente tem fazendo roteiro de cinema, tenho aproveitado muito do que aprendi obrigado a uma linguagem cinematográfica, para as minhas peças, que procuro tornar mais dinâmicas, menos presas a certos entraves tradicionais de dramaturgia (MUNIZ, 1972, p. 53).

O autor acredita que “Nu para Vinicius” é quase um roteiro: Pode passar para o cinema sem grandes modificações.

Muitos críticos apontam grandes semelhanças de Lauro Cesar Muniz com Martins Pena, outros falam da Influência. “Eu gosto muito dele, li todas suas peças, estudei Martins Pena na escola de arte dramática. Mas se ficou alguma coisa não foi consciente. Em “A morte do Imortal. ” Havia uma cena, Armando tentando evitar que Carminha vá embora depois do casamento que lembravam momento de comédia de Martins Pena. Isso na primeira versão. Acabei levando a cena para outra linha, para o melodrama de circo...”

Muniz nos fala de sua formação: A Escola de Arte Dramática de São Paulo. “Eu sou formado em engenharia. Meu primeiro contato com o teatro foi por um curso a distância. Foi fundamental, tanto aprendizado técnico como para abrir os olhos! ”.

Também nos falava que não sabe se ficará sempre no gênero de comédia e na farsa, talvez permeia pelo drama tal qual era feito no século passado. As melhores dramaturgias modernas caminham para a comédia e a ironia, a tragicidade das obras lembra o grande autor Durrenmatt, Albee e outros dramaturgos da modernidade. Fala que não existe mais puro drama e que o cômico desmistifica o que fica entre máscaras nas relações humanas. E também não faz previsões “não sei hoje o que vai me interessar escrever amanhã! ”.

Alguns dos personagens de Muniz voltam em outras peças, modificados, aprofundados ou em outros enredos. Desenvolve o personagem, e podem até perder traços do original em benefício do tipo de sociedade, o que aconteceu com o Senhor. Olegári de “A morte do Imortal” que já havia feito história em outros

contos, e se desenvolve ainda mais em “A farsa do Herói Revolucionário”, com pseudônimo de Simão. Surge mais minucioso como um classicista, que nessa trama as características familiares não têm tanta importância, o foco seria nesta estruturação do personagem. Tem o passado nas obras de nosso autor, entre elas, “Este ovo é um galo”, como o coronel Francisco, em “A Bruxa”, como Olegário, e em o “Santo Milagroso” como coronel Chiquinho, Na Primeira parte de a “Morte do imortal” como Olegário também, e por fim na segunda parte de “A morte do imortal”, como Armando.

Lauro César Muniz utiliza esquemas sociais que melhor são visualizados em pequenas cidades interioranas, figuras como o Delegado, o Padre, o Prefeito, símbolos de justiça, fé e autoridade.

A Morte do Imortal, é como se fechasse uma fase de sua obra, fase que teve uma trilogia, com (“Este ovo é um galo”, “O santo milagroso” e “A morte do imortal”) Quando ele disse que estava caminhando por outros temas.

“A morte do imortal”, teve sua origem em uma peça de televisão que chama se “A estátua”, estão aí os primeiros elementos da peça e o centro que passa a “nu para Vinicius”, uma surpresa desenvolvida de outra maneira. Fazendo alterando os ingredientes de antes apareciam em “A Morte do imortal”.

O tema concilia o Artista como burguês de mundo que segundo Muniz são opostos e distantes. O personagem consegue por meio da imortalidade. Mas não tem sucesso, as estratégias vão resolvendo percalços. Quando a escultura é uma estátua, o personagem fica com a mulher amada, tem um final de contos de fadas, e, contudo, não consegue conciliar seu sucesso social com as ideias de um artista. Pensou que se fosse considerado morto poderia assim trabalhar com maior liberdade. E que seus trabalhos post-mortem seriam comprados com admiração pela burguesia, e de forma uma coleção clandestinamente. Texto novo e surpreendente a cada momento, uma comédia de tirar o folego, viva atraente e envolvente, bem teatral, próprio brasileiríssimo.

Quando iniciou sua carreira de dramaturgo em 1959 com a peça “Este Ovo é um Galo” sátira à Revolução Constitucionalista de 1932. Em 1963, é encenada a peça que lhe daria maior projeção, “O Santo Milagroso” (obra que trata de maneira inventiva e divertida as contradições religiosas de uma cidade do interior), depois adaptado para cinema e televisão. Na mesma década destacam-se outros textos teatrais seus, “A Morte do Imortal” e “O Líder”, este marcado por

um viés ideológico e dirigido por Augusto Boal. Em 1966 escreve sua primeira telenovela, “Ninguém Crê em Mim”, produzida pela TV Excelsior e considerada a primeira "novela de autor" da teledramaturgia. Na mesma emissora escreveria ainda uma adaptação para o formato telenovela do romance “O Morro dos Ventos Uivantes”. Depois vai para a Rede Tupi, na qual escreve “Estrelas no Chão”, exibida em 1967, novela na qual tenta uma revolução temática e linguística que só alcançaria sucesso no ano seguinte, com “Beto Rockfeller”, de Bráulio Pedroso.

Em 1970, escreve uma bem-sucedida novela adaptando o romance “As Pupilas do Senhor Reitor”, de Júlio Dinis, para uma produção da TV Record, emissora na qual faria ainda “Os Deuses Estão Mortos” e sua sequência “Quarenta Anos Depois”, duas tramas que abordaram a trajetória de poderosas famílias do interior paulista no período de transição da Monarquia para a República. Sua estreia na Rede Globo acontece em 1972, escrevendo o seriado “Shazan, Xerife & Cia”.

Três meses depois, foi convocado para substituir o autor Bráulio Pedroso na tarefa de escrever “O Bofe”. Trabalho considerado satisfatório, Muniz então recebe carta branca para elaborar uma história como autor principal e estreia de fato como novelista na emissora com “Carinhoso”, que desenvolvera inspirado na trama do filme “Sabrina”, de Billy Wilder, com Audrey Hepburn, Humphrey Bogart e William Holden. Na novela, os personagens correspondiam aos de Regina Duarte, Cláudio Marzo e Marcos Paulo, respectivamente. Em 1974, começa junto com Gilberto Braga a escrita da novela “Corrida do Ouro”, outra comédia inspirada nos clássicos de Hollywood, mas acaba levando sozinho a empreitada adiante a partir de um determinado ponto, já que Gilberto, inexperiente à época, não se habituou ao ritmo de trabalho.

Seu primeiro grande sucesso no Globo (e uma das mais representativas telenovelas brasileiras) vem em 1975, no horário nobre das 20h: “Escalada”, que conta a trajetória de Antônio Dias (Tarcísio Meira), personagem inspirado no próprio pai de Muniz, da juventude à velhice, passando por suas lutas políticas e sociais, o casamento infeliz, a busca pela felicidade ao lado do grande amor e até mesmo sua incursão no processo de construção de Brasília, indo dos anos 1930 à aquela atualidade, 1975.

Depois, inova a narrativa em telenovela ao contar três épocas distintas ao mesmo tempo em “O Casarão”, inquietante e poética abordagem da decadência de uma cidade produtora de café do interior de São Paulo e da transformação comportamental dos personagens ali envolvidos através dos tempos. Traz os bastidores do mundo artístico em “Espelho Mágico”, interessante trama de metanovela que, devido à complexidade de sua proposta, não alcança nenhum êxito. No ano de 1979 acompanha o grande sucesso de sua peça “Sinal de Vida” no teatro (obra quase autobiográfica, versa sobre os problemas de um dramaturgo com o meio televisivo e com a repressão política) e a polêmica e pouca aceitação de “Os Gigantes”, trama do horário nobre. O resultado aquém da expectativa acarreta a saída de Muniz da Rede Globo.

Ingressa na Rede Bandeirantes e em 1981 vai ao ar sua única novela nessa emissora, “Rosa Baiana”. Após seu trabalho na Rede Bandeirante, Muniz escreveu uma história para a TV chilena, “*La gran mentira*”, em 1982. Em 1983, com a inesperada morte do ator Jardel Filho e o abandono de Manoel Carlos do roteiro de sua novela “Sol de Verão”, Muniz volta à Globo e escreve, ao lado de Gianfrancesco Guarnieri, os 17 capítulos finais da história. Em 1984 vai ao ar, às 19 horas, “Transas e Caretas”, uma interessante trama de comédia sobre o choque entre o comportamento moderno e a tradição, mas que também teve repercussão truncada, principalmente devido à mal resolvida parte final e à ação da Censura, que prejudicou o desenvolvimento da história.

No ano de 1986 elabora o argumento de “Um Sonho a Mais” e depois acaba assumindo a autoria da novela (junto com Mário Prata), que enfrentou muitos problemas por ter sido considerada “ousada demais”. Também em 1985, já sob a Nova República, estreia a sua peça “Direita, Volver”, elogiada abordagem do posicionamento da classe média brasileira durante o regime militar. Em 1986 é o ano de sua volta à faixa nobre com o grande sucesso “Roda de Fogo”, um dos pontos altos de sua carreira, obra desenvolvida com Marcílio Moraes e vista como uma das mais bem escritas telenovelas, importante crítica social ao meio empresarial e político brasileiro que incorporou elementos do “*thriller*” do cinema norte-americano e consagrou definitivamente Tarcísio Meira e Eva Wilma na televisão.

Em 1989 preocupado com os rumos do Brasil e consciente de que aquele, no qual seriam realizadas eleições presidenciais diretas depois de quase 30

anos, seria um ano importante para o país - demonstra sua apreensão já no título de outro sucesso seu, exibido naquele ano: "O Salvador da Pátria", que fora acusada de fazer uma espécie de "apologia ao contrário" ao então candidato à Presidência, Luiz Inácio Lula da Silva. A novela foi saudada como a primeira da história do horário nobre totalmente livre da antiga censura do regime militar, mas ironicamente sofreu vários cortes oriundos da alta cúpula da emissora, incomodada com a provocativa trama. No início da década de 1990 foi o autor, junto com Dias Gomes e Ferreira Gullar, da novela "Araponga" (sátira a filmes e livros de espionagem protagonizada por Tarcísio Meira), que, apesar de ter reinaugurado a faixa das 22 horas, fato este muito celebrado pela imprensa na época, perdia em audiência para "Pantanal", sucesso de Benedito Ruy Barbosa exibido pela Rede Manchete. Esta foi uma das poucas vezes, desde o fim da Rede Tupi, que uma novela da Globo não conseguiu se manter em primeiro lugar na audiência.

Neste mesmo período, Muniz escreve a peça "Luar em Preto e Branco", sucesso de crítica e público estrelado por Raul Cortez e Célia Helena. Nos anos seguintes reescreve "Transas e Caretas" para a televisão chilena (sob o título "*Trampas y Caretas*") e atua como supervisor de texto de Carlos Lombardi em "Perigosas Peruas" (1992) e de Marcílio Moraes em "Sonho Meu" (1993). Em 1996, assume o texto de "Quem É Você" no lugar de Solange Castro Neves. Muniz foi escalado como o supervisor de texto da novela, inspirada em uma sinopse de Ivani Ribeiro, mas acabou substituindo a autora após o fracasso de audiência dos primeiros capítulos.

Em 1997, retorna ao horário das 19 horas com "Zazá", novela protagonizada por Fernanda Montenegro que foi prejudicada pelas prorrogações impostas pela emissora. Logo após escreve duas minisséries: "Chiquinha Gonzaga" (1999) e "Aquarela do Brasil" (2000). A primeira foi um grande sucesso e a segunda foi prejudicada por problemas do autor com o diretor Jayme Monjardim e com a própria emissora, que cortou partes da história e colocava muito tarde no ar.

Em 2006, depois de cinco anos sem emplacar nenhum de seus projetos na Rede Globo, entre os quais uma minissérie sobre o poeta Castro Alves e uma outra de nome "A Imperatriz do Café", Muniz voltou para a Record após cerca de 35 anos e desenvolveu uma nova história, de nome "Cidadão Brasileiro", para o

horário nobre. A trama tem elementos de sua clássica “Escalada” aliados a temas de “O Casarão” e seu eixo central é a ascensão de um homem, da juventude à velhice, interpretado por Gabriel Braga Nunes.

A novela conseguiu satisfatórios índices de audiência e foi bastante elogiada pela crítica especializada. Recentemente também escreveu “Poder Paralelo”, novela das 22 horas que estreou na segunda quinzena de março de 2009 como substituta de “Chamas da Vida” e que, apesar de um aguda prorrogação imposto pela emissora, igualmente colheu boas críticas da crítica especializada. As primeiras cenas da novela, estrelada dentre outros por Miriam Freeland, Tuca Andrada, Gabriel Braga Nunes e Nicola Siri, foram gravadas na cidade italiana de Palermo.

Em 2012 escreveu a telenovela “Máscaras”, baseada em uma história de diferentes pessoas que são enviados misteriosamente para o mesmo cruzeiro e a qual as vidas começam a se cruzar durante um fato policial ocorrido na viagem. Contou com Fernando Pavão, Paloma Duarte, Miriam Freeland, Heitor Martinez, Petrônio Gontijo e Giselle Itié nos papéis principais.

A novela enfrentou diversos problemas, como a controvérsia com Lúiza Tomé, que disse em suas redes sociais que estava desprestigiada por sua personagem, que gradativamente foi desaparecendo da história, e pediu para o autor matá-la na trama: “Não é a primeira novela que faço do Muniz, mas com certeza será a última, me sinto humilhada”. Outra problemática foi a história, que acabou não cativando o público, perdendo gradativamente a audiência e fazendo com que a emissora encurtasse a trama em cerca de 80 capítulos. O último capítulo de “Máscaras” chegou ao fim com apenas 6 pontos, resultado insatisfatório para a Record, uma vez que a antecessora, “Vidas em Jogo”, havia acabado com 18 pontos.

Estes fatores foram primordiais para que a emissora dispensasse o autor em 2013, após o fim de “Máscaras”, optando por não renovar o contrato. Muniz havia escrito duas sinopses de minisséries após a novela, uma contemporânea e outra biográfica sobre o músico Carlos Gomes, ambas que acabaram sendo descartadas pela emissora quando decidiu dispensá-lo.

Em setembro de 2015, após dois anos sem contrato, Muniz retorna à Rede Globo depois de dez anos. No entanto, em dezembro do mesmo ano, é dispensado pela emissora com apenas três meses de contrato, uma vez que não

havia nenhum horário disponível na grade de telenovelas e minisséries para Muniz nos próximos anos, ocupados pelos trabalhos agendados de outros autores, deixando a Globo sem nenhum projeto realizado durante esta estadia.

Em 2016, sem contrato com nenhuma emissora, dedica-se à produção de um filme sobre o músico Carlos Gomes. Além disso, foi responsável pela reestruturação da teledramaturgia na TVN, emissora do Chile.

Vamos citar algumas de suas obras Teatrais: 19 centímetros (2010); O Santo Parto (2004); (1992) Luar em Preto e Branco; (1985) Direita, Volver!; (1981) A Corrente para Frente; (1979) Sinal de Vida; (1978) O Mito; (1975) A Tuba e A Feira do Adultério; (1969) A Comédia Atômica; (1968) O Líder; (1966) A Morte do Imortal e A Infidelidade ao Alcance de Todos, (1964) Nu para Vinícius; (1963) O Santo Milagroso; (1959) Este Ovo é um Galo.

Se pudéssemos citar os passos do nosso autor, faríamos em dez capítulos. 1. Gênese: Em janeiro de 38, na cidade Paulista de Ribeirão Preto. (Por falta de maternidade na cidadezinha de Guará); 2. Primeiras Tentativas: Peças montadas por grupos amadores e aplaudidas por amigos e familiares: “Corações em jogo” (1956), “Louco por loucos” (1958), “Este ovo é um galo” (1959), “Minha esposa o outro e eu...” (1960) e o drama “Os anjos censurados”; 3. Incentivos: Prêmios: Melhor autor nacional do VI Festival de Teatro Amador de São Paulo (1959), primeiro prêmio de autor no III Festival de Amadores do Estado de São Paulo (1960).

O primeiro por “Este ovo é um galo” e o segundo por “Minha esposa o outro e eu...”; 4. Primeiros faturamentos: Televisão! “A bruxa” (1961), “Bar da esquina” (1962) e “A estátua” (1962) na TV Excelsior de São Paulo; 5. Estudos: Curso na Escola de Arte Dramática de São Paulo, onde se formou em 1962; 6. Finalmente: Estreia profissional no teatro com “O Santo Milagroso” pelo Teatro Cacilda Becker, em 1963; 7. Prêmio de Revolução de Autor conferido pela Associação Paulista de Críticos Teatrais em 1963, pela peça “O Santo Milagroso”; 8. Novas Montagens: O Santo Milagroso em Montevideo (1964), “Nu para Vinicius” em São Paulo (1964), O Santo Milagroso” no Rio e em Curitiba (1965); 9. Cinema: “O Santo Milagroso” é rodado pelo diretor Carlos Coimbra, com produção de Oswaldo Massáini. Lançamento em 1966. Roteiro da primeira produção da Cinepro (Cine-produções Ltda.) ora em filmagens: O anjo Assassino”, policial sob a direção de Dionísio Azevedo; 10 Perspectivas: Novas

peças: “A Infidelidade ao Alcance de todos” e “A farsa do herói revolucionário” (título provisório).

Entre os prêmios que conquistou em sua carreira, estão dois prêmios com a peça “Este Ovo é um Galo” (1959), sátira da Revolução Constitucionalista. Em 1963, recebeu o Troféu APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) de Revelação de Autor pela peça “O Santo Milagroso”, que foi remontada e transformada em um especial para a televisão. A experiência rendeu ao autor um prêmio no Festival Internacional de Cinema e Televisão de Nova York. No mesmo ano, pela adaptação cinematográfica dessa peça ganhou Melhor Filme no Festival de Santa Rita do Passa Quatro (SP). 1987, ganhou o pela trama “Roda de Fogo”. Em 1979, a peça “Sinal de Vida”, que lhe confere o Em 2004, sua peça “O Santo Parto”, que recebeu cinco indicações para o Prêmio Shell de Teatro do Rio de Janeiro.

Analisemos em a obra de Muniz sob o prazer da leitura, percebemos que a modernidade encerra uma sociedade que vive sob uma constante ameaça, pois seus valores coletivos desaparecem e a subjetividade se acaba quase totalmente.

A modernidade reúne todas as pistas para promover a perda daquele ideal acalentado por sonhos que, normalmente, impulsionam os menos experientes. À medida que o tempo vai passando e as frustrações vão tomando o lugar dos sonhos, o homem vai compreendendo menos o mundo que o rodeia, só faz aumentar mistérios e enigmas, mostrando que o saber que se supunha suficientemente extenso é, na verdade, incapaz de abrir as portas para um verdadeiro conhecimento. Daí as considerações que Roudinesco nossa querida “Beth” faz do melancólico com os grandes místicos, os revolucionários e os criadores. Todos eles se veem permanentemente ameaçados, seja pela possibilidade de se afastar do criador, ou pela perda do ideal que permanentemente se esquiva, seja pela sempre irrealizável busca de auto superação.

Nosso autor também é visto por essa teoria. Mas é importante lembrar que os pressupostos que estruturam a alienação do sujeito vêm numa progressão que tem início por volta de 1800. Mudanças constantes que alteram à sua maneira de ser das pessoas e o modo como ele lê o mundo e o seu próprio estar no mundo. Desse modo, chega a ser surpreendente a informação de que, há mais de dois séculos, levantaram-se problemas relativos à descaracterização do sujeito

humano que são muito similares às questões que se enfocam hoje, do que resulta a evidência de que esse sujeito vem empreendendo um percurso que é, para dizer o menos, preocupante quando se pensa aonde ele quer e pretende chegar.

Podemos citar também autores como o poeta e dramaturgo alemão Friedrich Schiller quando tratou da estética como um mecanismo efetivo para a educação da humanidade. Diante da importância que Schiller atribuiu à estética, impõe-se uma investigação minuciosa a respeito do tema, já que ele contorna, invariavelmente, qualquer obra literária.

“O conhecimento da beleza na Arte e na Natureza, ou seja, a teoria ou filosofia do Belo, entendendo-se por Belo todo o conjunto de sensações experimentadas no contato com a arte ou manifestação da Natureza”. Na acepção moderna, o termo estético foi usado pela primeira vez pelo filósofo alemão Alexander Gottlieb Baumgarten, em sua obra *Meditações filosóficas sobre questões da obra poética*. Mas a questão da estética é tão atraente e, ao mesmo tempo, tão dispersa na sua proposta de determinar os valores da arte que um sem número de pensadores e artistas preocupou-se em examiná-la.

Assim, intelectuais ingleses, franceses e alemães dedicaram um significativo espaço em suas reflexões, na tentativa de esclarecer os princípios reguladores da ação estética. Em todos eles, de certa forma predomina uma ideia de intermediação, ou seja, a estética seria uma manifestação emocional que se colocaria entre as impressões sensíveis e a razão. O fato de ser algo que se caracteriza numa posição intermediária entre as duas formando conhecimento, o sensível e o inteligível, faz com que se veja a percepção estética como um princípio não rigoroso, até mesmo como uma cognição confusa que, embora claramente percebida, é pouco distinta quando confrontada com as claras diferenciações que o conhecimento lógico estabelece.

Segundo Schiller, “a estética e sua função como propiciadoras do resgate do homem na sua totalidade”. O pensamento estético de Schiller sempre guardou uma grande proximidade com a questão do autoconhecimento. O acontecimento que vai ter decisiva importância para os estudos originais e diferenciados que Schiller realizou sobre a estética foi a ligação do poeta com o príncipe dinamarquês Frederico Cristiano de Augustenburg que, em 1791, lhe ofereceu uma pensão por três anos.

Essa “bolsa” possibilitou a Schiller uma leitura em profundidade da obra de August Kant. Um dos resultados desse estudo foi a homenagem que o poeta prestou ao príncipe, na forma de cartas que lhe enviava. Só que não se tratava de uma mera correspondência. Na verdade, Schiller redigia suas famosas Cartas sobre a Educação Estética da Humanidade, obra que revela uma lição educativa e política que procura estabelecer a importância do “reino estético”, o chamado “terceiro caráter”, algo que estabelecia uma ligação entre o seu físico e o ser moral do homem.

Essa dimensão é que torna Schiller um pensador que extrai da estética uma função que vai muito além da simples indagação do belo. É preciso lembrar que as posições de Schiller nascem das reflexões kantianas, mas é preciso também ver que o poeta ultrapassa em muito o filósofo nas reflexões que produziu, pelo fato mesmo de que Kant, nas suas três obras fundamentais – Crítica da razão pura, Crítica da razão prática e Crítica do juízo –, preocupa-se, essencialmente, em distinguir as diversas funções mentais, estabelecendo sua funcionalidade e sua exata área de atuação. Schiller, como disse, vai além, ao estabelecer uma dinâmica que se processa entre os dois movimentos essenciais do ser humano que são os seus sentidos, vale dizer, sua sensibilidade e sua razão. Poder-se-ia, ainda, afirmar que se trata de examinar o processo que o homem articula entre os impulsos, de um lado, e a vontade moral, de outro.

Delineia-se, desse modo, a função do “terceiro caráter” da estética, função que indica a existência do “homem estético”, um estado em que se atinge o ideal absoluto de um homem integralmente homem. Como diz Anatol Rosenfeld, “de certo modo, portanto, o homem deve dar a si mesmo a forma de uma obra-de-arte, deve tornar-se em “forma viva”, “em bela alma”. Neste sentido, o homem deve restabelecer em si a humanidade íntegra e perfeita que foi desfeita pelos dilaceramentos da civilização especializada”. Acrescenta ainda o autor que essa “fragmentação rompeu a unidade ingênua, opondo a natureza bruta ao intelecto refinado” (ROSENFELD, *apud* SCHILLER; 1991, p. 24).

Como disse, as origens das reflexões de Schiller estão em Kant. A contribuição do filósofo reside exatamente no fato de ter operado uma distinção clara entre o gosto estético e o conhecimento lógico, por um lado, e os princípios morais, por outro. Para Kant, o gosto estético e os objetos a que se refere são dotados de uma autonomia que os particulariza de modo inequívoco. Para esclarecer isso, Kant mostra como o mundo se biparte entre o natural e o moral. No natural, predomina

uma determinação mecânica, fundada no causal e contornada por leis rigorosas que explicam a realidade. Aí está o conhecimento científico, examinado na Crítica da razão pura, em que o filósofo desenvolve a sua teoria do conhecimento.

No lado moral, faz-se presente um homem diferente daquele ser físico que habita o reino da natureza, ou seja, tem-se o ser espiritual que está condicionado pelo imperativo moral que, inclusive, o coloca no reino da liberdade. Essa dimensão é focalizada por Kant no seu Crítica da razão prática 1784 (teoria moral). A princípio, é de se supor que razão teórica e razão prática, caracterizando os reinos da natureza e da liberdade, sejam mutuamente excludentes. Mas Kant insiste no princípio de que o homem tem um trânsito indiscutível como ser moral no mundo da natureza, determinação que é admitida como sendo o primado da razão prática sobre a razão teórica, o que mostra a importância que a liberdade tem no mundo das coisas. A explicação para essa articulação é feita por Kant através de um finalismo cultural e de uma organização funcional do mundo biológico.

Essa teleologia e essa organização funcional são examinadas na Crítica do juízo, obra que Kant coloca numa posição intermediária entre a Crítica da razão pura e a Crítica da razão prática. E é na Crítica do juízo que Kant vai examinar a funcionalidade do belo, o modo como um objeto, portador de determinadas características, é apreendido por nós de forma prazerosa.

É assim que se dá uma teleologia natural em que, ao examinarmos os fenômenos, os julgamos de um modo particular. Caracterizam-se desse modo as três principais dimensões da obra de Kant: a do conhecer científico, a do querer moral e a do sentimento de prazer ou desprazer. Neste último, em que se faz presente o prazer estético, é que se particulariza o modo como a forma de um objeto mostra-se adequada à nossa mente, de maneira, dir-se-ia, gratuita, sem a interferência de conceitos.

Segundo Kant, define-se assim o momento em que se fica diante do belo, ou seja, é quando se percebe um objeto cuja forma desperta em nós um prazer desinteressado, gratuito, que produz a sensação de harmonia entre a natureza e nossa mente. Parece-me que aí se patenteia a função intermediária da Crítica do juízo, uma vez que a harmonia que se estabelece é entre o reino da natureza e o reino moral.

É bom lembrar aqui como Schiller conceituava a estética. Para ele, a “estética investiga a faculdade operante no ajuizamento do belo; ela busca assinalar com exatidão e correção os limites do gosto” (GOULART, 2018 *apud* MICHAELIS; 2004, 16).

É importante lembrar a convicção de Schiller que se estabelece um contato imediato entre o objeto e o prazer que nos consome. E é de se notar que essa condição gratuita do objeto em despertar nosso prazer, portanto essa forma desinteressada, se dá porque nossa faculdade de conhecer é acionada, sem se fazer acompanhar de suas funções cognitivas. Como se vê, tudo ocorre no terreno da mais pura liberdade, uma vez que o sujeito se entrega a uma contemplação sem acionar quaisquer conceitos, atribuindo ao objeto uma absoluta autodeterminação para oferecer-se à nossa contemplação. É importante alertar para a questão de forma e de conteúdo no objeto estético: Na contemplação do objeto estético, o que nos provoca o prazer é sua organização formal e não seu conteúdo. Daí que Anatol Rosenfeld, distinguindo a dimensão hedonística da dimensão estética, afirme:

A valorização hedonística, em particular, provocando desejos que me impelem a agir sobre o objeto, sempre exige a existência dele para que sejam satisfeitos, ao passo que a contemplação estética se desinteressa da existência real do objeto, satisfazendo-se com sua organização formal (ROSENFELD; 1993, p. 243).

Já havia assinalado que Kant desenvolve a sua Crítica do juízo como um elemento intermediário entre as duas críticas anteriores. Crítica da razão pura e Crítica da razão prática. É, pois, nesse livro que o filósofo vai desenvolver sua estética, mostrando que a chamada “utilidade” do belo está no fato de o objeto adequar-se à nossa apreensão mental e emocional. E essa apreensão sendo feita de modo pertinente produzirá em nós uma sensação prazerosa.

Em acréscimo, Kant fala da funcionalidade dos organismos que intervêm nessa operação, de modo que, em ambas as situações – apreensão prazerosa e funcionalidade dos organismos – ocorre o que ele chama de “teleologia natural”, ou seja, uma maneira de julgar os fenômenos ao refletirmos sobre eles, mas, como foi dito, fazendo isso sem a interferência da conceituação. Desse modo, a condição finalística dessa operação revela como o ser moral, em última instância,

é quem apreende, aprecia e julga a natureza, superpondo-se, pois, ao mundo mecânico.

Lembre-se que Schiller considerava o gosto como uma forma comunicativa e nesse aspecto alguma diferença surge com relação a Kant, por conta mesmo do fato de que, na compreensão do filósofo, não é possível existir um princípio objetivo do gosto, coisa que Schiller contesta por acreditar que, na contemplação do belo, as faculdades do conhecimento agem de forma tão livre, tão desoneradas para a comunicação do prazer universal suscitado na contemplação do objeto, que é impossível não se pensar em condições subjetivas internas que têm de ser comuns a todos os homens, indistintamente. Assim, Schiller entende que o juízo do gosto é, ao mesmo tempo, experimental e prioritário.

De fato, é a experiência que nos oferece um dado objeto, mas, ao mesmo tempo, uma comunicabilidade universal do prazer recai sobre o objeto. Assim, os nossos sentidos apreendem o objeto, mas é pela reflexão que atingimos a sensação prazerosa. Desse modo, antes mesmo da experiência de contemplação do objeto, o sujeito já detém um sentimento comum, estruturando um sentido estético comum entre os homens, um princípio único de beleza. Tal princípio não se deixa determinar, mas pode ser mostrado por meio de exemplos, daí Schiller haver afirmado que “a reflexão estética é um movimento de exemplificação”. É importante esclarecer o que era para Schiller a fragmentação de que o homem foi vítima, fragmentação provocada pela civilização especializada que acabou por romper a unidade ingênua, tal como foi colocado por Anatol Rosenfeld. No início da carta VI – uma das mais importantes – Schiller refere-se ao que dissera na carta anterior, quando fez críticas agudas aos costumes, à cultura que lhe eram contemporâneos. Para o autor, o espírito do homem, naquele momento, movia-se entre a natureza bruta e uma decadência requintada, conforme observa Rosenfeld. Por esse motivo é que a carta VI tem o seguinte início.

Ter-me-ei excedido contra o nosso tempo nesta descrição? Não espero esta censura, antes vejo outra: a de querer provar demais. É bem verdade, irão dizer-me, que este quadro se assemelha à humanidade atual, mas assemelha-se também a todos os outros povos inclusos na cultura, pois sem exceção tiveram de divorciar-se da natureza pela sofisticação, antes de poder voltar, pela razão, para o seu meio (SCHILLER; 1991, p. 49-50).

Conhecemos estudiosos clássicos que nos falam do prazer e de quando se gosta o aprendizado se faz com mais prazer, Mais uma vez nos provando o estético com o prazer da leitura.

O espaço não é primitivamente uma ordem entre as coisas, é antes uma qualidade das coisas em relação a nós próprios, e nessa relação é grande o papel da afetividade, da pertença, do aproximar ou do evitar, da proximidade ou do afastamento (WALLON; 1962, p. 46).

Essas considerações podem recuar no tempo, o que fica ainda mais espantoso quando comparado com a humanidade de tempos primeiros da civilização ocidental como, por exemplo, os Romanos. Nesse aspecto, ressalta-se um confronto nítido entre natureza e razão. No tempo dos gregos, o espírito e os sentidos não tinham territórios separados e demarcados como hoje, não tinham sofrido os ataques da discórdia. Por isso mesmo, a poesia não se fazia do modo artificial de hoje, nem a especulação filosófica se deixava guiar pelos sofismas. Daí que não se percebia um embate mortal entre razão e natureza. Como diz Schiller (1991, p.51): “Por mais alto que a razão subisse, arrastava sempre consigo, amorosa, a matéria, e por finas e nítidas que fossem as suas distinções, nada ela mutilava”.

Desse modo, ao decompor a natureza humana para projetá-la, isto é, ao tomar a espécie para mostrá-la nos indivíduos, os gregos não procediam como se estivessem rasgando a natureza humana em pedaços, tal como se faz nos tempos contemporâneos ao poeta, quando a imagem da espécie humana se projeta nos indivíduos de forma dividida ao ponto que o entendimento só se pode fazer por meio de um trabalho de perguntar se a si mesmo. Mantendo pessoas excluídas isoladas. Pode-se dizer que até mesmo classes inteiras de pessoas mostram-se por meio das especificidades que interessam destacar, operando-se, em consequência, intencionalmente, a exclusão de outras que são tidas como deficientes.

É nesse ponto que se pode destacar a importância da estética, visto que ela será responsável pelo equilíbrio entre a natureza e a mente humana. Nesse sentido, é preciso lembrar que a estética trabalha com as sensações, ou seja, ela vai examinar como a obra de arte, ao ser recebida pelo sujeito, vai tocar as sensações desse sujeito. A bem dizer, a estética trabalha, sobretudo, com o

exame da fruição a que a obra conduz aquele que entra em contato com ela. Nesse aspecto, muito se há de lembrar de Roland Barthes na sua caracterização do prazer que envolve o leitor no contato com o texto. Barthes adverte, um pouco cinicamente, dizendo:

O texto que o senhor escreve tem de me dar prova de que ele me deseja. Essa prova existe: é a escritura. A escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem, seu kama-sutra (desta ciência, só há um tratado: a própria escritura) (BARTHES; 1977, p. 11).

A partir dessa colocação, Barthes estabelece uma possível distinção entre o prazer e a fruição, percepções que acompanham a leitura. Daí a emergência do texto do prazer e do texto da fruição. O escritor do prazer (e seu leitor) aceita a letra; renunciando à fruição, tem o direito e o poder de dizê-la: a letra é o seu prazer; está obcecado por ela, como o estão todos aqueles que amam a linguagem, não a fala, todos os logófilos, escritores, epistológrafos, linguistas; dos textos de prazer é possível, portanto falar (não há nenhum debate com a anulação do desfrute): a crítica versa sempre sobre textos de prazer, jamais sobre textos de fruição:

Com o escritor de fruição (e seu leitor) começa o texto insustentável, o texto impossível. Este texto está fora-de-prazer, fora-da-crítica, a não ser que seja atingido por um outro texto de fruição; não se pode falar “em” ele, à sua maneira, só se pode entrar num plágio desvairado, afirmar histericamente o vazio da fruição (e não mais repetir obsessivamente a letra do prazer) (BARTHES; 1977, p. 31-32).

Como se pode avaliar, o texto do prazer, para Barthes, é aquele texto bem-comportado, com limites e margens fixas, que não desborda suas dimensões, contentando-se em estar nelas e a partir delas ter a possibilidade de fazer-se compreender como portador de uma lição, de um esclarecimento, de uma mensagem tanto quanto possível única, clara e direta. Já o texto de fruição desconhece limites e, por isso mesmo, não os tem. Ele é, portanto, um texto impossível de ser reproduzido, de ser falado na sua inteireza e originalidade. Visto está, pois, que o texto de fruição é para “ser fruído” (por mais que isso possa parecer uma óbvia tautologia), é para ser sentido, pois são as sensações que ele alcança, motivo por que é impossível reproduzir tais sensações. Por essa

razão é que Barthes afirma que a reapresentação de um texto de fruição está condenada ao plágio desvairado, uma vez que é o próprio vazio que se encontra na tentativa da reprodução. Daí também Barthes haver dito que:

A fruição é in-dizível, inter-dita. Remeto a Lacan (“O que é preciso considerar é que a fruição está interdita a quem fala, como tal, ou ainda que ela só pode ser dita entre as linhas...”), ou a Leclaire (“... aquele que diz, por seu dito, se interdiz a fruição, ou, correlativamente, aquele que frui faz com que toda letra – e todo dito possível – se desvaneça no absoluto da anulação que ele celebra”) (BARTHES; 1977, p. 31).

Essa caracterização de uma literatura que facilita a vontade estética, na medida em que aí estão explicitados os mecanismos que são autênticas percepções que envolvem o sujeito, alcançando-o num plano da mais pura sensibilidade. E aí, corre-se um risco: os conteúdos perigosos emergentes da mente profunda podem, de alguma forma, ocasionar o desequilíbrio emocional do sujeito. É quando, então, o prazer estético intervém, facilitando uma ligação entre o pensar e o natural. Todos esses aspectos lembram a função que Schiller vê na beleza, como forma de colaborar com o enobrecimento e a grandeza do ser humano. Aí se farão presentes alguns elementos como, o gosto que, além de contribuir para o refinamento da fruição, atua de forma ainda mais efetiva sobre o sujeito.

Nos Fragmentos das preleções sobre Estética do semestre de inverno de 1792-93, obra em que Christian Friedrich Michaelis, discípulo de Schiller, reuniu anotações das aulas do mestre, lê-se que “o gosto promove não apenas nossa felicidade, como também nos civiliza e cultiva”. Essa afirmação decorre também do fato de que o “homem não pode fruir inteiramente sozinho, e sim tem também de estar deliberado a comunicar sua satisfação” (MICHAELIS; 2006, p. 34).

Essa disposição, pois, de o indivíduo interagir com o semelhante a partir de uma doutrina objetiva e universal do gosto é de grande importância para mostrar como a estética colabora com a formação do sujeito. Como diz Schiller, o “gosto é a faculdade de ajuizar o universalmente comunicável em sensações”, concluindo, de forma assertiva que seria, empírico é universalmente comunicável; pois é contingente.

Segundo Michaelis (2006) referindo-se ao gosto, é aquilo que se refere a algo empírico ao racional, ou seja, o gosto seria a faculdade de referir uma

representação sensível a algo suprassensível. É ele que conduz do mundo sensível ao inteligível, ganhando para a sensível, mediante a referência ao suprassensível, o respeito da razão. O gosto tem seu fundamento na faculdade de recepção de impressões sensíveis e numa faculdade suprassensível auto ativa, na fantasia e no entendimento.

Anton Ehrenzweig (1964 p. 113) tem a respeito da função do belo. Para ele, o sentimento estético tem uma tendência de cair em duas categorias contrastantes: o simples e o gracioso, sendo de se notar que ele pode transitar de uma para a outra.

Do mesmo modo, diz Ehrenzweig, “os saltos altos barrocos são graciosos, mas adquirem uma pomposa majestade tão logo forem calçados acompanhando um vestido de corte”. Mas o que me interessa destacar nas colocações que o autor faz a respeito do sentimento estético é exatamente o fato de que os sentimentos estéticos como que domam as cruciais emoções do ser humano, o que, normalmente, é feito por meio da obra de arte que as encobrem ou as desviam. Para realçar a proximidade que vejo entre as colocações de Ehrenzweig e a afirmação de Schiller de que as apresentações do gosto (um componente do sentimento estético) “suavizam ou reparam a violência que é feita à sensibilidade”, transcrevo o trecho abaixo, em que o psicanalista desenvolve seu raciocínio sobre o assunto: Não estaríamos muito longe da verdade, se considerássemos o simples e o belo da experiência estética como “sentimentos encobridores”.

Freud fala sobre “memórias encobridoras” relativas às experiências de nossa infância que são apenas lembradas para manter memórias mais perigosas em esquecimento. Como um todo, nossa memória da infância está agora embebida em sentimentos de sublimidade e graciosidade que são inteiramente incongruentes. Agora sabemos, por meio da Psicanálise, que a criança é um ser capaz de um ódio e um amor tão grandes quanto desconhecidos em nossa vida adulta. Nenhuma dessas emoções sobreviveriam as memórias.

Como um todo, nossa memória de infância está agora embebida em sentimentos de sublimidade e graciosidade que são inteiramente incongruentes. Agora sabemos, através da Psicanálise, que a criança é um pequeno selvagem primitivo capaz de um ódio e um amor tão ardentes quanto desconhecidos em nossa vida adulta. Nenhuma dessas

emoções selvagens sobrevive em nossa memória. Ao contrário, percebemos no passado obscuro um paraíso infantil bem ordenado no qual os pais mistificados vivem em sublimidade e justiça com uma graciosa e inocente criança. Os dois sentimentos se anexam à mesma relação pais e filhos, desde que vista na perspectiva da criança pequena admirando seus majestosos pais, ou então, vista na perspectiva dos pais que sorriem benevolentemente sobre sua prole inocente. O ódio passional, o medo e o amor desesperado são esquecidos. Os sentimentos encobridores de sublimidade e graciosidade os substituem (EHRENZWEIG; 1974, p. 113-114).

Por meio de mecanismos, a obra fundada na estética, afastando as emoções perigosas que brotam dos mais recônditos impulsos do sujeito, atua no sentido de produzir o equilíbrio entre o ser e a natureza que o envolve. Esse aspecto está bem retratado por Fernando Pessoa, no seu "Auto psicografia" que, além de mostrar a função do poeta como o que dá forma imaginária a qualquer manifestação do ser e do mundo, mostra como o receptor frui o texto num modo em que os elementos estéticos possam promover a harmoniosa sintonia entre o ser e a natureza.

"Chove ouro baço, mas não no lá-fora... E em mim... Sou a Hora., é a Hora é de assombros e toda ela escombros dela..." (Hora Absurda — 1913)

Assim não há como não comparar com Lauro Cesar Muniz. Mas Voltando a Schiller, seria oportuno lembrar que, na Carta VI, ele mostra como se deu a ruptura da unidade interior da natureza humana. Essa ruptura se deve, por um lado, a uma operação do pensamento preciso, a racionalidade científica, interessado na separação rigorosa das ciências e, por outro, à imposição das forças do Estado que exigia uma clara determinação dos negócios e das condições em que se dava o relacionamento dos indivíduos com o poder político. Desse modo, as forças harmoniosas que caracterizavam o ser submeteram-se a imperativos estranhos que as desfiguraram quase completamente. É assim que o espírito de governo faz com que o entendimento especulativo (das ciências) entre em choque com o entendimento intuitivo, do que resultou uma indesviável corrosão da imaginação, oprimida pelo espírito da abstração que, no dizer de Schiller, "extingue o fogo ao pé do qual se poderia aquecer o coração e acender a fantasia".

O indivíduo e sua vontade de ser inteiramente livre, dentro dos limites reguladores impostos pelo Estado. Esse estranho caso de subjetividade dentro da objetividade revela ainda outras dimensões dessa presença do Estado, como é o

caso de um embate entre o que se poderia chamar de homem subjetivo e de homem objetivo. Se o homem subjetivo tentar valer-se de uma ação opressora, e o homem objetivo reagir tão vigorosamente que termine por impor-se à aludida opressão, o Estado intervirá, imediatamente, para não permitir que padrões de atuação diferenciada operem além de seu controle, mostrando a seriedade da lei sobre a individualidade hostil, numa incisiva prevenção contra voos mais longínquos que tal individualidade poderia querer alçar para além das rédeas do Estado.

Essa presença do espírito da abstração, força consolidadora do vigor do Estado, é como que o resultado de um longo processo, de uma longa caminhada que o homem começou desde o paleolítico inferior, quando se impôs procedimentos que revelam, de modo confiável, a arrancada que ele realizou no sentido de passar da animalidade para a humanidade. Segundo Georges Bataille, essa passagem está concentrada em três aspectos: o trabalho, a consciência da morte e a contenção da sexualidade. Diz o etnólogo-filósofo:

Uma vez que o trabalho, tanto quanto parece, criou logicamente a reação que determina a atitude diante da morte, é legítimo pensar que o interdito regulando e limitando a sexualidade foi também o seu contragolpe, e que os conjuntos dos comportamentos humanos fundamentais – trabalho, consciência da morte, sexualidade contida – remontam ao mesmo período distante (BATAILLE; 1987, p. 28).

Schiller destacou de modo muito incisivo a qualidade da vida e do modo de ser da civilização clássica, nomeadamente, desde os Romanos. Entretanto, o próprio poeta reconhece que também eles, os gregos, viram-se na necessidade de modificarem sua caminhada, afinal a urgência de deslanchar o conhecimento impunha isso, tal como diz Schiller na já citada Carta VI, ao reconhecer que a humanidade grega não poderia durar naquele nível de totalidade porque o entendimento, pelo acúmulo que até então realizara, era inevitavelmente forçado a separar-se da sensação e da intuição não era suficiente para provar o conhecimento; não podia também subir mais porque apenas um certo grau de clareza pode coexistir com uma determinada plenitude e temperatura.

“Os gregos haviam alcançado tal grau, e caso quisessem prosseguir no sentido de uma formação mais alta deveriam, como nós, abandonar a totalidade

de seu ser e perseguir a verdade por rotas separadas” (SCHILLER; 1991, p. 55-6).

É assim, é preciso sair do senso comum a uma ação mais aguda, ou seja, o senso comum tem de abandonar a aparência exterior dos objetos para penetrar na sua profundidade. Isso é resultado da pressão que o entendimento, na manifestação da racionalidade, realiza, operando uma proposta científica que só se contenta quando avança ainda mais, isto é, quando o entendimento empírico submete os objetos às condições da experiência.

Notamos que nesta questão do prazer da leitura, Schiller não fala sem propósito na defesa da totalidade do ser. O dramaturgo reconhece a importância daquela força constrangedora que faz o senso comum afastar-se da aparência exterior dos objetos para penetrar no seu interior, lendo-o de forma diferenciada. Daí que ele dê, como exemplo, a impossibilidade que os seres humanos teriam para descobrir os anéis de Júpiter se se valessem apenas da força visual que a natureza lhes deu. Foi preciso que o astrônomo fizesse tal descoberta utilizando um equipamento que comprovasse a teoria. Daí a sensação do empírico.

Do mesmo modo, Schiller revela como a análise do infinito e a crítica da razão pura do conhecimento científico que seria bem difícil se não tivessem havido indivíduos que trabalhassem as intuições que se fazem presentes no entendimento científico, privilegiando a razão como forma de articular o conhecimento que procura explicar o próprio mundo. Entretanto, o pensador pergunta se as ações dessas forças humanas formadas em separado do ser, como uma extensão de sua configuração original, ao promoverem essa ultrapassagem da totalidade intuitiva não corresponderiam a uma maldição a que tais indivíduos se submeteriam.

A resposta que Schiller dá vai enfatizar a importância do equilíbrio que deve existir nas forças em tensão entre racionalidade e intuição e ele faz isso de modo característico, através de uma imagem poética, a ideia do homem belo e bom, ao dizer que “embora o exercício ginástico forme corpos atléticos, somente o livre e uniforme jogo dos membros desenvolve a beleza”.

Dessa forma, a estética há de exercer um papel articulador, intermediário, entre o estado passivo da sensibilidade (natureza) e o estado ativo do pensamento (racionalidade). Schiller insiste em que o estado estético é condição necessária sem a qual o homem físico não chegará ao conhecimento e aos compromissos morais (homem racional,

moral), daí sua incisiva afirmação de que “não existe maneira de fazer racional o homem sensível sem torná-lo, antes, estético. Assim, Schiller pergunta: “O que é o homem antes de a beleza suscitar-lhe o livre prazer e a serena forma abrandar-lhe a vida selvagem” (SCHILLER; 1991, p. 124).

Um pensamento de ideal do belo, o ideal estético. Um exemplo bastante significativo dessa noção pode ser o que Schiller utiliza para mostrar como o homem deve “aprender a desejar nobremente, para não ser forçado a querer de modo sublime”. É importante, nesse ponto, verificar como se distinguem as noções de belo e de sublime. Para tanto, são preciosas as observações de Anatol Rosenfeld: “O sublime é, ao lado do belo, um dos temas principais da especulação estética do século XVIII. A expressão de um caráter sublime é, segundo Schiller, a dignidade”.

A dignidade é manifestação da resistência que o espírito autônomo opõe ao impulso natural. Como, porém, o ideal da humanidade perfeita exige não antagonismo, mas harmonia entre o ser moral e o ser sensível, decorre que este ideal não se conforma à dignidade (ou ao sublime) que, como expressão daquele antagonismo entre ambos os seres, torna visíveis os limites particulares do sujeito ou os limites gerais da humanidade. Devemos aprender a desejar (naturalmente) de forma mais nobre, a fim de não ser necessário querermos (moralmente) de forma mais sublime (ROSENFELD *apud* SCHILLER; 1991, p. 124).

Assim, o homem, racional que pensa fazê-lo melhor a partir de sua fragmentação, de sua submissão ao reino da ciência, só encontrará sua perfeição enquanto ser humano se aprender a articular seu lado natural àquele outro que está fundado no artifício da civilização, ou seja, na racionalidade. E esse exercício, no idealismo de Schiller, há de ser conseguido pela dimensão estética. Uma outra confusão entre os modos sob que o leitor se apresenta na modernidade pode ser notado em Nietzsche, quando o filósofo contrapõe o homem trágico, o que resultou da reconciliação entre a dimensão organizada de Apolo e a embriaguez desestruturadora de Dioniso, ao homem racional que emergiu do idealismo surreal. Neste último, nos tempos contemporâneos, estão impingidos todos os mecanismos opressores do homem, que se vê mergulhado num mundo de modernidades que guia seus desejos e suas inclinações e lhe oferece, inclusive, a possibilidade de buscar o prazer ali mesmo, na próxima esquina, sob os mais variados padrões e condições, um prazer transitório, um fácil e momentâneo prazer. Dentro da modernização e do acesso a mundos

irreais, vai perdendo se sua capacidade de se dirigir, porque perde a possibilidade de orientar o próprio desejo.

CAPÍTULO III

MUNIZ, SEUS TEMAS E SUAS CONEXÕES

O mundo inteiro é um palco. E todos os homens e mulheres não passam de meros atores. Eles entram e saem de cena. E cada um no seu tempo representa diversos papéis.

WILLIAM SHAKESPEARE

Shakespeare influenciou diversos autores renomados no mundo todo, tendo Diniz forte apelo pela forma como ele escrevia e apresentava seus atores, na compreensão do maior mestre através do ponto de vista do produtor, do ato e do público daquele tempo, nunca esquecendo da parte física da performance, a área de atuação, o tamanho e a forma, a estrutura do palco, o teatro e o seu tamanho, o qual influenciam o ator na sua forma de atuar e na sua responsabilidade perante o público, levando o imaginário ao real, encenando a grande do ser humano nas diversas nuances do seu ser.

3.1 O Santo Milagroso – O Milagre da Vida

3.1.1 A Vida e Arte – O Espaço do Interior

Essa obra data do ano de 1963 e continua contemporânea, faz referência ao que é do mesmo tempo, que viveu na mesma época, também à época presente, o tempo atual e ao indivíduo do nosso tempo, retrata o impasse de duas crenças em que dividem uma cidade, interesses e seus fiéis, seus personagens, o Padre, o Pastor e o coronel a figura política da cidade, ilustrados também por um romance a lá Romeu e Julieta, proibido por serem de famílias rivais e opostas; O filho de coração do Padre e a Irmã beata do Pastor.

Politicamente boa parte dos eleitores já pertenceu a igreja católica agora estão do lado do Pastor, o Padre acusa de pura manobra Política, um instiga o outro a disputarem no jogo de xadrez. O descendente de Lutero ainda diz: Irei derrotá-lo em casa (MUNIZ, 2006, p. 9).

Romanticamente, alguns flertes permeiam a obra, o personagem “Dito” o que fora criado pelo Padre e Teresinha a irmã do Pastor, o tempo todo nos remete ao

clássico de Sheakespeare, dos Capuletos e Montéquios, encontros às escondidas, vontade e contrapondo a falta de coragem para enfrentar tudo e todos, e beijos roubados.

Com os olhos fechados...coloca a maçã ao alcance da boca de Teresinha. Esta se prepara para comer. Dito deixa a maçã cair e dá-lhe um beijo rápido.

Cidadezinha do interior, igreja, sacristia, altar, praça da cidade, uma pontezinha a lá Romeu e Julieta cenário de encontro romântico como a sacada dos capuletos onde são feitas as juras e declarações de amor. São cenários perfeitos para essa história cativante e pitoresca.

O velho Padre, o Pastor, o político coronel, o casal romântico, entre outros menos importantes são os ingredientes para dar gosto a essa trama.

Nesta cidadezinha interiorana o verdadeiro milagre acontece quando uma Padre e um Pastor luterano, se unem num mesmo sonho em comum, a construção de uma escola onde todos sejam igualmente considerados, mesmo com suas convicções e crenças distintas.

Mas a trama vai se desenrolando e antes de conseguirem realizar esse desejo, muita confusão permeia as partes, e cenários dessa cidadezinha, envolvendo um romance sheakespeareano.

Um chefão Bispo distrital, temido e obedecido por todos, respeitado. Também um curioso santo improvisado e cômico por vezes causando muita surpresa e que até milagre é acusado de fazer. A Comédia de Muniz que se supera a cada conto, consagrado por suas histórias. Numa pescaria já começa a competição dos dois religiosos da cidade, o sacristão filho adotivo do Padre, apimenta a disputa.

Sem vencedor decidem repartir o peixe, nova discussão para saber quem fica com a cabeça e quem fica com a parte detrás. Sacolas trocadas, na destroca o filho de criação nota a irmã solteirona do Pastor, amor à primeira vista. Isso em cima da pequena ponte onde os dois se apaixonam, o pastor irmão de nossa personagem Terezinha Julieta a orienta que seja breve na troca das sacolas do peixe que veio errado, e aconselha.

“Não se esqueça, Teresinha: o mundo é mau lá fora! Com um simples olhar um homem despe uma mulher. Se você corresponder olhar, significa a mesma coisa. Você não quer despir um homem, quer?” (MUNIZ; 2006, p. 12).

Assim ela vai, sem saber que encontrará o grande amor de sua vida, começam um flerte e ela conta ao varão que um dia observou uma procissão da

igreja católica e que achou muito interessante, ele logo muito falante, “Dito”, comenta de quanto a pele de sua amada é branca. Então ela em troca comenta de uma batina vermelha que o rapaz usa nas posições, mais parecida com uma saia que sua avó usava, ele não gosta.

Então ele diz que tem algo para ela e pede que feche os olhos, então aproxima uma maçã de sua boca para que ele sinta o perfume e a beija, ela o chama a atenção, mas confessa que seu coração se dispara. Ele pede para ver e põe a mão sobre o peito de Teresinha, ela retruca dizendo que o coração fica mais em cima.

Ela se sente culpada, e diz que está em pecado, assim ele sugere que ela beije um santinho que estava na sacola que foi trocada, explicando que em sua igreja quando cometem pecado é só beijar o santo que o pecado se apaga. Ela dúvida um pouco mas acaba fazendo o que ele a pede. E marcam novo encontro.

Os oponentes religiosos marcam uma disputa de xadrez, o local a sacristia da igreja, conversam muito trocam acusações sobre um homem que morreu afogado e o pastor poderia praticar sua arte de primeiros socorros, mas foi impedido por fiéis que queriam que o padre fizesse uma oração de extrema-unção.

Fala se da mudança de igreja pelos fiéis que a princípio eram católicos e depois mudaram para a igreja de seguidores de Lutero. Citam o coronel que por manobra política mudou de religião. O torneio de xadrez acontece na quinta-feira santa justifica se que neste dia os fiéis passam a noite em vigília, assim a praça estaria vazia e ninguém notaria o pastor adentrar a igreja católica. Um encontro sigiloso as sete horas em ponto, os dois se referenciam, até citam que antes de Martinho Lutero era tudo a mesma coisa.

A religião não é conhecimento doutrinário, mas sim sabedoria nascida da experiência pessoal. Já dizia o autor da Reforma Protestante.

O próprio Romeu, nosso personagem “Dito” pergunta ao padre se a igreja protestante é a igreja do mal. O padre então explica que não mais que apesar de ser de Deus também eles utilizam de meios errados para chegarem a ele. Então o padre fala da vontade de montar uma escola para as crianças da paróquia em uma das casas do coronel que ficará abandonada após seu filho se casar e então o político voltar a morar na Fazenda. Filho que se casara na igreja concorrente.

Sete da noite, hora do jogo de xadrez, hora também do encontro de Dito e Terezinha, ela conta da dificuldade de sair de casa e ele prontamente oferece uma

oração que previne contra a braveza de irmãos se referindo ao pastor. E conta que uma idosa muito voltada as credices que indica. Então pede outro beijo ela fala que sente medo de ter um “troço” no coração, e se beijam. Naquele momento o Padre e o Pastor estão se encontrando para disputa, se atacam com indiretas a todo momento. E entram no assunto da doação que o coronel fará a igreja do pastor, o Padre de suas intenções, sobre fundar uma escola.

Por pouco o encontro secreto para o jogo de xadrez não foi descoberto já que o próprio coronel bate à porta da sacristia, O padre então esconde o pastor por baixo de um manto, quando que ere parecesse uma estátua de santo coberta, na quaresma esse é um costume da igreja católica, não deixar as imagens descobertas. Começa então o diálogo do pároco com o político, ele lá foi para convidar o Padre José para o casamento de seu filho no próximo domingo, justifica que passou para a igreja rival, mas, que nunca teve nada contra o Padre, que sua birra é com o bispo. E confessa que mesmo sendo protestante quando as coisas “apertam” ele reza a São Benedito.

“[...] Lembro-me do senhor, rezo e as coisas dão certo” (MUNIZ; 2006, p. 25).

Enquanto isso o pastor escuta tudo, se passando pelo Santo coberto. Comenta também que as orações do pastor são menos fervorosas, que não há nada como o terço da virgem Maria. Fala que tirou a medalhinha, mas que leva no bolço para a proteção.

Então chama o pastor de “Tapado”, enquanto o padre conserta com um “dotado” para tentar disfarçar e fazer com que o oponente não ouça.

Então o político vai embora e em seguida entram o casal de pombinhos, “Dito” apresenta a irmã do pastor como sua amiga e nota o desapontamento dela, então conserta e a chama de namorada, ganhando um sorriso de sua amada, o sacristão nota que há um santo novo coberto e sua namorada pede para vê-lo, pois, o vigário diz que é São Francisco de Assis.

Só não sabem que lá debaixo está seu irmão, até hesitam em levantar o manto que cobre, mas o padre não deixa. Terezinha confessa que já conhece a imagem de Nossa Senhora de uma procissão que ela espiou, mas que seu irmão implicou e que ele é muito implicante. E se ajoelha para rezar para a falsa imagem, o pároco não deixa diz que ainda não está benzido e consagrado.

3.1.2 A Influência de Shakespeare na Peça, “O Santo Milagroso” de Lauro César Muniz

Recordamos aqui “A angústia da influência. Uma teoria da poesia” do autor Harold Bloom, este pequeno livro apresenta uma teoria da poesia por meio de um relato da influência poética, ou intrapoética. Essa teoria tem por objetivo corrigir: acabar com a idealização de nossas versões oficiais de como um poeta ajuda a formar outro. Outro objetivo, também da mesma natureza, é o de procurar desenvolver uma poética que nos leve a uma forma mais adequada e pragmática de crítica.

De acordo com Bloom (1973, s/p):

A história da poesia, segundo a tese deste livro, é considerada como indistinguível da influência poética, já que os poetas fortes fazem a história deslendo-se uns aos outros, de maneira a abrir um espaço próprio de fabulação.

O interesse único, aqui, são os grandes poetas fortes, figuras com persistência para combater seus precursores fortes até a morte. Talentos mais fracos são presas de idealizações: a imaginação capaz se apropria de tudo para si. Mas nada vem do nada e a apropriação envolve, portanto, imensas angústias de débito: pois que criador forte jamais desejaria a consciência de não se ter criado a si mesmo?

Oscar Wilde, que sabia ter fracassado como poeta, porque não tivera forças para superar sua angústia da influência, sabia também das verdades mais negras com relação a ela. Wilde diz que “a influência é simplesmente uma transferência de personalidade, uma maneira de entregar a outro o que se tem de mais precioso; seu exercício produz uma sensação e talvez mesmo a realidade de uma perda. Todo discípulo se apodera de alguma coisa do seu mestre”. Esta é a angústia de influenciar, mas reversão alguma nesta área é uma reversão verdadeira.

Nietzsche e Freud são, as influências primárias sobre a teoria da influência exposta neste volume. Nietzsche é o profeta do antitético, e sua Genealogia da moral é o mais profundo estudo conhecido sobre as tensões visionárias e ascéticas do temperamento estético. As investigações de Freud sobre os mecanismos de defesa e suas ambivalências oferecem, de sua parte, as analogias mais claras que jamais encontramos para as proporções, ou “razões revisionárias” regendo as relações intrapoéticas. Tanto Nietzsche como Freud subestimaram a poesia e os poetas (IMAGINÁRIO, São Paulo, jun., 2007, v.13, n.14).

Um e outro, no entanto, concederam mais força à fantasiosa do que, na verdade, possui. Também eles, a despeito de seu realismo moral, superidealizaram a imaginação. O poeta Yeats, discípulo de Nietzsche, e um discípulo de Freud, Otto Rank, exibiram maior consciência da batalha do artista contra a arte, e da relação entre esta luta e o embate antitético do artista contra a natureza.

Religiosamente falando, os conflitos e a suposta união das duas forças religiosas da cidade. Antes sempre se falava mal da concorrente que o filho de criação do Padre chega a perguntar. Seu vigário, a igreja dos protestantes é a igreja do Diabo? O Padre nega (MUNIZ; 2006, p.17).

A Manobra Religiosa é tão audaciosa que o próprio pastor aproveitou por estar vestido de Santo para convencer a irmã, que carregava o jugo diferente do namorado a não ficarem juntos, ao ouvirem a voz, chegam a pensar se tratar de um milagre.

Essa passagem bíblica fala que o Jugo é uma peça de madeira que une dois bois para trabalharem juntos, arando a terra ou puxando uma carroça. Assim os dois trabalham em sintonia partilhando o peso. Um jugo desigual distribui o peso de maneira errada e acontece quando dois bois são muito diferentes em seu tamanho e capacidades (BÍBLIA SAGRADA; 2 coríntios, 6:14).

Mais adiante percebemos na narrativa que até mesmo as coletas e doações na igreja aumentaram após os boatos do suposto milagre. Passando mesmo a fazer referência ao pastor Camilo insinuar que o padre José está comerciando com a fé. Nesta obra a sagacidade de apresentar uma crítica não generalizada ao comércio da fé, não desagrada nem aos mais fervorosos católicos nem aos mais fervorosos protestantes.

Na Bíblia Sagrada em Mateus cap.24 vers. 5 e 24 aparece os falsos profetas com falsos milagres, assim descrito:

Tudo que eu disse há dois mil anos está se cumprindo rigorosamente. Naquele tempo, interrogado pelos discípulos sobre os sinais do fim do mundo e da minha vinda, respondendo-lhes, disse: 'Orai e vigiai, que ninguém vos engane... porque falsos cristos e falsos profetas virão em meu nome, farão prodígios e enganarão a muitos, até mesmo os eleitos se possível fosse'.

Diante desta discussão entre o pastor e o padre, sobre o milagre dos santos, o primeiro atesta que somente Deus através da fé pode fazer milagres; por outro lado, o padre José atesta que a glória do Pai com seus anjos e santos, além da fé dos devotos podem conseguir alcançar redenção e milagres conforme a vontade do Deus Pai Poderoso.

Seguindo os escritos na Bíblia em Mateus 25:31, “Pois o Filho do homem (Jesus) virá na glória de seu Pai, com os seus anjos, e então recompensará a cada um segundo as suas obras”.

Tanto o Padre como o Pastor continuam sua discussão sobre a questão da interpretação da fé é dos donativos arrecadados pela Igreja do padre José, havendo aí uma combinação quanto a questão do Casarão, sendo transformado em escola organizada pelos dois, e ao mesmo tempo o pastor Camilo apresentando argumentações em que Teresinha e Dito, como o caso do casarão não poderia ser dividido entre os dois, pois, o pastor tinha uma ideia diferente do padre, até mesmo na questão do relacionamento de Teresinha e Dito. Por outro lado, o padre José pergunta ao pastor se ajudaria bancando o santo de porcelana, o que o pastor respondeu, somente naquele dia, pois no sábado seria sábado de aleluia.

Enquanto isso em outro ambiente o jornalista conversa com o mascate sobre o santo milagroso: mascate: “O santo falou língua de gente, não de missa. Tem gente que viu até o santo se mexer”. O jornalista pergunta se o padre ao mascate se o padre poderia tirar algumas fotografias, sendo respondido que sim, o padre era louco por retratos. Complementando essa conversa o mascate teve uma ideia, mostrando ao mascate uma medalhinha que abre é que poderia colocar o retrato do padre com o de São Francisco, vendendo para o povo da cidade, rachando o lucro entre os dois.

Assim a trama vai se desenvolvendo e atraindo o olhar e o interesse do público.

3.2 Nu para Vinícius – O Despir das Máscaras

3.2.1 Incesto, Pedofilia? Ou só Preconceito de um “Diferente Amor”

Cidade do interior, Vinicius um escultor, tem Anita como sua modelo, mãe de Vinicius uma senhora inocente que não vê maldade em sua afilhada de criação posar com roupa colada ao corpo mostrando todas suas curvas, ao ser copiado na escultura do artista. Um Padre, o delegado e sua esposa a vizinha fofoqueira, figura que não pode faltar numa cidade interiorana.

Notamos na sala de dona Olinda um cenário pitoresco, como um estúdio de costura com máquina manequim, que mais nos remete a uma estátua que deverá ser vestida. Assim a linda e formosa Anita, nome que nos recorda o conto da ninfeta desejada e inocente, mocinha nos seus auge da puberdade corpo de pecado. O artista Vinícius moço jovem eufórico pelo coito proibido, digamos assim pois foram criados como irmãos, mas a paixão, nos lembra o desejo de primos de idades diferentes, que sempre faziam de tudo para se tocarem e sentirem esse desejo Adão e Eva.

A obra e cheia é de desejos e mascaras que vão se despiando, frases com dúbio sentido. “Passa a mão na virilha da estátua até chegar ao Púbis (MUNIZ, 2014).

Anita posa para que o artista possa esculpir a santa encomendada da igreja.

3.2.2 Partindo da Peça Morte do Imortal

“A Morte do Imortal” é uma peça de televisão, intitulada “A Estátua”. Estão aí os primeiros elementos da peça e, de certa forma, a trama central. Deste embrião ele passou a “Nu para Vinicius”, a mesma ideia desenvolvida de outra maneira. Daí chegou, alterando bastante todos os elementos que antes haviam surgido, “A Morte do Imortal”. O tema ficou sendo a impossibilidade da conciliação entre o artista e o burguês, de dois mundos que Muniz (2014) considera opostos e irreconciliáveis. O personagem julga poder conseguir esta conciliação através da imortalidade. Mas fracassa. Todos os estratagemas que ele engendra para enfrentar as dificuldades que encontra, conseguem ir resolvendo os problemas. O escultor consegue fazer sua estátua nua, tem filho com a mulher que ama, obtém sucesso internacional como artista e acaba ficando, no final, com a mulher e o filho: mas não consegue compatibilizar seus ideais de artista com a acomodação burguesa que acabou por conquistar.

Vinicius é um rapaz do interior que está tentando esculpir uma estátua nua para participar de um concurso e concorrer a uma bolsa de estudos. Ele usa como modelo Anita, uma garota que passou a morar com ele e sua mãe após a morte dos pais dela. O povo da cidadezinha se escandaliza com o fato e liderados pela Dona Celeste, uma “recatada senhora”, levam a situação para ser julgada pelo Conselho da cidade. A peça escrita nos anos 60 por Muniz retrata uma situação de reprimenda à liberdade de expressão, em nome de uma falsa moral.

Em 1969 surge A Morte do Imortal, encenada neste mesmo ano no Teatro Oficina pela Companhia Independente. A Morte do Imortal é a fusão de duas peças: A Estátua (1963) encenada na TV Excelsior e Nu para Vinicius, que tem como tema a impossibilidade de conciliação entre o artista e o burguês, dois mundos considerados opostos e irreconciliáveis pelo autor.

Até que ponto Muniz viveu o dilema do escultor Jordão Estradas quando diz a certa altura: “sou um artista que não sabe viver entre burgueses e um burguês que não sabe viver entre artistas. ” A frase refletia de fato, a ansiedade de um engenheiro que não convivia em paz com a sua atividade. Em 1965, Muniz ainda era um engenheiro que trabalhava com racionalização de métodos de trabalho numa grande empresa.

O cálice transbordou quando foi requisitado para fazer uma análise de mão de obra, visando um corte de funcionários. Recusou-se a fazer o trabalho e isso ocasionou uma série de problemas, culminando com o abandono definitivo da profissão. Daí que de fato, esta preocupação era concreta na época em que escreveu *A Morte do Imortal*. Não traduz porem contradições contemporâneas. E diz “Hoje me sinto bem entre meus colegas que são todos artistas”.

No ano seguinte, em 1966 Muniz deixa a engenharia para se dedicar ao teatro - substitui a empresa pela televisão, já que nem só de teatro era possível viver.

Mas havia acima de tudo uma preocupação quanto ao seu futuro teatro. Acabara de escrever *Infidelidade ao Alcance de Todos* e a peça, montada na emissora de Televisão Brasil Central, TBC que fazia um estrondoso sucesso: dezoito meses consecutivos em cartaz. Mas apesar dos méritos não havia dúvidas, ela era uma concessão ao gosto de um grande público.

A partir de *Infidelidade* Muniz se coloca em xeque e entre continuar neste filão no teatro - o sucesso fácil com peças leves e fazer televisão, optou pela segunda hipótese. Só assim poderia fazer o teatro que quisesse sem preocupações com sucesso de público. Lauro lembra que na época havia um grande preconceito pelo trabalho em televisão, apesar da tentação dos altos salários.

Em 1968 participa com *O Líder da Feira Paulista de Opinião* e em 1969 lança *A Comédia Atômica*, que ao contrário das expectativas acaba se tornando um enorme fracasso, apesar da razoável aceitação da crítica.

Ocorre que a peça surgiu no cenário teatral brasileiro no momento em que apareciam novos autores com propostas de um teatro realista: Leilah Assumpção, Consuelo de Castro, Jose Vicente, Antônio Bivar, Plínio Marcos, enquanto *A Comédia Atômica* tinha a simplicidade de uma peça política que se pretendia didática.

A peça conta um processo de mudanças de sistemas sociais numa ilha (o Brasil) onde se verifica uma explosão atômica. Considerada menor pela crítica e não realizada pelo próprio autor, tem como principal mérito falar sobre as decisões tomadas em petit comité: as revoluções feitas a portas fechadas. Afinal as decisões serão sempre tomadas por uma minoria enquanto o povo assiste passivo ao espetáculo?

Refletindo sobre duas de suas peças, *A Comédia Atômica* e *Sinal de Vida*, a primeira escrita sob compromisso com uma ideologia e a segunda imposta, Muniz

conclui que enquanto o professor de teatro poderia ter escrito a primeira, não poderia ter feito a segunda. E chama atenção para o caráter fascinante da obra de arte: sua lógica interna que transcende qualquer tentativa de racionalização. Acredita por isso mesmo que qualquer tentativa de se fazer um teatro político pode desaguar num esquematismo perigoso, já que a ideologia tende a subjugar.

Recorda que poucas obras do teatro universal vinculadas a uma ideologia conseguiram perdurar. Algumas peças de Brecht, alguns filmes de Eisenstein. Isso porque, segundo ele, esses autores eram acima de tudo grandes poetas - o primeiro da palavra e o segundo da imagem. Isso não significa, no entanto que não acredite que o artista deva escrever desvinculado de qualquer ideologia. Deve, acima de tudo, ter um compromisso com a sua verdade.

Quando se referem as suas primeiras peças, os críticos costumam dizer que as comédias de Muniz saem do “filão do teatro de costumes brasileiro” aberto por Martins Pena. Como o fundador da comédia brasileira, Muniz também olharia a realidade a sua volta, misturando certa malícia na crítica dos costumes e um carinho na maneira de encarar os personagens. “Ele se diverte com as matreirices e os ridículos que marcam ainda um certo Brasil ingênuo, preferindo a compreensão e a ternura.”

Muniz admite uma identificação com o ambiente de província também usado por Martins Pena. Afirma, no entanto, que a semelhança de temas é casual. Na verdade, é resultado muito mais da sua vivência em cidades do interior, especialmente Guará, interior de São Paulo, onde viveu grande parte de sua infância. Mas acima de tudo reconhece a influência que o circo teve sobre seu teatro. E também o cinema, especialmente o Fellini de Vittelone, Bidone e Noites de Cabíria. A influência do tipo de vida dessas pequenas cidades refletiu-se de maneira decisiva sobre seu teatro. Ele justifica dizendo que estas cidades contem em escala menor, todos os problemas e contradições do país.

“Muniz colhe material para suas peças no interior”, escrevia Fernando Peixoto no prefácio à primeira edição de *A Morte do Imortal* em 1966, “mas sua preocupação tem uma geografia maior: ele se interessa pelo país, suas contradições, seu subdesenvolvimento, pela exposição daqueles motivos que fazem com que o país, visto no contexto mundial, seja tão semelhante a uma cidade do interior. Quem examinar numa comédia de Muniz as alianças e as decisões políticas dos grupos

econômicos das cidades do interior que ele coloca em cena, vai ver que a peça parece que se passa na capital.

Valendo-se desses recursos, Muniz joga com um outro elemento de importância para suas proposições como autor de teatro, segundo o mesmo Fernando Peixoto. “O personagem aparece como símbolo de uma ideia, de uma instituição, de uma classe, de uma posição diante da sociedade. E o que Muniz busca com este recurso e através da inter-relação dos personagens, demonstrar a inter-relação das instituições que eles representam. ”

Depois de *A Comédia Atômica* (1972), *Sinal de Vida* (1972) e *O Mito*, de 1978 com a qual participou da Feira Brasileira de Opinião foram os últimos trabalhos de Muniz no teatro. Com a proibição de *Sinal de Vida*, Muniz confessa ter se sentido impotente para lutar sozinho. “A repressão do regime, a censura violenta ao teatro, canalizou todas as minhas potencialidades para a televisão. Transformei meus projetos de teatro em telenovelas. ”

Verdade é que houve ainda um outro fator que pesou para que ele fizesse seus projetos no vídeo e não no palco: o grande número de personagens. Hoje, como a quinze anos, grandes autores têm suas pessoas nas gavetas por falta de produtores. Ninguém arrisca mais que sete oito personagens numa peça. Já na televisão uma novela ocupa cerca de 40 atores.

É evidente que Muniz sabia que na televisão não poderia ir às últimas consequências. Mas acreditava muito no veículo ainda que note certo esvaziamento no setor nos últimos anos. Não escondia, às vésperas da estreia da novela que escrevia na ocasião para a TV Globo - *Os Gigantes*, em agosto de 1979, certa preocupação com a aceitação do público a sua trama.

Em 1972 já havia feito vários trabalhos para inúmeras emissoras: na TV Excelsior alguns especiais: *A Bruxa e Bar de Esquina* (1962), *A Estátua* (1963); adaptação de um clássico da literatura: *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Emily Brontë (1967). Na TV Record fez *As Pupilas do Senhor Reitor*, adaptação de outro clássico desta vez de um português: *Júlio Diniz* (1970) cujo sucesso permitiu a estreia do original *Os Deuses Estão Mortos*, em 1971.

Em 1973 foi para a Globo fazer carinhoso que reconhece que mesmo fraca de conteúdo, em função das limitações de horário a que se destinava, foi em compensação sucesso tão grande de público que determinou sua afirmação como profissional de televisão. Foi então que Muniz escreveu duas novelas: *Escalada* e *O*

Casarão além de um especial que depois virou filme com Lima Duarte no papel-título e que considera seu melhor trabalho em televisão: O Crime do Zé Bigorna. Esses trabalhos consagraram Muniz como o autor responsável por inovações na linguagem da telenovela e elevação do nível de qualidade artística do gênero, olhado em geral com certa dose de preconceito.

“Tenho como filosofia de vida e de trabalho uma crença na dinâmica das coisas. Acredito que tudo que possa ser revitalizado. Por isso nunca encarei a telenovela com comodismo ou preconceito. ”

Esta sua visão, unida à falta de condição de trabalho mais rigoroso no teatro, e ainda, porque lutar sozinho contra a censura era temerário, fizeram com que Lauro César se dedicasse mais a televisão, enquanto esperava dias melhores para o seu teatro. Tirou da gaveta um antigo projeto de peça e daí nasceu o excelente O Crime do Zé Bigorna, caso especial levado ao ar em 1974 pela TV Globo.

Com O Crime do Zé Bigorna retornei à temática que já me rendeu muitas peças teatrais, todas encenadas entre 1963 e 1969. É a temática do homem simples do interior condicionado e sujeito a processos que não compreende e não alcança (MUNIZ; 1974, p. 43).

Zé Bigorna é o chefe de uma bandinha de uma cidade do norte de São Paulo e marido de Marlene, amante do chefe político local - Quirino Papa-terra. Quando Quirino e Marlene são assassinados e as suspeitas caem sobre Zé Bigorna ainda que este alegue estar ensaiando na hora do crime. Com o tempo, Zé Bigorna começa a perceber que outros fatores estranhos e incompreensíveis participaram da morte do coronel e que na verdade a cidade estava aliviada com ela. É quando ele decide assumir o papel de herói, e à sua sombra começa a projetar-se a figura de Fatah o getulista, personagem que iria se tornar comum como chefe político da década de 30 até os anos cinquenta.

Já para a novela Escalada feita em 1975 Lauro não tinha um projeto completo. Havia apenas a vontade de contar a evolução de um certo cidadão brasileiro de classe média, sem raízes na história do qual ele se diz um descendente. A novela fala do surgimento dos primeiros homens que não vem da aristocracia, que assumem o poder depois de Getúlio Vargas.

Na primeira fase da história ele abordava “o fim do mundo da chibata”, do domínio das companhias estrangeiras sobre a economia brasileira, mostrando na

segunda fase, o desenvolvimento brasileiro anárquico sem preocupações com o povo. Ao lado disso mostrava coisas positivas como a construção de Brasília, a descentralização da capital e conseqüente irradiação do progresso para regiões menos favorecidas como o Norte e o Nordeste.

A semente da novela “O Casarão” era o projeto de uma peça que ia descrever a trajetória de uma família em cinco gerações. Quando Lauro transformou-a em novela, fez também uma mudança de localização do – agora em vez de a ação se passar na Avenida Paulista para onde fora inicialmente concebida ela se passa no campo. Assim a novela O Casarão, produzida pela TV Globo em 1976 enfocava um longo período da nossa história que ia dos primeiros anos da República até os nossos dias. O Casarão era, portanto, a saga de uma família que se estabelece no norte do estado de São Paulo na fase da corrida para as terras férteis do café. A primeira fase vai de 1900 a 1910, a segunda cobre 1926 a 1936 e a terceira se passava na atualidade, portanto 1979.

Os três tempos históricos eram apresentados através de “*flash-backs*” que funcionavam segundo o autor, “como uma memória da história” sendo que as três épocas eram apresentadas simultaneamente. “Toda a ação era centralizada no Casarão, e mostrava as transformações que ele sofre com o tempo e que estão relacionadas com as mudanças dos personagens. ”

A problemática do tempo nesta novela foi tema de infindáveis artigos na imprensa. O crítico de televisão Paulo Maia escrevia para o Jornal do Brasil, que Muniz era um desses artistas “fascinados pelo poder de recuperação do tempo na narrativa de ficção”. “Se suas obras não atingem a espantosa genialidade do cinema renaisano, nem da literatura de Proust (de que, aliás, se aproxima um pouco mais pelo tratamento que dá a narrativa) elas têm o condão de utilizar um instrumento inusitado para este tipo de pesquisa e de demonstrar que este instrumento-a televisão se presta de forma magnífica a esse autentico remexer de baús da linguagem de ficção. ”

Ainda que o fio condutor da história de “O Casarão” passe pela figura boemia do pintor João Maciel, uma das intenções maiores de Muniz foi focar a situação da mulher ao longo do século. Uma evolução que vai de Olinda - produto típico do início do século, mulher submissa ao marido, sem o menor poder de decisão, até sua trineta Carolina que rompe com os preconceitos, assumindo um papel mais participante.

De qualquer forma as mulheres de “O Casarão” ensaiam emancipar-se de maneira algo tímida. No máximo se ligam a homens de nível socioeconômico inferior. Este é o rompimento maior delas com as normas estabelecidas. Será este o rompimento maior que o dramaturgo Muniz vê na realidade, de parte das mulheres?

“No Casarão eu estava preocupado só com o relacionamento afetivo. Não pretendia fazer uma novela feminista. Acho que a mulher de 30, 40 anos hoje, só não se liberta se não quiser. É verdade que o país ainda está apoiado numa estrutura anacrônica e seria preciso fazer uma revisão na legislação brasileira nesta área.”

Muniz reconhece que o mundo latino americano ainda está na retaguarda, não apenas da emancipação da mulher como da divisão de classes e de outras causas igualmente importantes. Mas acredito que em breve, a questão feminina será superada. “Haverá então apenas uma diferença biológica entre homens e mulheres.”

Em 1977 Muniz escreve aquela que seria considerado seu mais controvertido trabalho em televisão: O Espelho Mágico. Era a metalinguagem na televisão, a novela dentro da novela. O público ficou todo confuso como seria de se esperar. Autor e emissora sabiam o risco que assumiam quando colocaram no ar esta novela cujos personagens eram atores e diretores de uma outra novela: Coquetel de Amor.

E o público como ficou nisso tudo? De acordo com a crítica de televisão Maria Rita Kehl quem quisesse conhecer O Espelho Mágico devia entrar no espírito de brincadeira. Mas como isso é possível se quem assiste novela leva tudo muito a sério? Muniz reconhece que ele e a Globo pagavam um alto preço para inovar ainda que de forma relativa à linguagem do setor. Nada mais natural que a controvérsia e o próprio retraimento do público diante da sua proposta de contrapor à linha realista de Espelho Mágico a fantasia expressionista de Coquetel de Amor. “A intenção”, diz o autor, “era mostrar que novela é mentira, é um truque como outro qualquer”.

E como se sente Muniz escrevendo novelas? Há um ponto de contato possível entre a televisão e o teatro? Ou é uma violência escrever 150 capítulos de vinte laudas cada um no período de doze meses, sem trégua, dia e noite, sábados e domingos?

São trabalhos diferentes, diz Muniz, para os quais usa métodos de trabalho também diversos. Quando escreve uma novela, por exemplo, e tem que aprontar um capítulo por dia, em geral escreve a noite ou de madrugada: da meia noite as quatro ou cinco da manhã. Dorme até às 13 horas e retoma o trabalho à tarde, reunindo material para recomeçar o processo de outro capítulo. Diz preferir este horário, para não ser interrompido por telefonemas, filhos entre outros.

Já quando escreve uma peça de teatro o processo é completamente outro. Fica com ela dia e noite na cabeça, trabalha em tempo integral totalmente dominado pela ideia. “É uma espécie de doença muito gostosa.”

A prática de escrever novelas de televisão fez com que Muniz desenvolvesse uma técnica que permite disfarçar a tensão. Só trabalha quando se senta a máquina. Aliás, sua máquina é elétrica e, portanto, de uma velocidade maior que as comuns. “A máquina fica sendo de fato um prolongamento da cabeça. A telenovela exige uma grande velocidade.”

Mas são apenas essas diferenças que Muniz vê no trabalho em novela e no teatro. Enquanto para o teatro tudo deve ser sintetizado - no menor tempo o autor deve contar o máximo, na telenovela acontece o inverso - tudo é distendido. Ao invés da síntese faz-se uma análise. O ponto de conflito é analisado até as últimas consequências. No teatro a palavra impera, na televisão é a imagem.

Analisando as peças de Muniz os críticos chamam a atenção para o fato de muitos personagens voltarem em várias delas - modificados ou aprofundados em outras situações é verdade. Ele cita alguns deles como o Olegário de A Morte do Imortal, que vem de outras peças e reaparece como Bartolo em A Comédia Atômica, e o tocador de tuba que aparece pela primeira vez em Este Ovo é um Galo e que volta em Infidelidade ao Alcance de Todos e em Sinal de Vida.

Aliás, o tocador de tuba não é fruto da imaginação do artista. É um muito idoso na cidade de São Paulo. “O Anselmo é uma das figuras mais marcantes da minha infância. Ele era zelador de um clube de futebol e tinha uma tuba dourada que me deixava absolutamente fascinado. A tuba eu acho já é um instrumento meio estranho porque muito grande. Tirar som daquilo para mim, uma criança era uma façanha fantástica. E ainda por cima a tuba por Anselmo era dourada e ficava brilhando ao sol.”

A figura do tocadador de tuba simboliza para Muniz aquele tempo que passou e que ele não consegue mais retomar. “Aquela ingenuidade perdida que está nas minhas peças e que eu não conseguiria retomar mais. ”

Mas se perdeu a ingenuidade das primeiras peças, Muniz em contrapartida amadureceu. Sinal de Vida, consagrada pela crítica e colocada ao lado de Rasga Coração de Oduvaldo Vianna filho como as duas obras mais representativas da década de 70, marca um momento de maturação na sua dramaturgia.

Oswaldo Mendes, jornalista e diretor do espetáculo do Auditório Augusta, escreveu no prefácio à edição da peça: “Sem dúvida, Lauro César Muniz mexeu num vespeiro. E isso pode significar sorte ou azar para o dramaturgo. ” Mas com certeza ele acredita que a dramaturgia de Muniz pode ser catalogada antes e depois de Sinal de Vida.

Igualmente o crítico Sábado Magaldi reflete que se antes Muniz fazia um ‘tipo de comédia rural de costumes com problemas de cidade do interior com muita verve, boa comicidade e muito espírito e um real talento, com Sinal de Vida ele deixa uma linha mais tradicional do nosso teatro para vir ocupar com outros dramaturgos que estão refletindo sobre o homem brasileiro e sobre os destinos do país. Sinal de Vida coloca Muniz na primeira linha da nossa dramaturgia. ”

Ainda que se considere um materialista, Muniz não esconde seu fascínio pelo poder que a Igreja Católica possui em preservar através dos séculos, sua unidade. Daí suas peças terem fortes ligações com os valores cristãos. Mesmo quando tenta destruí-los como tenta fazer em O Santo Milagroso o que resulta é uma visão terna da problemática religiosa.

Confessa ficar emocionado diante do acervo cultural da Igreja e especialmente comovido diante de obras de arte como as produzidas pelo Aleijadinho e outros mestres o barroco do século XVIII. “Esses homens conseguiram em sua opinião entrar em sintonia com este Deus não codificado, materializando em obras de arte belíssimas esta relação. Não estavam, com certeza, presos a códigos e convenções ao criarem estas obras. Ao contrário, estavam absolutamente libertos para criar. ”

Mas apesar desta fascinação Muniz faz críticas a todas estas religiões que tem em comum a fobia de serem cada uma a dona da verdade. E como tais, se preservam o direito de ditar regras que só limitam o homem. Considera os Dez Mandamentos altamente preconceituosos, mas fica fascinado com a quase

perfeita organização de algumas orações como o Pai Nosso e o Ato de Contrição, a ponto de colocar na boca de Marcelo Estradas na peça Sinal de Vida. “Brincando com as palavras Marcelo se purga de possíveis culpas. ”

Para Muniz, tais orações foram escritas por poetas maiores e pouco tem a ver com as palavras de ordem que a Igreja costuma lançar. E não exclui a possibilidade de voltar a se referir a símbolos cristãos em suas peças futuras. Já quanto ao seu futuro teatro Muniz não tem certezas, apenas perguntas como outros dramaturgos brasileiros. Se na década de 60 julgava ter uma visão correta do processo político isso já não ocorre hoje, depois de dezoito anos de ditadura, de uma censura feroz e castradora. Admite ter produzido um teatro esquemático, cheio de verdades absolutas que paradoxalmente se dirigia a um público que conhecia profundamente o problema.

Segundo Muniz (1972) “Na verdade, aquele público estava ávido de descarregar catarticamente a sua verdade. Aquele público via nos espetáculos um eco de suas próprias ansiedades. ”

Hoje Muniz se pergunta até que ponto aquelas pessoas saíam enriquecidas daqueles espetáculos que colocavam soluções políticas acabadas? “Até que ponto não éramos - eu e muitos dramaturgos - extremamente ante dialéticos? Será que na verdade não fechávamos a possibilidade de raciocínio. ”

“O ator ia para a boca de cena, estufava o peito e dizia verdades absolutas, ou esticava faixas com frases estimulantes. A maioria desses autores, entre os quais me incluo com “A Comédia Atômica” se diziam apoiados na dialética marxista e nada mais ante dialético do que isso. ”

Crítico de si mesmo, Muniz considera este tipo de teatro superado. Mas o que dizer ao espectador hoje? Não tem resposta para esta pergunta. Apenas sabe que já não é possível falar como em outros tempos: “meninos não vereis verdade maior que está”, com aquele ar paternal que caracterizava como ele define seu grupo: “os Olavo Bilac de esquerda.”.

“Na minha modesta posição de artista do Terceiro Mundo penso que me resta uma apenas uma saída: contar a minha verdade que é minha contradição. Lanço minhas contradições. Acredito que este público que me assiste tenha perplexidades e contradições tão grandes quanto as minhas. E minhas contradições não resolvidas podem, ligadas às contradições não resolvidas do espectador levá-lo a um pensamento dinâmico sobre a realidade. ”

Muniz (1994, p. 5) “Se o espectador sair do teatro e fizer o movimento de autoanálise que faz o meu personagem Marcelo Estradas, isso me basta”.

O personagem real que encantou a infância do escritor e que vivia até aquela data.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebemos que a proposta inicial foi cumprida com grande esmero, sabemos que a novela que veio do Teatro vai completar 50 anos, e sem dúvida alguma é a forma de comunicação artística mais popular que existe no Brasil e produto de exportação para muitos países é uma marca registrada do nosso país a 50 anos. São meio século de novelas diárias, sabemos que normalmente nós temos em média sete novelas produzidas no Brasil ou seja 4 na emissora Globo para os horários que equipes de demanda e a Record faz no horário só as outras emissoras como o SBT veicula novela a tarde. Faremos então um zoom nessa quantidade fabulosa de telenovelas. Algum fruto do teatro, as novelas a literatura e o teatro juntos no entretenimento do público. Tudo é visto pelo mundo inteiro com muito carinho alguns grandes sucessos lá fora já aconteceram e é para quem escreve um orgulho. Mas as Artes do encenar e do fingir passam por um momento de reflexão é um momento em que constatamos que a telenovela parece que quer sair, ela que nasceu em 1963 muita preocupação de originalidade com muita preocupação de renovação de uma linguagem que vinha do rádio e da televisão.

No início da telenovela toda aquela década de 60 Lauro fez sua primeira novela onde Bruno Pedroso recebeu um belo troféu que foi um divisor de águas de qualidade entrando na década de 70 onde vários trabalhos importantíssimos foram feitos por colegas como Dias Gomes, Janete Clair, Jorge Andrade, Lauro conta o quanto admira este avanço. Fala da estreia de Gilberto Braga na década de 80 que considera um excelente autor e que segundo Muniz, sempre tem preocupação com a renovação uma preocupação muito honesta de dar alguma coisa nova de criar uma linguagem brasileira.

Quando a novela completa 50 anos o que acontece ao em vez de crescer e propor novidades ao contrário ela está regredindo e está submetendo com certa facilidade ao gosto menos exigente relata, e fala do sentimento de pesar com o que está acontecendo, fala da necessidade de renovação da linguagem sob pena de perder a qualidade e o gênero da telenovela que é uma marca desse país, que iriam fazer uma renovação, que vão diminuir o número de capítulos e buscar umas novelas com conteúdo mais autorais o conteúdo dos mais arrojados como nosso

autor estudado fez na década 70, 80 e parte da década de 90, e é isso que espera neste meio centenário da telenovela brasileira.

O autor Lauro César Muniz o primeiro professor da escola de roteiros e inscrito em Foz do Iguaçu visitou em certa ocasião a Faculdade. Foi muito bem recebido disse eu gostei muito de conhecer todo o pessoal e de comunicar com todos de uma maneira tão simples que notou o interesse deles pelos gestos, pelos sorrisos, pela as expressões, pelas perguntas e tudo que foi muito bom, conta que adorou fazer isso. Disse que o céu da cidade e que tinha o privilégio de estar próximo as cataratas do Iguaçu.

Lauro disse que tem 81 anos é responsável por obras de artes como: O Casarão, Salvador da Pátria entre tantas outras personagens que são obras de arte como Sassá Mutema e quando fala das cataratas já está pensando num cenário na fala de algum personagem, influência as vivências que tem em sua vida na vida real, influenciam nas criações que o tempo todo, tudo influencia, até os sonhos por que são fantásticos e porque eles dos revelam coisas a respeito da vida, coisas que o consciente não percebeu ainda, assim os sonhos tem essa magnífica proeza de nos apontar caminhos por que eu sonhamos com isso numa noite, então os sonhos fazem parte fundamental da nossa vida.

Muniz dá um valor muito grande, isso porque acredita na revelação de muitas coisas. Tem muito dos sonhos dele das vivências dele em todos os personagens. Olha com certeza é não sabemos nem responder se tem mas deve ter com certeza não é porque é sonhamos aquilo que o nosso inconsciente revela conscientemente às vezes e não enxergamos tudo e o sonho abre caminho para percebermos mais do que o consciente, percebemos como isso é muito provável que os personagens, ganhamos muito com suas versões e quantos personagens só precisam criar para uma telenovela por exemplo, em volta de 40 personagens aqueles que são fixos as crianças que atravessam a novela inteira e eventualmente o outro desaparece no meio mas em geral os 40 iniciais, têm uma presença quase certa até o final da novela e outros personagens que entram apenas para compor dois ou três capítulos e que depois desaparecem, são personagens de função.

Por exemplo um médico que tem que atender um personagem, passa pela novela ou faz uma pontinha na peça de teatro e depois não volta mais e eventualmente pode até voltar às uma personagem de passagem vai dar umas 70 personagens da novela.

Lauro conta como organiza isso na sua mente na sua estrutura de trabalho, como é que esse processo de criação, como é que funciona o profissional, fala que no primeiro momento eu ele tem uma certa dificuldade também de lembrar de todas as personagens porque que ele criou tantas personagens acesas no início mas apenas o início do que ele escreveu o segundo capítulo, terceiro antes de terminar o terceiro capítulo já tinha todas as personagens muito claramente colocadas na novela ou peça, então acaba vivenciando com essas pessoas, elas já estão prontas.

O olhar Muniz acredita que vem é dos meus trabalhos feitos sobre a cidade do interior ele sempre se preocupou com as cidades do interior porque elas representam um universo completo e não precisa de fugir para falar do mundo inteiro, para falar os problemas mais sérios. Ele pode concentrar todos os problemas de uma cidade dizia de 70 mil habitantes não é que ele pode concentrar viveu em Guará é uma cidade de hoje 20 mil habitantes e vive até 10 mil habitantes daquela época que ele era criança e aprendeu a conviver com aqueles e aquelas pessoas tão incrivelmente felizes e às vezes um pouco o conceito dos problemas mais sempre buscando coisas para realizarem encantadores e ele assimilou muito deles, então sob o tema iríamos ver uma cidade das pessoas dos homens interessantes que o conhece é um homem simples e interessante que eu conhecemos, pessoas conhecidas do interior, quando se cria um personagem já dá pra saber que ele vai dar certo.

Às vezes o autor diz comete um erro que cria um personagem achando que ele vai ser perfeito, e no meio do caminho e se revela medíocre se revela um personagem às vezes, o ator não compreende plenamente o personagem e não contribui nada para o enriquecimento do personagem o ator é muito importante no teatro porque ele estimula o autor a criar em cima do processo de interpretação.

Vai colaborar com a obra, mas ele não é central do ponto de vista está indo mais e Muniz a escuta com muita atenção, mas com imparcialidade, um personagem que pouco aparece e de repente assumi o protagonismo. Algo muito raro, mas pode acontecer Exemplo disso é “Tabaco” da novela “Roda de fogo” um personagem que começou com certa pobreza e com uma intervenção pequena foi tão maravilhosamente bem composto e não havia como não fazer esse personagem crescer, e o ator acaba também de se enriquecer mais na interpretação.

Completa falando da diferença que o teatro é concentrado, o teatro exige síntese quando ele pensa na peça de teatro, o personagem em síntese tem que ser concentrado de tudo o que ele disser tem que ter importância e eventualmente pode ser um bom dia e podem ser curta a piada, mas passar logo na telenovela, será completamente diferente porque a telenovela até o dia seguinte, o próximo episódio e não é a mesma história, ele conta que não vai ver uma peça de teatro todos os dias no início sim investiu, até via duas três vezes seguidas em dias diferentes da estreia.

Quarta vez, quinta e sexta e via meio escondido por que tem medo de ficar sentado na plateia, tem vergonha e fala que parece que está com um foco de luz em cima dele que tem a impressão todo mundo olhando para ele, que tem um certo pavor de assistir às peças junto com o público que geralmente assiste bem escondido ele assiste à depois que a peça começa ou entra fica atrás de pé ou então vai a cabine de luz para assistir junto com o iluminador.

Então Muniz conta que vê os primeiros espetáculos, conversa muito com os atores, pede licença para opinar que respeita muito o trabalho do ator e às vezes ganham muito com as respostas que eles lhe dão. Nos fala que já trabalhou com grandes atores e que o aprendizado é contínuo. Agradecemos a oportunidade e percebemos que ainda há muito a ser estudado e que venha a próxima quimera que sabe um Doutorado.

A seguir cenas dos Próximos capítulos...

REFERÊNCIAS

AIDAR, Laura. **Teatro Grego**. 2017. Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/teatro-grego/>>. Acesso em: 25 fev 2020.

ARISTÓTELES, **Poética**. Tradução, comentários e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza. São Paulo: abril Cultural, 1984 (Col. Os Pensadores).

_____, **Poética**. (Tradução de Baby Abrão). In: Colocação Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____, **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ANDRADE, OSWALDO. **O Teatro Antropofágico de Oswald de Andrade**: da ação teatral ao teatro de ação. 2ª ed., São Paulo: AnnaBlume, 1976.

BADIOU, Alain. **Em busca do real perdido**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUDRILLARD, Jean. **A arte da desapareição**. Tradução de Anna Maria Skinner. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

_____, **As estratégias fatais**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

_____, **Le crime parfait**. Paris: Galilée, 1995.

_____, **Senhas**. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

BARRANCO, Gustavo Silva. **O autor da telenovela brasileira**: identificação e análise da obra de Walther Negrão, Lauro César Muniz e Sílvio de Abreu. [Dissertação] Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes. São Paulo, 2016.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Obras Escolhidas, I).

BIBLIA SAGRADA. Tradução Nova Almeida. 2017.

BLOON, Harold **A angústia da influência: Uma teoria da poesia** (Imago, 1991 [1973]). A tradução é de Arthur Nestrovski.

BRECHT, Bertolt. **Diário de trabalho**, volume 2 1941 – 1947. Tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Plo de Janeiro: Rocco, 2002.

CAMARGO, Robson Corrêa de. **O mundo é um moinho: O Teatro Popular no Século XX Histórias e Experiências**. Goiânia: UCG: Kelps, 2009.

CAMUS, Albert. **Le Mythe de Sisyphe**, 1942, p. 18, in ESSLIN, 1968, p. 19).

CROZAT, Dominique. **Thirdspace, Espaços Potenciais e Hiper-real: Novas Modalidades no Voo do Imaginário**. Montpellier 3: Universidade Paul Valéry, 2006.

DANAN, Joseph. **Entre théâtre et performance: la question du texte**. Arles: Actes Sud-Papiers, 2013.

DIAS, Gonçalves. **Leonor de Mendonça**. In: Bueno, Alexei. (Org.). **Gonçalves Dias: poesia e prosa completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mikhailovich. **O Jogador: (do diário de um jovem)**. Tradução direta do russo por Moacir Werneck de Castro. 2ª ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

_____, **Os Irmãos Karamazov**. Trad.: Natália Nunes e Oscar Mendes. 1 ed., Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1970.

EHRENZWEIG, Anton. **Psicanálise da percepção artística. Uma interpretação da teoria da percepção inconsciente**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

FARIA, J.R. **Idéias teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. 1ª ed., Martin Claret, 2015.

FOSTER, Hal. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GASSNER, John. **Mestres do teatro I**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GOULART, Audemaro Taranto. **O arco da Literatura: das teorias às leituras**. Jundiaí, Paco Editorial, 2018.

HABERNAS, Habermas. **Pensamento pós-metafísico: estudos filosóficos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985

HAMILTON, Clayton. **A teoria do teatro: e outros princípios da crítica dramática**. Nova York: Henry Holt e Empresa, 1910.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime: tradução do prefácio de Cromwell**. Tradução e notas de Célia Berrettinni. 2ª ed., São Paulo: Perspectiva, 2002.

IMAGINARIO. Freu e Nietzsche: tragicidade e poesia. **Imaginário**, v. 13, n. 14, São Paulo, jun. 2007.

JARRY, A. **Patafísica**: epítomes, recetas, instrumentos y lecciones de aparato / Alfred Jarry; compilado por Rafael Cippolini. Aires: Caja Negra, 2009.

KAISER, Georg. **Werke IV**. Berlin: Propyläen Verlag 1971.

LARA, Cecília de. **De Pirandello a Piolim**: Alcântara Machado e o teatro no modernismo. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1987.

LIMAS, M.A.M. **Uma identidade em (des)construção**: a figura de Jasão no Romance Medea. Stimmen de Christa Wolf e no Drama Manhattan Medea de Dea Loher. Coimbra: Centro de Estudos Germanísticos, 2010.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____, Das Crianças, do Teatro, do Não-compreender. **R. bras. est.pres.**, Porto Alegre, v. 1, n. 2, jul./dez., 2011.

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. Tradução de Ricardo Correa Barbosa. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

MACHADO, Antônio de Alcântara. Pesquisa, organização e introdução de Cecília de Lara. **Palcos em foco**: Crítica de Espetáculos / Ensaios sobre teatro (1923 – 1933) - Tentativas no campo da dramaturgia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

MAGALDI, Antônio Sábato. **Aspectos da dramaturgia moderna**. São Paulo: Imprensa Oficial, 1964.

MEAD, G. H. **Espiritu, persona y sociedad: desde el punto de vista del conductismo social**. Buenos Aires: Paidós, 1952.

MEDEIROS, Elen de.; NOGUEIRA PINTO, Maria Emília Tortorella. Modernidade dramática em dois tempos: Carlos Alberto Soffredini e uma homenagem a Nelson Rodrigues. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 50, p. 466-487, jan./abr. 2017.

MÈREDIEU, F. **Eis Antonin Artaud**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

MICHAELIS. **Dicionário Escolar Língua Portuguesa**. 2006.

MICHALSKI, Yan. **Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX**. Org. Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MOISÉS, Massaud. **Mimese**. In: Dicionário dos Termos Literários. 12. ed., São Paulo: Cultrix, 2004.

MUNIZ, Lauro César. **Infidelidade ao alcance de todos, Obras completas de Lauro César**. Ribeirão Preto: Giostri Editora, 1972.

_____, **A Morte do Imortal**. São Paulo: Brasiliense, 1966.

_____, **O Santo Milagroso**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1973.

_____, **Santo Milagroso**. São Paulo: Nova Alexandria, 1963

_____, **Nu para Vinicius**, São Paulo: Giostri Editora, 1964

_____, **Obras Completas de Lauro César Muniz Peças Curtas**, São Paulo, 2014.

MUTRAN, Munira H., STEVENS, K. Introdução. Inc: _____. **O Teatro Inglês da Idade Média até Shakespeare**. São Paulo: Global, 1988.

NIETZSCHE, F. **A Gaia Ciência**. In: Obras Incompletas. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1974 (Col. Os Pensadores, XXXII).

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, teatro, cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

POMORSKA, Krystyna. **Formalismo e Futurismo**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PRADO, Décio de Almeida. **A personagem no teatro**. In: **CANDIDO, Antônio et al. A personagem na ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto II**. São Paulo: Edusp/Perspectiva; Campinas: Ed. da Universidade Estadual de Campinas, 1993. p. 243.

SCHILLER, F. Schillers Werke. **Nationalausgabe**, apud MICHAELIS, Christian Friedrich. Friedrich Schiller: Fragmentos das preleções sobre Estética do semestre de inverno de 1792-93, (Trad, introdução de Ricardo Barbosa), Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

_____, **Cartas sobre a educação estética da humanidade**. São Paulo: EPU, 1991.

_____, Sobre a arte trágica. In: _____. **Teoria da Tragédia**. São Paulo: E.P.U., 1995.

SILVEIRA, Carlos Eduardo Ribeiro. **Flávio Império, poeta do espaço: a reforma do Teatro Oficina e as cenografias inusitadas**. V Jornada Nacional. Arquitetura, Teatro e Cultura, Unirio, 2019.

VASCONCELOS, Ana Lúcia. Lauro César Muniz: a trajetória de um dramaturgo e novelista. **Revista cultura #50**. Fortaleza, São Paulo, março/abril de 2006.

WALLON, Henri. **Afetividade**. São Paulo, 1962.