

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO – UNEMAT  
CÂMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM ESTUDOS  
LITERÁRIOS**

**DANIEL APARECIDO BURGOS DE ARAÚJO**

**A CONFIGURAÇÃO POLÍTICA NA DRAMATURGIA HISPANO-AMERICANA:  
*HISTÓRIA DE UMA ESCADA*, DE ANTONIO BUERO VALLEJO (ESPANHA) E  
*ADEUS, ROBINSON*, DE JULIO CORTÁZAR (ARGENTINA)**

**TANGARÁ DA SERRA- MT**

**2023**

**DANIEL APARECIDO BURGOS DE ARAÚJO**

**A CONFIGURAÇÃO POLÍTICA NA DRAMATURGIA HISPANO-AMERICANA:  
*HISTÓRIA DE UMA ESCADA*, DE ANTONIO BUERO VALLEJO (ESPANHA) E  
*ADEUS, ROBINSON*, DE JULIO CORTÁZAR (ARGENTINA)**

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Estudos Literários, para a obtenção do título de doutor em Estudos Literários, sob a orientação do Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva.

Linha de Pesquisa: Literatura e vida social em países de língua oficial portuguesa\*.

**TANGARÁ DA SERRA- MT**

**2023**

## FICHA CATALOGRÁFICA

Luiz Kenji Umeno Alencar CRB 1/2037

A658a ARAÚJO, Daniel Aparecido Burgos de.  
A Configuração Política na Dramaturgia Hispano-Americana: *História de uma Escada*, de Antonio Buero Vallejo (Espanha) e *Adeus, Robinson*, de Julio Cortázar (Argentina) / Daniel Aparecido Burgos de Araújo – Tangará da Serra, 2023.  
183 f.; 30 cm. (ilustrações) Il. color. (sim)

Trabalho de Conclusão de Curso (Tese/Doutorado) – Curso de Pós-graduação Stricto Sensu (Doutorado) Estudos Literários, Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e Linguagem, Câmpus de Tangara da Serra, Universidade do Estado de Mato Grosso, 2023.

Orientador: Agnaldo Rodrigues da Silva

1. Dramaturgia Hispano-Americana.. 2. Teatro Político.. 3. Buero Vallejo.. 4. Julio Cortázar.. I. Daniel Aparecido Burgos de Araújo. II. A Configuração Política na Dramaturgia Hispano-Americana: *História de uma Escada*, de Antonio Buero Vallejo (Espanha) e *Adeus, Robinson*, de Julio Cortázar (Argentina)

CDU 821.134.2.09

**A CONFIGURAÇÃO POLÍTICA NA DRAMATURGIA HISPANO-AMERICANA:  
*HISTÓRIA DE UMA ESCADA*, DE ANTONIO BUERO VALLEJO (ESPANHA) E  
*ADEUS, ROBINSON*, DE JULIO CORTÁZAR (ARGENTINA)**

**Daniel Aparecido Burgos de Araújo**

**BANCA EXAMINADORA**

Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva  
Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT  
(Orientador)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> María Teresa Amado Rodríguez  
Universidad de Santiago de Compostela - USC

Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira  
Universidade de Brasília – UnB

Prof. Dr. Alexandre Mariotto Botton  
Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elisabeth Battista  
Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT

Aprovado em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

Para Daiane, Augusto e Angelo.

## **Agradeço**

A Deus pela minha vida.

Ao Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva, pelas orientações ao longo da pesquisa, desde 2014 com o Mestrado e 2023 com o fim do Doutorado.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Teresa Amado Rodríguez, pela coorientação no Doutorado Sanduíche, cursado junto à USC-Espanha.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGEL/UNEMAT).  
Obrigado por tudo, por tanto!

À UNEMAT, pelo curso de graduação em Letras, Curso de Especialização em Literatura Matogrossense e ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, pela oportunidade de qualificação e pela valorização dada ao profissional da educação.

À CAPES, pelas bolsas de estudo no Doutorado Sanduíche, cursado junto à USC-Espanha.

À Secretaria de Estado de Educação, Esporte e Lazer (SEDUC).

Aos meus pais, Divino de Araújo e Marlene Burgos Eiras de Araújo, pelo incentivo ao estudo desde sempre.

A todos que de alguma forma contribuíram para a realização deste trabalho.

A questão já era, para Brecht, para Heiner Muller e para todos os que trabalharam com teatro político, como você muda a forma de percepção das questões políticas, e influi nessa forma de percepção. Para o teatro, o que é importante é a forma de mudar essa percepção, a forma como se vai conseguir alterar essas fórmulas de percepção que estão dadas.

(Hans-thyes Lehmann)

## RESUMO

**ARAÚJO, Daniel Aparecido Burgos de. A configuração política na dramaturgia hispano-americana: *História de uma escada*, de Antonio Buero Vallejo (Espanha) e *Adeus, Robinson* de Julio Cortázar (Argentina). Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – PPGEL/UNEMAT. Tangará da Serra/MT, 2023. Orientador: Agnaldo Rodrigues da Silva.**

Esta tese investiga a configuração política na dramaturgia hispano-americana, a partir da análise das seguintes peças: *História de uma escada* (1949), de Antonio Buero Vallejo e *Adeus, Robinson* (1977), de Julio Cortázar. A pesquisa tem por objetivo identificar e examinar o olhar dos dramaturgos sobre o funcionamento político e social da Espanha e Argentina, respectivamente. Dessa forma, essa tese se sustenta a partir da hipótese dos discursos engajados que confrontam ficção e história, texto e contexto que instigam o pensamento crítico do público sobre os problemas sociais e políticos que assolam os dois países. O estudo busca demonstrar um panorama sobre o teatro do século XX e apontar a visão trágica dos dramaturgos. O *corpus* apresenta representações de conflitos culturais e políticos que marcam a reestruturação da Espanha, metaforizados em uma escada na peça de Vallejo e a reorganização da ilha colonizada, em alusão à Argentina, na peça de Cortázar. A tragédia social e o fracasso individual e coletivo são elementos comuns nesses dramas sociais e políticos. Assim, a pesquisa buscou embasamentos sobre cultura e história em autores como Bhabha (1998), Said (2012) e Candido (2006) e fundamentos sobre a teoria do drama nas ideias de Esslin (1978), Doménech (1973), Feijoo (1982), Carrera (2010) e Oviedo (2001).

**Palavras-chave:** Dramaturgia hispano-americana. Teatro político. Buero Vallejo. Julio Cortázar.

## RESUMEN

**ARAÚJO, Daniel Aparecido Burgos de. La configuración política en la dramaturgia hispanoamericana: *Historia de una escalera* de Antonio Buero Vallejo (España) y *Adiós, Robinson* de Julio Cortázar (Argentina). Tesis de doctorado. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – PPGEL/UNEMAT. Tangará da Serra/MT, 2023. Director de tesis: Agnaldo Rodrigues da Silva.**

Esta tesis investiga la configuración política en la dramaturgia hispanoamericana, a partir del análisis de las siguientes obras: *História de una escalera* (1949), de Antonio Buero Vallejo y *Adeus, Robinson* (1977), de Julio Cortázar. La investigación pretende identificar y examinar la perspectiva de los dramaturgos sobre el funcionamiento político y social de España y Argentina, respectivamente. Así, esta tesis parte de la hipótesis de discursos comprometidos que confrontan ficción e historia, texto y contexto que suscitan el pensamiento crítico del público sobre los problemas sociales y políticos que aquejan a ambos países. El estudio busca mostrar un panorama del teatro del siglo XX y señalar la visión trágica de los dramaturgos. El corpus presenta representaciones de conflictos culturales y políticos que marcan la reestructuración de España, metaforizada en una escalera en la obra de Vallejo y la reorganización de la isla colonizada, en alusión a Argentina, en la obra de Cortázar. La tragedia social y el fracaso individual y colectivo son elementos comunes en estos dramas sociales y políticos. Así, la investigación buscó fundamentos sobre la cultura y la historia en autores como Bhabha (1998), Said (2012) y Candido (2006) y fundamentos sobre la teoría del drama en las ideas de Esslin (1978), Doménech (1973), Feijoo (1982), Carrera (2010) y Oviedo (2001).

**Palabras clave:** Dramaturgia hispanoamericana. Teatro político. Buero Vallejo. Julio Cortázar.

## LISTA DE TABELAS

TABELA 1: Visão geral dos principais eventos e marcos do período franquista na Espanha .....	30
TABELA 2: Exemplo de autocrítica de Jardiel Poncela .....	32
TABELA 3: Síntese de atividades do Departamento de Teatro. Entradas, leituras e obras selecionadas .....	33
TABELA 4: Visão geral dos principais eventos e marcos do período peronista na Argentina .....	81
TABELA 5: Distribuição dos moradores e valores gastos com energia, conforme ato 1.115	

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Teatro Buero Vallejo, localizado no Centro Municipal das Artes, Madri, Espanha .....	53
Figura 2: Cortázar na rotatória central de Madrid - Estátua Cibele Madrid Espanha.....	77
Figura 3: Capa da obra História de uma escada, de Vallejo.....	102
Figura 4: Ilustração da escada, patamar e portas .....	124
Figura 5: Capa da obra Adeus, Robinson, de Julio Cortázar.....	143
Figura 6: Representação da peça Adeus, Robinson (1976), na Rádio Pública na Argentina .....	145

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
CAPÍTULO I.....	18
TEATRO: UMA VIAGEM HISTÓRICO-CULTURAL.....	18
1.1. O teatro na primeira metade do século XX.....	18
1.2 Teatro e drama hispano-americano.....	24
1.2.1 História e crítica do teatro espanhol.....	24
1.3 História e crítica do teatro hispano-americano.....	38
1.4 Moderno e modernidade.....	45
1.4.1 Teatro Moderno.....	48
1.4.2 Teatro político brechtiano.....	50
CÁPÍTULO II.....	53
VIDA E OBRA DE ANTONIO BUERO VALLEJO E JULIO CORTÁZAR.....	53
2.1 Vallejo: entre mudanças, convocações, desenhos e teatro.....	54
2.1.1 Vallejo: a função social do teatro.....	62
2.1.2 Vallejo e sua visão sobre o trágico.....	69
2.1.3 As etapas da produção teatral de Vallejo.....	72
2.2 Cortázar: uma voz poética no drama e na narrativa.....	76
2.2.1 Identidade e humanismo: ligações literárias na produção cortazariana.....	82
2.2.2 Cortázar: um intelectual latino-americano em trânsito.....	93
2.2.3 Temas e autores que influenciaram a construção da literatura cortazariana.....	94
CAPÍTULO III.....	102
O TEATRO POLÍTICO DE VALLEJO EM <i>HISTÓRIA DE UMA ESCADA</i> .....	102
3.1 <i>História de uma escada</i> : um marco no teatro pós-guerra na Espanha.....	102
3.2 A tragédia social: frustração individual e coletiva.....	109
3.3 As classes sociais e os problemas financeiros: dramas sociais e políticos.....	113
3.4 A escada: estrutura cíclica, espaço de reclusão e fracasso dos personagens.....	124
3.5 O eterno retorno: entre novos vizinhos e velhos problemas amorosos.....	127
3.6 Fernando, o Dom Juan de Vallejo.....	136
CAPÍTULO IV.....	143
A CENA POLÍTICA DE CORTÁZAR EM <i>ADEUS, ROBINSON</i> .....	143
4.1 <i>Adeus, Robinson</i> : uma peça para a rádio mundial.....	143
4.1.1 O retorno de Robinson Crusoe à ilha.....	146
4.1.2 Robinson, um colonizador solitário entre um governo controlador e uma sociedade multifacetada.....	150

4.1.3 Sexta-feira e Robinson: o adeus entre colonizador e colonizado.....	158
4.1.4 Robinson: um personagem entre dois mitos do individualismo moderno .....	164
CONCLUSÃO.....	173
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	177

## INTRODUÇÃO

Esta tese investiga o teatro político de Antonio Buero Vallejo e Julio Cortázar, tomando como *corpus* as peças teatrais *História de uma escada* (1949) e *Adeus, Robinson* (1977), respectivamente. Nessa direção, escolhe-se as duas peças por concretizarem a visão crítica dos autores sob os aspectos sociais e políticos de Espanha e da Argentina, nessa ordem. Esta escolha dos dramaturgos justifica-se pelo período em que ambos os países viviam uma conjuntura política e social complexa. Os governos franquista e peronista estavam no poder e os países enfrentavam políticas tensas e questões sociais relacionadas ao populismo, a luta das classes sociais, a alienação, a desigualdade e a condição humana sob um regime opressor.

Dessa forma, o propósito principal desta tese foi realizar um estudo analítico acerca da renovação teatral, tanto espanhola quanto argentina, rompendo com o tradicionalismo e propondo uma perspectiva crítica à sociedade que explorava temas sociais e políticos, bem como convenções teatrais que instigaram a experimentação de novos elementos cênicos.

O teatro de Buero Vallejo e Cortázar segue no lastro do teatro político sob a vertente do engajamento social e existencial, que emergiu durante o período das duas guerras mundiais, especificamente, nas décadas de 1920 e 1930. Piscator foi um dos principais proponentes desse estilo de dramaturgia, que combinava elementos teatrais com questões sociais e políticas contemporâneas. Uma das características distintivas de seu teatro político era a abordagem experimental e inovadora, na qual buscava criar uma estética que pudesse atingir o público de maneira direta e impactante, por meio de técnicas como: projeções de filmes, montagens rápidas, uso de efeitos sonoros e uma estética visualmente dinâmica. O dramaturgo alemão acreditava que o teatro deveria ser um meio de comunicação eficaz para transmitir mensagens políticas e sociais. Um dos mais importantes objetivos do teatro político desse dramaturgo era estimular o pensamento crítico e a consciência política do público. Desse modo, produziu peças que abordassem questões importantes da época, como a desigualdade social, o capitalismo, o fascismo e o estresse pré-guerra. De certo modo, Piscator acreditava que o teatro tinha o potencial de despertar um senso de responsabilidade no público, incitando a ação e a mudança social.

O teatro do século XX foi um período de grande transformação e experimentação, na forma como as peças teatrais foram concebidas e personalizadas. A nova estética rasgou com as convenções teatrais clássicas e tradicionais, desafiando estruturas narrativas lineares e explorando novas formas de expressão. Dentre os maiores inovadores dessa época estão os dramaturgos Samuel Beckett, Antonin Artaud e Bertolt Brecht. Tais autores questionaram a noção de uma trama tradicional e propuseram novas abordagens, como o teatro do absurdo, o teatro épico e o teatro da crueldade.

Nesse período, Espanha e Argentina passavam por problemas sociais, econômicos e políticos. Foi nesse contexto histórico que as peças *História de uma escada* (1949) de Antonio Buero Vallejo e *Adeus, Robinson* (1977) de Julio Cortázar foram produzidas. Em 1949, a Espanha estava sob o regime do general Francisco Franco, que governou o país com mão de ferro de 1939 até sua morte em 1975. Esse período é conhecido como a ditadura franquista. Durante os primeiros anos após o fim da Guerra Civil Espanhola (1936-1939), a Espanha esteve em um estado de isolamento internacional, com Franco estabelecendo um governo autoritário e suprimindo qualquer oposição política. Na década de 1940, a Espanha sentiu dificuldades e isolamento diplomático. O país sofreu as consequências da Segunda Guerra Mundial e o regime de Franco foi considerado um aliado das Potências do Eixo, apesar de não ter se envolvido diretamente no conflito. Durante esse período, a economia espanhola era predominantemente agrícola e estava em reconstrução após a devastação da guerra civil. Além disso, ainda enfrentava as consequências da guerra civil, com uma população dividida e uma economia em recuperação. O país começou a se abrir gradualmente para o mundo nos anos seguintes, com a assinatura de acordos comerciais e estabelecimento de relações diplomáticas com outros países. No entanto, o regime de Franco continuou a governar com mão de ferro, restringindo as liberdades civis e políticas.

Em relação à Argentina, ela foi marcada, na década de 1970, por um período conturbado em sua história, sendo caracterizada por instabilidade política, violência e tensão social. A década de 1970 começou com o governo da presidente María Estela Martínez de Perón, conhecida como Isabel Perón, que assumiu a presidência em 1974 após a morte de seu marido, Juan Domingo Perón. No entanto, seu governo foi marcado por crescente instabilidade econômica e social, além de conflitos internos dentro do movimento peronista. Durante esse período, os grupos guerrilheiros de esquerda, como a Montoneros e o Exército Revolucionário do Povo (ERP), estavam ativos no país, realizando ataques armados contra o governo e buscando implementar uma revolução socialista. Esses grupos enfrentaram a

repressão do Estado, com formação de esquadrões da morte e ações violentas por parte das forças de segurança. Dessa forma, a década de 1970 na Argentina foi marcada por instabilidade política, violência, repressão estatal e uma crise econômica significativa. Os anos dessa época ainda são lembrados como um período sombrio na história argentina, com graves violações aos direitos humanos e um clima de tensão social e política.

Ao confrontar os eventos históricos com a ficção foi possível identificar continuidades entre os aspectos políticos que as peças de Buero e Cortázar constroem, bem como analisar questões pertinentes sobre os regimes políticos vigentes, a opressão e a censura. Para a investigação desse processo de envolvimento histórico e do próprio *corpus*, utilizou-se, como aporte teórico, referenciais da teoria do drama, do teatro, assim como a fortuna crítica dos dramaturgos em estudo. Para aprofundamento histórico da Espanha e da Argentina, foram consultadas bibliografias pouco difundidas, e, por isso, foram realizadas pesquisas nas bibliotecas de Santiago de Compostela na Espanha.

Nesta tese, o termo “teatro moderno” foi discutido na perspectiva da definição de modernidade e moderno de Walter Benjamin, isto é, enfatiza-se sobre a aceleração do tempo, a ruptura com tradições antigas e a complexidade da vida nas sociedades modernas. Para o filósofo, crítico cultural e teórico social alemão que viveu no século XX, tanto os aspectos positivos quanto os desafios enfrentados pelos indivíduos imersos nesse contexto histórico buscam compreender as contradições e as tensões que caracterizam a experiência moderna.

A tese está constituída por 4 capítulos. O primeiro foi fundamentado em autores como Szondi (2001), Esslin (1978) e Marinis (1988) para discorrer sobre teorias do drama moderno. No segundo capítulo, são apresentados aspectos da vida e das obras de Antonio Buero Vallejo e Julio Cortázar alicerçados nas obras de Doménech (1973), Feijoo (1984) e Abellán (1980), para embasar o dramaturgo espanhol; e Oviedo (2001), Maturro (1968) e Goloboff (1996), para o escritor argentino. No que se refere às teorias sobre aspectos culturais e as relações sociopolíticas, os principais autores que pautaram a discussão da análise das obras no terceiro e quarto capítulo são Bhabha (1998), Said (2012) e Candido (2006). O terceiro capítulo refere-se a análise da peça *História de uma escada* de Antonio Buero Vallejo e o quarto a peça *Adeus, Robinson* de Julio Cortázar.

Sem dúvida, investigar o engajamento político e social de Vallejo e Cortázar permitiu explorar textos pouco analisados no âmbito acadêmico, nas universidades brasileiras. Por isso, além de contribuir com estudos existentes, o trabalho apresenta um novo olhar em relação ao material dramaturgic, cuja perspectiva comparatista aponta semelhanças e

dessemelhanças, aproximações e afastamentos, rupturas e continuidades entre as obras que compõem o *corpus*. Esses são os sentidos do diálogo que se propôs realizar diante de duas peças de autores de tempos históricos diferentes e países distintos, mas que convergem nas questões sociais, políticas, econômicas e existenciais

## CAPÍTULO I

### TEATRO: UMA VIAGEM HISTÓRICO-CULTURAL

A peça que nos comunica lições importantes a respeito de comportamento social, que nos narra uma trama apaixonante, também é capaz de desbravar áreas até então desconhecidas de experiência emocional, por intermédio de poderosas imagens poéticas (Esslin, 1978).

#### 1.1. O teatro na primeira metade do século XX

O teatro da primeira metade do século XX apresenta vestígios do século anterior, como barroquismo na linguagem e a busca dos efeitos cenográficos. A partir de Brecht, identifica-se, nas obras dramáticas, a presença marcante da intenção didática. Nessa perspectiva, a obra ganha a função de propagar ideias reformistas e educar o espectador, diante de um processo em que ele se torna coparticipante das ações pela quebra da quarta parede.

Conforme Peter Szondi (2001), em *Teoria do drama moderno (1880-1950)*, o homem vive um período de renúncia ao presente, preso entre a lembrança do passado e a utopia do futuro. Como exemplo de tal comportamento, Szondi (2001) menciona as obras de Tchékhov, na qual, “[...] os homens vivem sob o signo da renúncia. A renúncia ao presente e à comunicação: a renúncia à felicidade em um encontro real. Essa resignação, em que a nostalgia e a ironia se vinculam para evitar atitudes extremadas” (Szondi, 2001, p.45). Desse modo, essa orientação utópica reflete a insatisfação do homem com seu presente, perde-se em suas lembranças e se torturam observando o tédio.

No aspecto formal, o drama, no início do século, adotava como principais normas a cumprir o respeito às regras das três unidades (ação, espaço e tempo); presença de um argumento verossímil: acontecimentos inventados, mas que poderiam ter ocorrido na realidade; e a permanência do decoro nos personagens, que deveriam atuar de acordo com sua condição social. Szondi (2001) identifica que

[...] o drama da época moderna surgiu no Renascimento - quando a forma dramática, após a supressão do prólogo, do coro e do epílogo, concentrou-se exclusivamente na reprodução das relações inter-humanas, ou seja, encontrou no diálogo sua mediação universal. O drama que surge daí é

"absoluto", no sentido de que só se representa a si mesmo - estando fora dele, enquanto realidade que não conhece nada além de si, tanto o autor quanto o espectador, o passado enquanto tal ou a própria vizinhança dos espaços (Szondi, 2001, p.13)

Nessa perspectiva, o crítico afirma que o drama dito moderno surgiu no Renascimento e representa a reprodução das relações humanas com conteúdo que se relacionem com o público e promovam transformação social.

Cabe ressaltar que, desde o início do século XX, houve muitas controvérsias entre dramaturgos modernos e críticos a respeito do realismo, da verdade e do engajamento político no drama. Particularmente, no Brasil, diversas dissertações e teses têm se ocupado de levantar a bandeira de Brecht e defender obras que se interessam por causas políticas. Para Silva (2016), o intuito do teatro brechtiano é apresentar algo capaz de esclarecer o espectador sobre suas necessidades e direitos, além de mobilizar uma intervenção social para transformar. Assim,

[...] a focalização de uma mensagem política, portanto, não exclui o valor artístico da obra que se colocará em *mise en scène*. Pelo contrário, o conteúdo é compreendido pelo público mediante a estética de sua construção que oferecerá subsídios para que o espectador perceba a mensagem e exerça o posicionamento ideológico, permitindo a interação entre a obra e o público, a mensagem e a transformação social. Desse modo, o mundo da realidade (público/espectador) adquire condições de compreender a discussão fomentada no mundo da representação (o palco/a tela), quando temos mensagens inscritas em espaços ficcionais conscientemente articuladas no complexo sistema do engajamento artístico (Silva, 2016, p. 254).

De fato, em Brecht, a história é uma categoria geral que está difusa em toda a parte, “não analítica; ela está estendida, colada às desgraças humanas, consubstancial a elas, como a frente e o verso de uma folha de papel; mas o que Brecht expõe à vista e ao juízo é a frente, uma superfície sensível de sofrimentos, injustiças alienações e impasses” (Barthes, 2007, p. 217).

Dessa maneira, o teatro tem a capacidade de absorver e de questionar a realidade imediata através da expressividade artística. Boz (2019) conceitua que:

O desenvolvimento do teatro político ocorreu ao longo do século XX, passando da agitação e propaganda em prol dos interesses sociais, a um elevado nível artístico do drama moderno. Ele se estendeu pela produção dramática europeia com expoentes como o de Piscator e Brecht que

caracterizaram essa nova forma de teatro político como teatro épico (Boz, 2019, p. 54).

Nessa perspectiva, o teatro político inicia com algumas técnicas de Piscator, mas com Brecht expande e ganha uma proporção muito maior. Dessa forma, sob o viés de Brecht, a expressão dramática demonstra uma prática expressiva que se aglutina a história, a cultura, o tempo e o espaço com o intuito de promover implicações políticas poderosíssimas para combater os problemas sociais negligenciados pelo Estado e banalizados (alienação) pela sociedade.

No Brasil, a configuração de um moderno teatro veio a partir da peça *Deus lhe pague...* (1932), de Joracy Camargo, que teve sua estreia em dezembro do mesmo ano, no Teatro Boa Vista, em São Paulo. Com características de teatro engajado, a peça insere o público no contexto social da degeneração e fracasso que culmina na mendicância. Segundo Magaldi (1997), as reflexões filosóficas e políticas da peça teatral de Joracy Camargo defendiam a função da arte para sensibilizar a sociedade sobre as mazelas presentes no Brasil. Desse modo, essa obra cultural do teatro brasileiro aponta para a nova configuração do teatro brasileiro ao integrar expressões teatral, cultural e social.

As propostas e experiências teatrais promovidas entre as décadas de 1910 e 1930 são conhecidas como teatro de vanguarda, teatro de investigação, teatro experimental, e, mais especificamente, novo teatro. Para Marinis (1988), em quase todas as partes, desde os Estados Unidos até a Europa, essa renovação profunda e radical do modo de fazer e conceber o teatro, se contrapõe ao teatro oficial, comercial e cultural, não somente no plano da linguagem, dos estilos e das formas, mas também ao modo de produção. No entanto, por outra parte, e como era previsível, o rótulo de “novo teatro” não se constituiu como tal um juízo de valor artístico e a inclusão, nesse âmbito, de um nome no lugar do outro. Do mesmo modo, não configura que essas novas produções tenham critérios estéticos de qualidade, mas, de fato, apresentam critérios históricos pertinentes e relevantes.

A nova proposta teatral recomenda que haja um hibridismo na apresentação cênica. Para ser mais exato, o espaço teatral aglutina novas profissões na organização e apresentação. A peça não é apresentada apenas por atores, uma vez que diversos artistas participam da exposição, dentre eles músicos, bailarinos, poetas e pintores. Ou seja, o hibridismo consiste na integração de indivíduos com novas habilidades na encenação. Marinis (1988) classifica estas alterações em quatro elementos:

- a) interdisciplinaridade – colaboração entre artistas de diferentes setores e coexistência, no espetáculo, de vários meios de expressão conjuntas, tais como: a dança, a poesia, a música e a pintura;
- b) caráter igualitário de colaboração e coexistência – intenção e participação com o mesmo grau de importância;
- c) presença, dentro de um plano bem-organizado, de elementos improvisados – causalidade total nos elementos e incorporação do inesperado ao espetáculo (exemplo de um carro que entrou no palco durante a apresentação e foi inserido na história); e
- d) estrutura espacial totalmente distinta – inovação nos palcos de apresentação, divergindo-se dos concertos e das peças normais de teatro.

Além desses principais elementos de convergência entre os grupos do novo teatro, especialmente, estadunidense na década de 1960, mas que influenciou toda América e Europa, falta falar da presença de uma forte instância religiosa que assume, ora uma fé evangélica ativa (Schumann) e ora a devoção popular e a recuperação de crenças pré-colombianas (Teatro Campesino). Para Marinis (1988),

Esta intensa dimensão religiosa explica também, em grande medida, a carga palingenética e milenar de muitos expoentes do novo teatro, o seu utopismo concreto e ativo, o seu inconformismo quanto à denúncia e ao protesto, tentando antes prefigurar (anunciar) um mundo diferente, harmonioso e cheio de amor, e tentando fornecer exemplos próprios (Marinis, 1988, p. 149)<sup>1</sup>.

Naturalmente, as divergências sobre a relação arte-política são questões que merecem mais atenção em outra parte deste texto. Por ora, cabe afrontar duas questões chave das relações teatro e política: 1) o grupo dos agentes do teatro, que aderem ao movimento, mas reivindicam a autonomia no plano artístico e pessoal (filoteatral); 2) o grupo dos agentes do teatro engajado, que proclamam a necessidade e aproximação do teatro com a ação política – o teatro coincide com a luta política.

Em suma, entende-se que o espectador passou a ser o problema central no teatro. Em outras palavras, a relação entre ator e espectador. Brecht derrubou a quarta parede para

---

<sup>1</sup>Esta intensa dimensión religiosa explica también, en gran parte, la carga palingenética y milenaria de muchos exponentes del nuevo teatro, su utopismo concreto y activo, su inconformismo con respecto a la denuncia y la protesta, tratando en cambio, de prefigurar (anunciar) un mundo diferente, armonioso y lleno de amor, y tratando de suministrar ejemplos ellos mismos (Marinis, 1988, p. 149).

promover a participação sincera e total (cabeça, vísceras, nervos e espírito) do público. Portanto, a nova percepção estética e a nova sensibilidade sociopolítica não podem caminhar separadas. O teatro deve provocar o despertar do público para que vivencie a representação e assista de forma crítica.

Para esclarecer melhor este início de teorização sobre a evolução do teatro no século XX, usa-se a estratégia teatral de um grande visionário francês: Artaud. O dramaturgo havia identificado o problema central do teatro contemporâneo – a necessidade de uma agressão total ao espectador. Sob essa ótica, Artaud imaginou a seguinte solução:

Quaisquer que sejam os conflitos que angustiam a mentalidade de uma determinada época, desafio o espectador a quem as cenas violentas transmitiram seu sangue, o espectador que sentiu nele a passagem de uma ação superior, que viu no brilho dos acontecimentos extraordinários e essenciais movimentos do seu próprio pensamento – violência e sangue postos ao serviço da violência do pensamento – desafio-o, repito, a abandonar-se depois a ideias de guerra, rebelião e massacres desenfreados (Marinis, 1988, p. 56, tradução nossa)<sup>2</sup>.

Esta citação de Marinis capta a função fundamental da cena: o compromisso artístico e o ativismo ideológico-político que fará parte dos espetáculos mais notáveis do século XX. Em outras palavras, consiste em apresentar o modo de atuação teatral que insere a todos os imitados como operantes e atuantes. Barrientos (1991) propõe construir uma teoria do modo dramático, justamente pela escassez de discussões sobre o ponto de vista referente a forma. Todorov (1987) já advertia que frequentemente se esquecia uma verdade de toda atividade de conhecimento – o ponto de vista escolhido redelimita e redefine o objeto.

Martin Esslin (1978), em *Uma anatomia do drama*, questiona sobre os muitos textos produzidos sobre teatro e drama, e que boa parte das teorias se ocupam de esclarecer sobre a estrutura e a significação das peças. Porém, alerta que um problema básico segue em aberto: “por que haveria os que se ocupam com a arte buscar o drama em vez de qualquer outra forma de comunicação, qual será a natureza subjacente, básica, da forma dramática e o que será que o drama pode expressar melhor do que qualquer outro veículo de comunicação?” (Esslin, 1978, p. 07). O autor húngaro, mais conhecido por ter cunhado o

---

<sup>2</sup> “Cualesquiera que sean los conflictos que angustien a la mentalidad de una época determinada, desafío al espectador a quien violentas escenas le hayan transmitido su sangre, al espectador que haya sentido en él el paso de una acción superior, que haya visto en el resplandor de acontecimientos extraordinarios los movimientos extraordinarios y esenciales de su propio pensamiento – la violencia y la sangre puestas al servicio de la violencia del pensamiento –, lo desafío, repito, a abandonarse después a ideas de guerra, de rebelión y de masacres desenfreadas” (Marinis, 1988, p.56).

termo “Teatro do absurdo”, em 1962, defende que uma coisa é o estudioso qualificar a peça como esplêndida, outra é representá-la para o público.

Delimitar uma definição sobre teatro e drama ainda é um problema no século XXI. O próprio Esslin (1978), procurou desvendar no final do século passado. No entanto, fez diversas citações para definir a palavra drama, porém não foram suficientes para suprir sua insatisfação.

“Uma composição em prosa ou verso”, diz minha edição do Dicionário Oxford, “adaptável à representação em um palco, na qual uma história é relatada por meio de diálogo e ação, e que é representada com acompanhamento de gestos, figurinos e cenários, como na vida real; uma peça.” Esta definição não é só prolixa e canhestra; é também positivamente incorreta. “Uma composição em prosa e verso” parece implicar em um texto previamente composto, de modo que tal definição não possa ser aplicada ao espetáculo dramático improvisado; “...na qual uma história é relatada por meio de diálogo...”: o que serão, então, aqueles fascinantes dramas em pantomima com os quais eram entretidas multidões parisienses no século XIX, ou que artistas como Marcel Marceau continuam a oferecer-nos hoje em dia? “...adaptável à representação em um palco...”: o que dizer do drama na televisão, no rádio ou no cinema? ...representada com acompanhamento de gestos, figurinos e cenários...”: gestos, sim; porém já tenho visto muito drama bom sem figurinos e sem cenários! “...como na vida real...”: bem, isto já é ir um pouco longe demais. Parece pressupor que todo drama tem de ser realista. Será que Esperando Godot ou, nesse caso, A Viúva Alegre são como a vida real? E, no entanto, ambos são dramas, sem sombra de dúvida. (Esslin, 1978, p. 11).

O próprio escritor húngaro (1978) levantou diversas hipóteses para construção de definições e delimitações da sua anatomia do drama, e por fim, aceita toda a complexidade do drama e sua gama de experiências humanas que simula acontecimentos concretos configurados por meio de seres humanos. Esslin (1978) não deixa de alfinetar o romance ou o poema. Para o autor, a narrativa no romance e a descrição no poema constituem algo que passou na consciência de outro indivíduo. Já o drama, por ser mais subjetivo (visão do autor que escreve a peça, o modo de apresentação e o fato de poder ver a representação), configura-se em algo espontâneo que é observado com um fim avaliativo, haja vista que o público que assiste forma algum tipo de opinião a respeito da peça e o que denota.

Além disso, pelo drama ser multidimensional – muitas coisas acontecem concomitantemente como “[...] dois grupos diversos podem estar fazendo coisas diferentes em extremos opostos do palco” (Esslin, 1978, p.122) e a narração na página impressa ser necessariamente linear, “[...] movendo-se em uma única dimensão, de modo que a qualquer

momento dado só pode haver concentração em um único segmento da ação, uma única coisa por estar acontecendo” (*ibidem*). Desse modo, Esslin (1978) finaliza seu livro provocando o romance e o poema, e claro, enaltecendo o drama. Segundo o autor (*Ibidem*), “O drama é tão multifacetado em suas imagens, tão polivalente em seus significados, quanto o mundo que ele espelha. E essa é sua maior força, sua característica como modo de expressão – e sua grandeza” (Esslin, 1978, p.129). Ou seja, a maior característica do drama é o meio de expressão e comunicação da recriação de estados emocionais humanos.

Partindo da premissa que as obras que serão estudadas foram produzidas sob a ótica das teorias do século XX, na Espanha e na Argentina, cabe agora aprofundar sobre as teorias e propostas teatrais da época.

## **1.2 Teatro e drama hispano-americano**

Em linhas gerais, o teatro escrito em língua espanhola esteve marcado pelo caráter tragicômico e realista. A missão da maioria dos dramaturgos era remover a consciência alienada e combater as injustiças sociais que provocavam violência, pobreza, fome, dentre tantas outras mazelas. A função essencial do teatro passou a ser a de fomentar na sociedade a crítica e a autocrítica. Ou seja, tornou-se espelho social. O autor dramático, no século XX, devia fazer um teatro popular para praça pública e com um espectador coletivo. Além disso, o autor devia mostrar a solidão humana, mas também sua obrigação em confrontar a tristeza invisível. Portanto, o dramaturgo precisava buscar temas para suas obras a respeito si mesmo e o que afeta aqueles que o rodeiam, para construir personagens que acumulam vivências coletivas.

A seguir, foi traçado um panorama geral da história e da crítica do teatro espanhol e do teatro hispano-americano, com ênfase na Argentina.

### **1.2.1 História e crítica do teatro espanhol**

Para se aproximar do tema de estudo aqui proposto, e, mais especificamente, para compreender o significado que irá adquirir o teatro de Antonio Buero Vallejo, desde o

momento de sua aparição, torna-se imprescindível que se tenha claramente qual é a situação teatral do pós-guerra, mesmo que seja em um esquema de recopilação<sup>3</sup>.

Entre os anos de 1939 a 1949, segundo Doménech (1973), o melhor teatro espanhol se produziu fora da Espanha. Os nomes mais impactantes na renovação teatral da década de 1930 desapareceram por completo das cenas cultural nacional, após o término da Guerra Civil Espanhola<sup>4</sup>. Em 1936, o teatro espanhol perdeu dois grandes nomes: Federico Garcia Lorca e Ramón Maria del Valle-Inclán<sup>5</sup>. Vale lembrar que Lorca foi o mais importante dramaturgo espanhol do século XX, uma vez que evidenciou a necessidade da expressão dramática buscar a essência eterna e universal do teatro, incitando o interesse pela tradição poética viva, a habitual, a que tem raízes populares, a de maior alcance, enfim, a dos grandes poetas da Idade de Ouro. Nos escritos e entrevistas de Lorca sobre o teatro, a ideia do “teatro de ação social” era a de um teatro de massas, ao alcance de todos, que popularizaria tanto a arte de vanguarda como o drama nacional e, ao mesmo tempo, serviria para ensinar, educar, mudar os gostos e a sensibilidade dos telespectadores. Lorca tenta atingir este objetivo organizando os novos clubes de teatro, e através de “La Barraca”, o Teatro Universidade que junto com o Teatro del Pueblo de Alejandro Casona desenvolve sua atividade no âmbito das Missões Pedagógicas. Garcia Lorca (com 38 anos) foi morto por fuzilamento em Viznar, enquanto Valle-Inclán (com 69 anos) morreu internado em uma clínica, em Santiago de Compostela.

De acordo com Doménech (1973), diversas pessoas com alguma contribuição crítica sofreram com a censura do governo franquista (Francisco Franco). Dentre eles estão:

Miguel Hernández – cujas primeiras tentativas dramáticas não podiam ser mais prometedoras – morre na prisão de Alicante, na mais absoluta

---

<sup>3</sup> Para uma concepção mais minuciosa do teatro do pós-guerra pode consultar as bibliografias que seguem: MINIK, Domingo Pérez. *Teatro Europeo Contemporáneo*. Madri: Guadarrama, 1961; BALLESTER, Gonzalo Torrente. *Teatro Español Contemporáneo*. Madri: Guadarrama, 1968. RAMÓN, Francisco Ruiz. *Historia del Teatro Español: Siglo XX*. Madri: Alianza, 1971.

<sup>4</sup>A Guerra Civil Espanhola começou com um golpe militar. Já havia uma longa história de intervenções militares na vida política da Espanha, mas o golpe de 17-18 de julho de 1936 foi um velho recurso aplicado a um novo objetivo: deter a democracia política de massas iniciada sob o impacto da Primeira Guerra Mundial e da Revolução Russa, e acelerada pelas subseqüentes mudanças sociais, econômicas e culturais ocorridas nas décadas de 20 e 30. Nesse sentido, o levante militar contra a ordem democrática da Segunda República da Espanha pode ser visto como equivalente aos golpes de Estado fascistas que se seguiram à ascensão ao poder de Mussolini na Itália (1922) e de Hitler na Alemanha (1933), igualmente destinados a estancar processos semelhantes de mudança social, política e cultural (Graham, 2013, p. 11).

<sup>5</sup> Na parte subterrânea da Biblioteca da Universidade de Santiago de Compostela, é um local restrito e com acesso apenas aos acadêmicos de mestrado e doutorado. Lá, visualizei inúmeras obras que analisam Valle-Inclán. Só após o Doutorado Sanduíche (com apoio da CAPES), percebi que Santiago de Compostela foi a cidade que ele residiu e morreu. Inclusive, tenho uma foto de uma estátua dele no Parque Alameda.

indigência, em 1942. Atrizes como Margarita Xirgu, diretores como Cipriano Rivas Cherif, autores como Max Aub, Rafael Alberti, Pero Salinas, Jacinto Grau e inclusive Alejandro Casona, críticos como Enrique Díez-Canedo, estão em exílio<sup>6</sup> (Doménech, 1973, p.18, tradução nossa).

Atores, diretores e dramaturgos prolongaram esse movimento teatral de vanguarda e o desenvolveram em terras latino-americanas na década de 1940. Margarita Xirgu era extremamente talentosa e com personalidade forte, representou muito bem esse fazer teatral fora da Espanha. A atriz espanhola ofereceu “[...] um repertório composto por obras de García Lorca, Alberti, Casona, sem faltar títulos muito notáveis do teatro clássico (*La Celestina*, *Peribáñez*, *La Dama Boba*, etc.)<sup>7</sup>” (Doménech, 1973, p.18-19). Acolhida com entusiasmo em Buenos Aires e Montevideú, Margarita Xirgu possibilitou um verdadeiro acontecimento histórico com as estreias de *Numancia* de Cervantes, na versão de Rafael Alberti, em 1943; e, sobretudo, a estreia póstuma de García Lorca, com a peça *La casa de Bernarda Alba*, em 1945.

A literatura dramática espanhola que, durante o pós-guerra, foi escrita e publicada fora da Espanha é extraordinária e diversificada. É diversa em tudo: em estética e ideologia. Há exemplaridades que apresentam vertentes do teatro político, na perspectiva do drama moderno; mas também apresenta resquício do teatro simbolista e realista. Na Espanha, a situação teatral aproveitou-se de peças de repertório e, desse modo, improvisaram a vida teatral. De acordo com Doménech (1973), esse improvisado teatral teve qualidade inferior àquele verificado em outros momentos de produção nacional. Ballester (1956) afirma que o conteúdo desse repertório era indescritível e seus recursos eram grossos, além de representarem o mais baixo da alma humana. Evidentemente, com o fim da guerra, a sociedade espanhola estava amedrontada, com vontade de sentir paz. Com isso, não havia espectador, nem sociedade estruturada para receber nenhuma forma de arte coletiva. Os artistas e o público iriam construir juntos esse novo teatro. Desse modo, entre 1939 e 1949, passa a importar mais a crítica sociológica do que a crítica teatral. É chamada de “década do silêncio” por Doménech (1973), haja vista que não aparece nenhuma produção importante. Sem dúvida, é um momento oportuno para o surgimento desse novo “autor nacional”.

---

<sup>6</sup> “Miguel Hernández – cuyas primeras tentativas dramáticas no podían ser más prometedoras – muere en la prisión de Alicante como Margarita Xirgu, directores como Cipriano Rivas Cherif, autores como Max Aub, Rafael Alberti, Pedro Salinas, Jacinto Grau e inclusive Alejandro Casona, críticos como Enrique Díez-Canedo, están em el exilio” (Doménech, 1973, p.18).

<sup>7</sup> “Un repertorio compuesto por obras de García Lorca, Alberti, Casona, sin faltar títulos muy notables de nuestro teatro clásico (*La Celestina*, *Peribáñez*, *La Dama Boba*, etc.)” (Doménech, 1973, p.18-19).

Pode-se verificar os seguintes pontos na Espanha pós-guerra, no período histórico-cultural supracitado:

1. Triunfo de um teatro degradado baseado no folclore, um pseudofolclore;
2. Presença das velhas glórias, em razão da presença de autores que viveram uma época anterior;
3. Teatro de consumo desprovido de ideologias, com caráter evacionista;
4. Surgimento de peças cômicas, como as peças de Poncela e Mihura, este último, inclusive, escreveu uma peça muito valiosa, intitulada *Nem pobre nem rico, mas todo o contrário* (1943).

A inexistência de técnicas rigorosas “[...] da interpretação e do espetáculo; a especial rigidez e intolerância da censura naqueles anos; a ausência nos cenários comerciais do melhor teatro estrangeiro (O’Neill, Giraudoux, Anouilh, Sartre, Camus, etc.)”<sup>8</sup> (Doménech, 1973, p.22), ou seja, nesses difíceis e escuros anos espanhóis, grupos de jovens e inconformistas precisavam de um nome forte para criar um teatro nacional. Jardiel Poncela foi o autor parâmetro, tanto para os dramaturgos quanto para os espectadores mais jovens. Entre as décadas de 1930 e 1940 foi roteirista de Hollywood, no entanto, seu talento se tornou aparente a partir das tendências e características da própria tradição burguesa que propusera em suas peças. Suas comédias de humor alegre e original eram o modelo para construção desse novo teatro, porém, o autor renovou a tradição teatral espanhola imergindo no absurdo. Em janeiro de 1949, estreou sua última obra: *Os tigres escondidos no quarto*<sup>9</sup>. Uns meses depois, estreou a *História de uma escada* de Vallejo. Alguns críticos da época escreveram que uma obra marca o final e outra o começo de dois períodos muito distintos do teatro espanhol contemporâneo. Doménech (1973) chega a afirmar que com *História de uma escada* acabaram as brincadeiras.

Vallejo teve inúmeros críticos do seu trabalho, geralmente com respeito a sua obra. Duas testemunhas significativas são Pérez Minik e Martí Zaro. Para ambos, depois da guerra civil, a história da convivência espanhola precisava de um processo. Vallejo abriu um grande processo para falar da vida na Espanha. Sua obra tem consciência trágica ao examinar, sob uma perspectiva tão profunda, os flagelos sociais e morais.

---

<sup>8</sup> De la interpretación y del espectáculo; la especial rigidez e intolerancia de la censura en aquellos años; la ausencia en los escenarios comerciales del mejor teatro extranjero (O’Neill, Giraudoux, Anouilh, Sartre, Camus, etc.) (DOMÉNECH, 1973, p. 22)

<sup>9</sup> Los tigres escondidos en la alcoba, de Jardiel Poncela.

### 1.2.2 Teatro Espanhol Contemporâneo

Na década de 1940, a Espanha passava por intensa repressão e censura, que se iniciou em 1939 e vai até a morte do ditador Francisco Franco, em 1975. Como o franquismo influenciou o teatro espanhol?

A Guerra Civil Espanhola (1936-1939) introduziu uma desordem e um ar de incertezas que impactaram nos conservadoristas empresariais e no público do teatro. Em seguida, a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) acabou com qualquer esperança social ou política da população. A produção teatral destes anos não refletia a realidade espanhola, no sentido de falar de prisões, mortes, censura, famílias falidas. Garcia Ruiz e Torres Nebrera (2003) sustentam que o teatro espanhol teve uma década de atraso e confusão entre 1939 e 1950. Em especial, entre 1939 e 1945, quando houve um império de temas do senso comum, “velho e tópico, um vestígio ardente ao qual se apegava o público medíocre ou desorientado, em forma de comédia andaluza, drama rural, comédia sentimental, melodrama, sainete” (Garcia Ruiz; Torres Nebrera, 2003, p.15)<sup>10</sup>.

Sobre estes seis anos mencionados, é possível apontar algumas novidades:

- 1) O teatro de humor foi a mais importante das novidades e representa, por um lado, na exploração definitiva de Enrique Jardiel Poncela (1901-1952), como principal representante da renovação do humor. Outros grandes representantes responsáveis por difundir socialmente um novo sentido do humor que, constantemente, se vinculam com as vanguardas de antiguerra são Miguel Mihura (1905-1977) e Antonio Lara de Gavilán (1896-1978), conhecido pelo pseudônimo “Tono”.
- 2) Os Teatros Nacionais foram criados pelo próprio Estado totalitarista, tanto para controlar a produção teatral como para ser veículo para campanhas publicitárias.
- 3) O teatro ideológico-político era contrário ao que propunha o setor falangista, que queriam uma nova Espanha nacional e sindicalizada. Este grupo de militares, tradicionalistas e católicos tinham projetos menos utópicos, não queriam nem ouvir falar em revolução. Preferiam eliminar o teatro burguês e substituir por um teatro popular-nacional.

---

<sup>10</sup> “[...] viejo y lo tópico, clavo ardiente al que se agarra el público adocenado o desorientado, en forma de comedia andaluza, drama rural, comedia sentimental, melodrama, sainete” (Garcia Ruiz; Torres Nebrera, 2003, P.15).

- 4) Drama e comédia ou teatro da alta comédia, representado por José María Pemán (1897-1981), traz certa posição social. Apresenta um teatro crítico, nas mais distintas modalidades da comédia. Teve influência para sua formação de autores como Marquina, os irmãos Quintero e Benavente.
- 5) O teatro do riso, que integra desde o teatro cômico mais elemental ao teatro de humor mais exigente. José Ortega e Gasset (1883-1955) propõe um sistema dramático com didatismo quase inconsciente e humanizado. A arte humanizada e mimética se dedica a reproduzir a vida e, por ser popular (da massa), dá autoridade para qualquer pessoa julgar se a obra é boa ou ruim, apoiado na sua experiência, não de artista ou crítico, mas de um simples ser.
- 6) A fantasia aparece como elemento de renovação. Esta estética antirrealista que aspira a fantasia dentro de um ambiente urbano, culto, visa aspirações de europeísmo<sup>11</sup>.

Portanto, a diferença fundamental entre o período republicano e a ditadura está na instauração de uma censura totalitária que deixou na mão do Estado o controle da produção cultural do país. A censura aplicava-se a todo tema ou atitude que atentasse contra as novas instituições franquistas ou contra a moral católica. Em contrapartida, o nono Estado traz uma proposta paradoxal: a instauração do Teatro Nacional, visto por muitos autores, críticos e estudiosos de diversas áreas, como meio de divulgação de propaganda franquista. Conforme Garcia e Torres (2003), houve tentativas de inserção de “[...] um teatro espanhol-popular no sentido diretamente político, mas não chegou a nada”<sup>12</sup>.

### 1.2.3 Produção dramática e censura na Espanha (1936-1976)

O propósito desse recorte temporal foi o estudo da censura como condicionamento da produção literária espanhola durante a ditadura militar franquista (1936-1976). Segundo Sartre (2004), o ato da criação literária se atualiza e consome no ato da leitura. Se a obra literária passa por um processo de intervenção da censura, isso pode causar danos ao seu conteúdo estético, político e social. Em regimes totalitários e ditatoriais as produções

---

<sup>11</sup> Conceito de europeísmo passou a ser enfatizado logo após a Alemanha perder a Segunda Guerra Mundial para a União Soviética. Curiosamente, em 1957, a própria Alemanha foi o país fundador da União Europeia. A ideia do conceito na época era para buscar uma integração que favorecesse a própria Europa, que estava destruída e fragmentada após duas grandes guerras. Para mais informações, sugiro a leitura de: MORREIRA, A. **A Europa em Formação** (A Crise do Atlântico). Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa, 2004.

<sup>12</sup> Un teatro español-popular en el sentido directamente político no llegaron a nada. (Garcia; Torres, 2003, p.12).

literárias e artísticas passam por um processo avaliativo que restringe o conteúdo ou público a que se destina. No período franquista, por exemplo, registrou-se prisões e mortes, além de recolha de materiais e fechamento de estabelecimentos, decorrentes de enfrentamentos de intelectuais e artistas contra a censura, instituída pelo regime.

Tratam-se, pois, de situações complexas, cujos efeitos influenciaram no processo de criação de escritores e artistas que viveram em contextos de extrema opressão e censura. Sem dúvida, a literatura e arte tornaram-se instrumentos para superação desses condicionamentos, bem como aniquilação dos efeitos desse tipo de regime. A censura teve diferentes etapas durante o franquismo, mas, basicamente, sua função foi sempre semelhante: reprimir tudo o que fosse implícito ou explicitamente contra o sistema, os bons costumes, a família e a igreja.

Para compreender melhor esse período, toma-se por base as informações encontradas no livro *Censura e criação literária na Espanha (1939-1976)*, de Manuel L. Abellán (1980). O autor espanhol expõe as pautas para se censurar ou ser censurado. Abellán (1980, p. 8) também escreveu sobre a “[...] precária situação em que se encontra até aquele momento a sociologia da literatura<sup>13</sup>”. O autor classifica o momento de criação como uma eliminação natural de entes criados, bem como funciona como autolimitações da própria criação artística. Para fins didáticos, foi criado um quadro para exemplificar todo o período de governo de Franco.

TABELA 1: Visão geral dos principais eventos e marcos do período franquista na Espanha

Ano	Evento/Característica	Descrição
1939	Fim da Guerra Civil Espanhola	O General Francisco Franco derrota as forças republicanas, consolidando seu poder como líder da Espanha.
1939-1945	Neutralidade na Segunda Guerra Mundial	A Espanha apresentou-se oficialmente neutra na Segunda Guerra Mundial, mas simpatizou com as Potências do Eixo.
1947	Pacto de Amizade com os EUA	A Espanha assinou um acordo de amizade com os Estados Unidos, o que ajudou a melhorar a economia espanhola.

<sup>13</sup> “precária situación en la que se encuentra todavía la sociología de la literatura”

Ano	Evento/Característica	Descrição
1953	Entrada na ONU	A Espanha é admitida como membro das Nações Unidas, após anos de isolamento diplomático.
1959	Acordo com o Reino Unido sobre Gibraltar	Um acordo é alcançado com o Reino Unido para resolver a questão de Gibraltar, embora o território ainda permaneça sob controle britânico.
1969	Nomeação de Juan Carlos como sucessor	Franco nomeia o Príncipe Juan Carlos como seu sucessor, preparando o caminho para a restauração da monarquia.
1975	Morte de Francisco Franco	Francisco Franco morre, liderando a transição para a democracia na Espanha.
1978	Constituição Espanhola	A Espanha aprova uma nova Constituição, estabelecendo a democracia parlamentar e garantindo direitos civis e políticos.

Fonte: quadro elaborado após diversas leituras sobre o período histórico.

Sob esse viés, apesar da primeira medida preventiva ter sido feita em 1936, logo após a insurreição militar, foi em 11 de abril de 1939 que a proposta de proibição acabou sendo enviada às editoras, cuja circulação e venda ficaram proibidas. Todas as leis, decretos e normas publicados têm como base a seguinte lista de perguntas:

- 1) Ataca ao dogma?,
- 2) à moral?,
- 3) À Igreja ou a seus ministros?,
- 4) ao regime ou a suas instituições?,
- 5) as pessoas que colaboram ou colaboraram com o regime?,
- 6) os trechos censuráveis qualificam o conteúdo total da obra?, e
- 7) relato e outras observações.<sup>14</sup> (Abellán, 1980, p.19, tradução nossa).

O mais antigo informe de censura que Abellán (1980) publicou refere-se à obra de Gregorio Marañón, *Raiz e decoro da Espanha* (25 de agosto de 1939). No entanto, escolhe trazer detalhes de expressões censuradas da obra *Amor se escreve sem agá*, publicada em 1928 e reeditada em 1939. O próprio autor da obra, Jardiel Poncela, foi quem adaptou os

<sup>14</sup> “1) ¿Ataca al dogma?,  
2) ¿a la moral?,  
3) ¿a la Iglesia o a sus ministros?,  
4) al régimen y a sus instituciones?,  
5) a las personas que colaboran o han colaborado con el régimen?,  
6) los pasajes censurables ¿califican el contenido total de la obra?, y  
7) informe y otras observaciones” (Abellán, 1980, p.19).

reparos sugeridos pela censura franquista. A maioria das rasuras refere-se a problemas de linguagem relacionados à moral sexual. A seguir, na tabela 1, o texto original e o texto modificado pelo próprio autor.

TABELA 2: Exemplo de autocrítica de Jardiel Poncela

Texto original	Texto modificado
Intimidades do sexo	Intimidades do amor
a entrega de seu corpo	os beijos e seu amor
as mulheres são todas umas vagabundas	as mulheres são todas qualquer coisa
Cassino de Anciãos Impotentes	Cassino de Anciãos Importantes
chupou a boca	beijou
meu primeiro amante	meu primeiro marido
gritando de desejo	chorando de desejo
tão pretos como uma túnica	tão pretos quanto um levita
excitar-se	desfrutar
como os lábios de uma cortesã	como os lábios de Ninón de Lenclós
porque a mentira é a única verdade do mundo	porque mentir é o típico de canalhas
espermatozoides de Loewenhoeck	corpúsculos de Loewenhoeck
eu dormi com ela	Eu estive com ela
tinha uma amante	tinha uma namorada
tranquilamente em tua cama	tranquilamente em teu quarto
a esposa do militar morreu heroicamente na guerra	a esposa do advogado morreu no visto de uma causa <sup>15</sup>

Fonte: Quadro comparativo feito por Manuel Abellán (1980, p.21).

Os exemplos citados, na tabela 1, correspondem aos primeiros anos do franquismo. Estas modificações escolhidas por Abellán (1980) denotam, sobretudo, o aspecto moral e eclesiástico da censura que, como visto, Jardiel Poncela soube assimilar efetivamente. Muito mais importante que as modificações foi a supressão de palavras, frases, parágrafos, citações de autores e alusões a personagens da época da República. Diante deste cenário de controle

<sup>15</sup> Texto original - Texto modificado

- intimidades del sexo - intimidades de amor  
 - la entrega de su organismo - los besos apasionados y su amor  
 - las mujeres son todas unas golfas - las mujeres son todas cualquier cosa  
 - Casino de Ancianos Impotentes - Casino de Ancianos Importantes  
 - he sorbido la boca - he besado  
 - mi primer amante - mi primer marido  
 - aullando de deseo - llorando de deseo  
 - tan negros como una sotana - tan negros como una levita  
 - excitarte - deleitarte  
 - como los labios de una cortesana - como los labios de Ninón de Lenclós  
 - porque la mentira es la única verdad del mundo - porque mentir es lo propio de sinvergüenzas.  
 - espermatozoides de Loewenhoeck - corpúsculos de Loewenhoeck  
 - yo me he acostado con ella - yo he estado complicado  
 - tenía una amante - tenía una novia  
 - tranquilamente en tu cama - tranquilamente en tu alcoba  
 - la esposa del militar ha muerto heroicamente en la guerra - la esposa del abogado ha muerto en la vista de una causa (Abellán, 1980, p.21).

estatal, os editores passaram a exercer o poder de supervisionar previamente os textos que chegavam a eles, com a finalidade de evitar sanções econômicas. Ou seja, praticava-se uma pré-censura para evitar que a publicação de livros e outras produções artísticas pudessem atacar a censura.

Desde o início do franquismo, já em sua etapa de guerra, e logo nos anos de consolidação definitiva, a censura foi direcionada a toda produção intelectual e artística. Desse modo, livros, revistas, jornais, filmes, teatro, espetáculos de dança, exposições de arte e atos públicos passaram a ter vigilância e inspeções relativas a encarregados de cada jurisdição.

Quando se tratava de quadros artísticos locais, o próprio delegado da jurisdição encarregava-se da avaliação do material, visando à censura (se houvesse algo a censurar), e fazia constar na autorização as alterações necessárias, baseada no bom gosto, na política ou na moralidade. O delegado tinha a função de assistir às peças teatrais, observar o espetáculo, as palavras, frases ou anedotas que não estavam no texto original e que seriam casos de infração. As classificações emitidas pelo Departamento de Teatro eram seis: 1) aprovadas – autorizada para o público maior de idade; 2) aprovadas com rasuras – significava que o texto original havia tido partes censuradas e que deveriam ser mantidas ou excluídas das apresentações; 3) aprovadas para o ensaio geral – o inspetor ou o delegado vistoriava os trajes, a decoração e os gestos (cuidavam, principalmente, para que não houvesse improviso dos atores ou artistas; 4) aprovadas para um número limitado de apresentações; 5) autorizadas para menores de 14 anos; 6) proibidas.

Abellán (1980) sintetiza as atividades do Departamento de Teatro no ano de 1944, conforme pode-se ver na tabela 2.

TABELA 3: Síntese de atividades do Departamento de Teatro. Entradas, leituras e obras selecionadas

Mês	Obras entradas	Obras lidas	Obras com parecer	Obras aprovadas	Obras proibidas
Janeiro/dezembro <sup>a</sup>	91	90	46	34	12
Fevereiro	87	83	59	48	11
Março	117	104	77	69	8
Abril	113	87	39	35	4
Maiο	90	111	62	59	4
Junho	67	152	64	62	2
Julho	68	120	76	74	2
Agosto	50	119	83	75	5
Setembro	62	42	45	36	9

Outubro	65	80	56	55	1
Novembro	63	75	46	44	2
Dezembro <sup>b</sup>	_____	_____	31	_____	_____
Total	873	1.063	684	591	60

- a) Foram incluídos dados da relação de atividades correspondente a dezembro de 1943 que compreendia de 1º dezembro a 3 de janeiro de 1944.
- b) Somente figura o número de obras selecionadas durante a semana de 18 a 23 de dezembro de 1944. As demais datas faltaram na relação.

Fonte: Tabela elaborada por Abellán (1980, p.32)

Vale observar, na tabela 2, a discrepância entre a quantidade de obras entregues, que são lidas e as que são avaliadas. Por exemplo, em maio, foram entregues 90 obras, mas foram lidas 111. Na soma do valor anual pode-se identificar isso, quer dizer, foram concedidas 873 obras, porém folheadas 1.063. Isso significa que foram lidas mais obras do que entraram. Essa divergência, segundo Abellán (1980), está relacionada à má execução do trabalho do Departamento de Teatro. Muitas obras foram lidas mais de uma vez por diferentes profissionais, e não recebiam a avaliação ou baixa, além das obras que ficavam pendentes do mês anterior.

A delegação de Burgos enviou vários informes de distintas obras de Antonio Paso, “O que você dá pelo conde?, Que sangue ruim você tem!, O grande pão-duro e Que Rita se case” (Abellán, 1980, p. 34)<sup>16</sup>. Para o delegado que avaliou suas obras, todas eram moralmente inaceitáveis. As peças de Antonio Paso continham cenas de adultério, de jogos de convencimento para alterar o ânimo do espectador. Em *O grande pão-duro*, além dos problemas do ponto de vista moral, a peça não se salvava do ponto de vista literário. Abellán (1980, p.35) reproduz a seguinte nota do delegado nacional, reverendo frei Constancio Aldeaseca: “Acredito que o melhor que rasurar frases nas obras de Antonio Paso seria proibir em todo território nacional sua representação. E ainda proibir que o autor escrevesse obras teatrais” (Abellán, 1980, p. 35)<sup>17</sup>.

De fato, a disparidade de critérios entre a sede central e as delegações era grande. De acordo com Abellán (1980), às vezes, um delegado provincial redigia um informe para se promover frente a seus superiores, além de aproveitar e dar seus pitacos literários. Um bom exemplo disso está no informe do delegado sobre a obra *Os meninos perdidos na selva* de

<sup>16</sup> “¿Qué da usted por el conde?, ¡Qué mala sangre tienes!, El gran tacaño y Qué se case Rita” (Abellán, 1980, p.34)

<sup>17</sup> “Creo que mejor que tachar frases en las obras de Antonio Paso sería prohibir en todo el territorio nacional su representación. Y aun prohibir que el autor escribiera obras teatrales”.

Jacinto Benavente, apresentada no Teatro Principal de Burgos, em 15 de setembro de 1944, conforme trecho:

Obra literariamente bela, mas moralmente defeituosa, para não dizer fundamentalmente inadmissível, se partirmos do princípio de que o teatro deve ser uma escola de moralidade. Seu enredamento é o já muito útil de um amor impossível por estar no meio do vínculo indissolúvel do matrimônio cristão. Nem a delicadeza do diálogo, nem o drama patético e a elevação lírica de cenas perfeitamente cuidadas e polidas - puro cinzel benaventino - apagam a forte impressão que toma o público diante da realidade - nó e enredo - de dois casamentos, um real e o outros falsos, cujos maridos e esposas se amam e se procuram reciprocamente, porque antes mesmo de se unirem e se casarem, mediaram amores que se ressurgem entre eles, dando origem a cenas de violência e emoção dramática por um lado e , por outro ou simultaneamente, a situações perigosas que mostram apaixonadamente a desesperada impossibilidade de realizar os sonhos doentios de um artista, cega e loucamente condenado a tudo odiar, porque tudo se opõe naturalmente a sonhos irrealizáveis de amor. A moralidade na união temporária e até cômica de um dos casais e no outro o respeito devido ao casamento - não um mero contrato, mas um casamento indissolúvel - falha na base ou fundamento da obra, suposição, as cenas certamente não podem desenvolver mais suavemente (Abellán, 1980, p. 35-36, tradução nossa)<sup>18</sup>.

Outro fator mencionado anteriormente e que merece um pouco mais de atenção refere-se aos critérios de censura. Consoante as ideias de Abellán (1980), a censura, no início, era realizada na absoluta improvisação. A falta de uma matriz de referência para aplicar os critérios objetivados e a ausência de normas concretas de aplicação obrigava os censuradores a escolher uma divisa inominada. Somente depois de alguns anos e muitas incoerências e contradições que ficaram mais claros os critérios a serem avaliados nos textos. Além disso, a natureza de um delito político, moral e inclusive literário de um texto não era fácil de fixar em um marco de normas. De acordo com Abellán (1980), a incapacidade, a

---

<sup>18</sup> “obra literariamente bella, pero moralmente defectuosa, por no decir inadmisibile en su fondo, si se parte del principio de que el teatro ha de ser escuela de moralidad. Es su enredo el ya muy socorrido de un amor imposible por hallarse de por medio el lazo indisoluble del matrimonio cristiano. Ni la delicadeza del diálogo, ni el dramatismo patético y elevación lírica de escenas perfectamente cuidadas e pulidas - puro cinzel benaventino - borran la impresión fuerte que se apodera del auditorio ante la realidad - nudo y trama - de dos matrimonios, uno real y otro fingido, cuyos maridos y mujeres recíprocamente se aman y se buscan, porque ya antes de unirse los unos y casarse los otros habían mediado relaciones amorosas que se resucitan entre ellos, dando lugar a escenas de violencia y emotividad dramática pro una parte y, por otra o simultáneamente , a situaciones peligrosas que muestran pasionalmente la imposibilidad desesperada de realizar los sueños enfermizos de un artista, condenado ciega y locamente al odio de todo, porque todo naturalmente se opone a sueños irrealizables de amor. La moralidad en la unión pasajera y hasta cômica de una de las parejas y en la otra el respeto debido al matrimonio - no mero contrato sino matrimonio indisoluble - fallan en la base o fundamento de la obra, el cual presupuesto, las escenas no pueden ciertamente desarrollarse de manera más suave” (Abellán, 1980, p. 35-36).

injúria, a falsidade, o dano material, a negligência culpável, a difamação, a deslealdade à pátria (Espanha) não são tão fáceis de serem percebidos. Tais elementos podem ser diluídos em sutis recursos literários. Habilidades de alusão ou segredos gramaticais. As segundas intenções colocadas em um texto podem ser perfeitamente as primeiras para o público.

Entende-se que havia critérios fixos e variáveis. Talvez por isso os primeiros façam referência à intocabilidade e respeito ao sistema institucional implantado pelo franquismo, seus princípios ideológicos e suas leis que manipulavam a sociedade para pensar conforme o regime. Os segundos elementos variáveis estavam relacionados com uma determinada maneira de considerar a moral pública e era a transcrição literal dos princípios do catolicismo. O franquismo não formulou nenhuma nova moral, apenas incorporou elementos da direita tradicional espanhola. A censura, nessa perspectiva, conseguiu se manter enquanto foi possível. A classe média tradicional passou a desconsiderar os critérios de censura e a Igreja perdeu a posição privilegiada que ocupava.

Com efeito, de acordo com Abellán (1980), vale destacar e dividir os critérios fixos e variáveis em quatro:

- 1) Moral sexual: referia-se como uma proibição da liberdade de expressão de tudo aquilo que tinha relação com o sexto mandamento, não matarás. Ao tratar a vida como sagrada, qualquer tema relacionado a aborto, homossexualidade e divórcio, além de atentado ao pudor e aos bons costumes eram proibidos.
- 2) Opiniões políticas: proibiu-se qualquer tipo de manifesto que fosse contrário aos princípios franquistas.
- 3) Uso da linguagem: as palavras que fossem contrárias aos bons modos e ao comportamento de uma pessoa decente foram proibidas.
- 4) A religião: tornou-se uma instituição e uma hierarquia, com todos os valores humanos e divinos que inspiravam a conduta do homem. Uma perfeita osmose entre censura civil e parametrizada pela moral eclesiástica.

Nos anos de 1950 e 60, houve um avassalador desenvolvimento das teorias da arte social, realismo crítico ou compromisso social que desorientou muitos escritores e críticos hispânicos. Antonio Buero Vallejo não foi um deles. Sua produção teve uma preocupação moral, a transcendência ou a preocupação cívica, haja vista que era um defensor da ação social do teatro dentro do nível que lhe é próprio. O autor nunca confundiu cena com púlpito. Feijoo (1982) lembra que “[...] hoje é evidente que a crítica procura no criador teatral e, em geral, artístico, qualidades como a sabedoria na estruturação das peças, a vontade de

investigação formal, a propriedade da linguagem cénica ou a adaptação dos temas ao enquadramento da narração dramático” (Feijoo, 1982, p. 12)<sup>19</sup>.

O teatro de Vallejo foi objeto de diversas monografias na Europa, não apenas na Espanha, mas também na França, Alemanha e Itália. Na América, aparecem análises nos Estados Unidos, México, na Argentina e, pelo menos, uma dissertação no Brasil. Há uma grande quantidade de ensaios e artigos, que abordam, em sua maioria, uma análise exclusiva do pensamento ou filosofia que o escritor transmite nos dramas.

Parece, pois, que na investigação teatral, hoje, não se corre o risco de ser tachado de esteticista relapso quem assume que a arte dramática tem uma base estética e o dramaturgo cria uma realidade de ficção como suas próprias regras. Bertolt Brecht (1948), ainda jovem, defendia que a função social do teatro deveria ser social e didática, denunciador e sério, criterioso e rigoroso. Posteriormente, o amadurecimento e sua visibilidade como grande mestre do teatro, trouxeram novas ideias suas que chocaram boa parte da crítica e dos dramaturgos. Para Brecht, em *Escritos sobre teatro* (1948), a função mais importante da instituição teatro permaneceria a mesma: entreter. É a função mais nobre que se encontra para o teatro, em suas palavras, “A missão do teatro – como a de todas as artes – tem sido entreter os homens (...) consistiu em entreter homens (...) O teatro não precisa de mais justificação do que o prazer que nos dá (...) deve ter a liberdade de continuar a ser algo supérfluo”<sup>20</sup>. Vale ressaltar que Brecht (1948) promoveu um teatro fundamentalmente político. Foi ele quem trouxe a quebra da quarta parede, ou seja, quebrando a ilusão entre a vida real e a ficção teatral. O distanciamento e o estranhamento são as principais técnicas para essa quebra da ilusão que, forçosamente, fazia o espectador comparar o que se desenvolvia no palco com a realidade histórica do homem.

O estranhamento é configurado a partir da desconstrução de eventos históricos. Rosenfeld (1985) exemplifica a maneira como Galileu olhou o lustre quando estava oscilando. Esse olhar é promovido na peça pela estética do teatro épico brechtiano em uma desconstrução dos eventos históricos, causando o estranhamento como pode-se ver: “Galileu estranhou essas oscilações e é por isso que lhes descobriu as leis. O efeito de distanciamento

---

<sup>19</sup> “Hoy es evidente que la crítica busca en el creador teatral y, general, artístico, cualidades como la sabiduría en la estructuración de las piezas, la voluntad de investigación formal, la propiedad del lenguaje escénico o la adecuación de los temas al marco de la narración dramática”. (Feijoo, 1982, p. 12).

<sup>20</sup> “la misión del teatro – como la de todas las artes – ha consistido en divertir a los hombres (...) El teatro no necesita más justificación que el placer que nos procura (...) debe tener la libertad de seguir siendo algo superfluo” (Brecht, 1948, p.109).

procura produzir, portanto, aquele estado de surpresa que para os gregos se afigurava como o início da investigação científica e do conhecimento” (Rosenfeld, 1985, p. 155).

Em outras palavras, o teatro é necessário tanto para o debate social, político e existencial como para o entretenimento do público. Ou seja, a obra teatral se justifica por si mesma, por sua capacidade de entreter, divertir, mas também por levar o espectador a pensar e analisar o meio em que vive.

Para Feijoo (1982, p.13), somente a partir desta base histórico-político-social faz sentido observar e levantar problemas éticos profundos e sugestivos, que não teriam interesse, porém, se fossem expostos de maneira defeituosa. Como pode-se observar no trecho: “Portanto, devemos examinar as qualidades formais e estéticas que seu teatro oferece. Conhecer seu tema, a profundidade de suas ‘experiências pessoais’ ou de seus ‘problemas existenciais’ não é por ser um exercício de análise teatral ou literária” (Feijoo, 1982, p.13)<sup>21</sup>. De fato, o ponto de vista, a sagacidade política, compaixão, empatia e relevância do que o autor diz sobre a situação política, social e cultural de determinada sociedade dizem muito sobre o lugar do autor na literatura.

### **1.3 História e crítica do teatro hispano-americano**

Nas décadas de 1950 e 1960, convergem diversos movimentos e propostas teatrais que renovam significativamente o gênero, que contribuí para dar o perfil essencial que tem hoje. Sem dúvida, torna-se salutar revisitar alguns dos principais subsídios ao gênero dramático, produzidos por autores que nasceram depois de 1930 e continuaram a produzir até meados do século XX. Na Argentina, são os casos de Eduardo Pavlovsky e Roberto Cossa, dramaturgos contemporâneos que, coincidentemente, nasceram no mesmo ano, 1934.

Para Oviedo (2001), Tato Pavlovsky, como era apelidado, foi um pioneiro no psicodrama na América Latina. Sua formação, como médico psicanalista, favoreceu a criação de peças deste cunho. Em 1960, fundou um grupo teatral e instruiu-os sobre autores da vanguarda europeia, dentre eles, Beckett, Ionesco e Pinter. Atuou nas suas primeiras peças, apresentando uma integração entre Freud e Marx, que era muito popular na Argentina. Suas obras dramáticas refletem conflitos patológicos provocados pela pressão social e,

---

<sup>21</sup> “Hay que examinar, por tanto, las calidades formales, estéticas, que su teatro ofrece. Conocer su temática, la hondura de sus “vivencias personales” o de su “problemática existencial” no es per se un ejercicio de análisis teatral ni literario” (Feijoo, 1982, p.13).

posteriormente, pela repressão e terror à ditadura militar. Ele mesmo sofreu com a violência do regime, já que um grupo de paramilitar invadiu seu consultório e, por isso, se viu obrigado a buscar exílio por quatro anos na Espanha. Consequentemente, acabou fazendo um teatro fortemente político, como pode ser observado em *A máscara* (1971), *O senhor Galindez* (1973) e *Câmera lenta* (1981). Uma de suas peças breves mais intensas é *Potestade* (1985), que leva ao debate uma questão de grande repercussão na sociedade argentina: o rapto dos filhos menores, dos pais assassinados e desaparecidos, e entrega deles a famílias alheias.

Na Argentina, o extermínio de intelectuais e jornalistas foi uma parte muito importante do sistema de terror implantado pela ditadura militar, entre 1976 e 1983. Muitas pessoas conseguiram escapar e buscaram exílio, outros, com menos sorte, foram mortos ou aumentaram as estatísticas de desaparecidos nas mãos de grupos militares ou paramilitares. Um destes mortos foi Haroldo Conti (1925-1976), homem de origem humilde que começou mostrando interesse pelo teatro. Para Oviedo (2001), o mundo narrativo de Conti está associado com espaços abertos de aventuras nos grandes rios. Suas viagens a Cuba, seus vínculos com intelectuais como Benedetti e Galeano, e talvez seu último romance, *Mascaró, o caçador americano* (1975)<sup>22</sup>, foram motivos suficientes para transformá-lo em um inimigo do regime militar. Em 1976, ele foi sequestrado em sua casa e nunca mais foi visto. Faz parte do grupo dos desaparecidos. Outras vítimas foram: Francisco Urondo (1930-1976), poeta, jornalista, dramaturgo, roteirista de cinema e televisão; o poeta Miguel Ángel Bustos (1922-1976); o romancista Antonio Di Benedetto (1922-1986), autor de *Zama* (1956). Benedetto não foi assassinado, mas ficou preso e foi extremamente torturado. Quando saiu vivo dessa experiência, não tinha capacidade de escrever, então se exilou na Espanha até próximo de sua morte.

Roberto Cossa foi uma figura chave no teatro nacional argentino dos anos sessenta por dois motivos: por fazer uma representação da vida nacional e promover uma síntese de vários estilos, dentre eles: realismo e expressionismo. A peça que o credenciou como dramaturgo foi *Nosso fim de semana* (1962). Em 1970, apresentou uma peça com atualidade política, *O avião preto*. A peça foi escrita com a colaboração de Germán Rozenmacher e Ricardo Talesnik e inaugura um ciclo de obras de intenções políticas evidentes.

De acordo com Oviedo (2001), no Chile, Alejandro Sieveking (1934-2020) foi um grande diretor e autor consagrado. Ganhou o Prêmio Casa das Américas, em 1975, com a

---

<sup>22</sup> Recebeu o prêmio Casa das Américas.

obra *Pequenos animais abatidos*, publicada em La Habana, no mesmo ano do reconhecimento. O chileno teve formação na Escola de Teatro da Universidade Católica e escreveu 20 obras. Dentre elas, destacam-se: *Espírito do dia claro* (1963) e *Três tristes tigres* (1974). De fato, pode-se dizer que Sieveking desenvolveu um realismo psicológico-social muito enraizado nos modelos tradicionais, com indicações típicas da região, porém com profundidade poética.

No lastro da contextualização de Oviedo (2001), o peruano Alonso Alegría (1940), que atualmente reside no Peru, mas nasceu no Chile, é um grande dramaturgo formado pela Universidade de Yale. Em 1967, participou de cursos com Joseph Papp, diretor e produtor teatral estadunidense, conhecido por ter fundado O Teatro Popular<sup>23</sup> que apresentava obras de dramaturgos iniciantes. Em 1969, recebeu o Prêmio Casa das Américas por sua primeira peça teatral: *A cruz sobre o Niágara* (1969). Esta obra é baseada em uma história verídica de Charles Blondin, o famoso equilibrista francês do século XIX, quando em uma de suas façanhas atravessa o Niágara através de um cabo, carregando um jovem nos ombros. Blondin e Carlo, mais do que personagens, são símbolos pragmáticos e idealista. Alonso Alegría investiga a eterna pergunta sobre o sentido da existência humana e resgata a esperança, a confiança e a amizade. Em 1970, fez uma fabulosa adaptação cênica de *Os filhotes* de Vargas Llosa. Sua última obra foi *A lógica de Deus* (2013), apresentada na Jornada Mundial da Juventude, no Rio de Janeiro, no mesmo ano de lançamento.

Na Venezuela, destacam-se dois autores de diferentes gerações: Cabrujas e Santana. O primeiro é José Ignacio Cabrujas (1937-1995). Além de diretor e roteirista de televisão e cinema, Cabrujas foi ator e tradutor. O venezuelano fez parte de um trio com os colegas Ramón Chalbaud (1931) e Isaac Chocrón (1930-2011) que propuseram grandes renovações teatrais. Os três dramaturgos são responsáveis pela fundação de um grupo de vanguarda, em 1967, intitulado: “Nuevo Grupo”. Esse grupo se interessava por temas históricos e focava em técnicas e práticas de Brecht. De acordo com Oviedo (2001), Cabrujas esteve no ápice de sua produção em 1986, quando escreveu *O americano ilustrado* que promove uma

---

<sup>23</sup> Segundo Wollmann (2017, p.118), trabalhando fora da Broadway, o Public Theatre foi pioneiro na abordagem de oficina para o desenvolvimento do teatro musical primeiro com Hair (1967) e depois com A Chorus Line (1975). Papp programou novos musicais ao lado de peças de Shakespeare em um esforço para defender a função do teatro como uma reação e reflexo da sociedade contemporânea. Enquanto os produtores comerciais da Broadway se beneficiam da relativa segurança da transferência de produções dessas instituições sem fins lucrativos, a parceria público-privada também fornece aos teatros originais um lucro comercial para investir no desenvolvimento de novos teatros musicais.

interpretação da sociedade venezuelana do passado e do presente, ciclicamente aglutinada em árduas circunstâncias históricas. A proposta teatral de Cabrujas se destaca pelo alto senso crítico de sua visão social, que combina a aflição social com recursos cômicos e grotescos.

O autor destaque da geração seguinte foi Rodolfo Santana (1944-2012). O dramaturgo e diretor de teatro venezuelano foi muito produtivo e chegou a produzir quase cem obras, várias delas estreadas e traduzidas no exterior, pois abordam os mais variados estilos e temas: desde o realismo até o teatro do absurdo, da história à ficção científica. Segundo Oviedo (2001), o mais interessante de suas obras dramáticas são as peças, cujo tema ou configuração é política. A recorrência de personagens marginais e as situações violentas são marcas de suas obras. Dentre suas diversas peças, uma foi muito difundida, com versões tanto no Uruguai como na Alemanha e na Inglaterra. A peça *A empresa perdoa um momento de loucura* (1976) faz uma análise seca, realista e radical sobre os métodos de poder e força do dinheiro. A obra teatral apresenta a história de um operário que sofreu um acidente e a empresa, representada por uma funcionária. O operário sofre um colapso nervoso e tem uma atitude violenta. Após ser encaminhado ao psiquiatra, deve escolher se quer ser solidário com seus colegas ou se adaptar ao meio social que o rodeia. Em outras palavras, Santana propõe uma discussão sobre os efeitos de uma determinada sociedade sobre o sujeito e uma análise do comportamento individual. De acordo com Giménez (2006),

Entre 1968 e 1971 Rodolfo Santana consolidou-se como a nova alternativa, pois propunha uma visão iconoclasta que negava o realismo social substituto de visões ideológicas. Santana propôs submeter o espectador a uma experiência dramática mais importante do que o consumo cultural da representação. Por isso, foi ele quem melhor encarnou a inquietação de 1968. Sempre surpreendente e subversivo, transformou a marginalidade em imagens transgressoras liberas do empirismo social e, por isso, remetiam a uma nova crítica dramática. Sua produção mostra uma passagem de um teatro de vanguarda e absurdo para outro que tenta retomar o realismo social; mas sempre, coerente com um imaginário que subverte a ideologia e os padrões de recepção do público (Giménez, 2006, p. 223, tradução nossa)<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> “Entre 1968 y 1971, Rodolfo Santana se consolidó como la nueva alternativa, porque propuso una visión iconoclasta que negaba el realismo social sucedáneo de visiones ideológicas. Santana proponía someter al espectador a una experiencia dramática más importante que el consumo cultural de la representación. Por eso, fue quien mejor encarnó el desasosiego de 1968. Siempre sorpresivo y subversivo, transformó la marginalidad en imágenes transgresoras libradas del empirismo social y, por eso, referida a una crítica dramática nueva. Su producción muestra un recorrido desde un teatro de vanguardia y absurdo hasta otro que intenta retomar el realismo social; pero siempre, consecuente con una imaginería que subvierte la ideología y los patrones de recepción del público” (Giménez, 2006, p.223).

No México, Victor Rascón Banda (1948-2008) foi considerado um dos mais interessantes dramaturgos do país no século XX. Conforme destaca Giménez (2006), além de escrever peças teatrais, também era roteirista de televisão e cinema, e romancista. Suas peças foram representadas em festivais de Caracas e Manizales. Com quase vinte obras escritas, Rascón Banda escrevia com um tom realista e muito crítico os problemas sociais do México, especialmente sobre os imigrantes e a fronteira com os Estados Unidos. Sua formação em direito permitiu-lhe escrever com maior propriedade acerca do sistema político mexicano e os direitos humanos, como na obra *Os ilegais* (1978). Para Reyes-Zaga (2016),

*Os ilegais*, peça dramática baseada num acontecimento da vida real (o caso Hanigan ocorrido em 1977), apresenta-nos em dois atos e vinte e quatro dias a história de três casais (Jesús-Lucha; José-Lupe e Juan- Lola) do norte, centro e sul do México e suas respectivas tentativas de emigrar clandestinamente para os Estados Unidos. Como testemunho dramático, a obra nos oferece um importante acervo de informações (Reyes-Zaga, 2016, p. 125, tradução nossa)<sup>25</sup>.

De acordo com Oviedo (2001), durante o último meio século, a América Latina foi assolada por guerras civis, ditaduras, torturas, legados do colonialismo e racismo, entre outros males. Os relatos de como nós, os povos da América Latina, têm lidado com as persistentes ameaças a seus direitos fundamentais oferecem lições para pessoas de todo o mundo. O exílio afetou a literatura de vários países, mas nenhum como a literatura cubana. Embora haja um bom número de peças produzidas na ilha, boa parte da produção literária foi realizada em outros países e línguas, como o inglês e o francês. Dos autores que produziram em Cuba, cabe destacar Héctor Quintero (1942-2011), com um estilo muito pessoal, em que se destacam os seus dotes cômicos pela excepcional conjugação da música e do teatro, através de obras que se aprofundam na vida contemporânea insular. Quintero é um dos poucos criadores de artes performativas que conseguiu manter os teatros lotados por mais de seis meses consecutivos, como ficou registrado na encenação de *Algo Muito Sério*, que alcançou o recorde de cinquenta e dois mil espectadores, em cento e doze apresentações.

Dois outros autores cubanos, no entanto exilados, merecem ser destacados: Fornés e Manet. Maria Irene Fornés (1930-2018) teve uma carreira como autora, diretora e vestuarista

---

<sup>25</sup> “*Los ilegales*, pieza dramática basada en un suceso de la vida real (el caso Hanigan ocurrido en 1977), nos presenta en dos actos y veinticuatro jornadas la historia de tres parejas (Jesús-Lucha; José-Lupe y Juan-Lola) oriundos del norte, centro y sur de México y sus respectivos intentos de emigrar a los Estados Unidos de forma clandestina. Como testimonio dramático la obra nos ofrece un importante cúmulo de información” (Reyes-Zaga, 2016, p.125).

em circuito teatral menor do que a Broadway, também em Nova Iorque. Off-Broadway, como era chamado, fez sucesso nos anos de 1960, especialmente pelo caráter desafiante e experimental. Mesmo tendo deixado Cuba aos quinze anos, em 1945, a autora apresenta vários personagens e situações, pois, as suas peças discutem o ambiente cubano, inclusive no musical *Balseiros* (Miami, 1997). Para Oviedo (2001), Formés é uma autora na periferia do teatro brasileiro, que produz variados entrecruzamentos. Ou seja, faz parte de uma nova realidade criadora, linguisticamente plural.

Por sua vez, Eduardo Manet (1930), com 92 anos, é um romancista e dramaturgo que escreve em francês e espanhol. Em 1968, após várias viagens à França e Itália, estabeleceu-se em Paris, definitivamente. Sua obra é bastante extensa e recebeu diversos prêmios. Dentre suas obras, cabe mencionar *As monjas*, estreada em Paris em 1969, cujo êxito foi excepcional, ao alcançar trezentas e sessenta apresentações, porém só se tornou conhecida em espanhol em uma publicação do jornal *El país* quando se apresenta no Teatro Arlequín em Madri no ano de 1977. No entanto, somente foi incluída na antologia de autores cubanos, em 1995, por Rine Leal.

Desse modo, após breve apresentação da história e crítica do teatro hispano-americano, cabe-nos discorrer sobre o teatro argentino.

### **1.3.1 História e crítica do teatro argentino**

A obra literária é uma representação de sociedades, verossímeis ou não, e, por isso, deve-se analisar a relação de sentidos entre a vida do homo *sapiens* e a do personagem, o homo *fictus*, na perspectiva de Candido em *A personagem de ficção* (1989).

Entre os gêneros literários nenhum se desenvolveu tanto no século XX como o teatro. A literatura dramática ganhou uma continuidade e, junto com ela, se consolidou o movimento teatral, através do crescimento do número de peças e qualidade de autores, da formação universitária de dramaturgos e diretores, além do surgimento de grupos independentes. Junto com a animação dos espetáculos teatrais nas cidades, desenvolveu-se um teatro popular de extensão mais reduzido, cujo mérito fundamental era de potencializar habilidades aos operários e estimular a criação coletiva, promovendo, assim, a orientação ideológica popular. De acordo com Cedomil Goic (1928), no livro *História e crítica da literatura hispano-americana* (1988), as revistas especializadas, mesmo que escassas, difundiram estudos e problemas teatrais ou da literatura dramática. Para o ilustre professor

e crítico literários chileno, entre as revistas hispano-americanas de teatro ativas deve mencionar a “revista cubana *Conjunto* e a venezuelana *Escena*” (Goic, 1988, p. 535)<sup>26</sup>.

Goic (1988) apresenta um quadro resumido, organizando o teatro hispano-americano em quatro gerações contemporâneas. A primeira geração, dos nascidos de 1890 a 1904, inicia seu período de crescimento em 1920 e vai até 1935. Começa, nesse período, a vigência da primeira geração renovadora do teatro hispano-americano com muito atraso, se comparado com a poesia. Para Goic (1988, p.535), “[...] as inovações provenientes do expressionismo de Kaiser, o teatro do estadunidense de O’Neil, do irlandês George Bernard Shaw e, principalmente, do italiano Luigi Pirandello, do teatro poético de Maeterlinck, e da farsa da exposição de um Crommelynck”<sup>27</sup>. Novas formas da literatura dramática hispano-americana surgiram a partir do teatro poético e imaginativo, da interiorização do conflito e das representações do teatro dentro do próprio teatro. Dentre os autores argentinos responsáveis pela inovação estão: Samuel Eichelbaum (1894-1967), Conrado Nalé (1898-1970) e Roberto Arlt (1900-1942). Além de diretores como Leónidas Barletta (1902-1975) que conduzia o Teatro do povo, primeiro teatro independente da Argentina e de suma importância para representações das peças dos autores de 1930 a 1976.

A segunda geração dos nascidos de 1905 a 1919 desenvolve-se entre 1935 e 1950. Diferentemente da geração anterior que apresentou uma modalidade renovadora do sainete tradicional, este período apresenta formação sob o neorrealismo que derivará em tensões o compromisso e a literatura de evasão, como debate e orientação da literatura dramática. De acordo com Goic (1988), floresce um teatro com conteúdo próximo da realidade política e social, com intuito de orientar o público em certa perspectiva ideológica. Porém, essa época está dominada pela criação e consolidação institucional do teatro e a formação de um público. As figuras argentinas que se destacaram nessa geração são: Julio Imbert (1918), Omar del Carlo (1918-1975), Julio Mauricio (1919-1991) e Andrés Lizárraga (1919-1982).

Portanto, após levantamento histórico e crítico sobre os espaços em estudo, Espanha e Argentina, cabe-nos delimitar o conceito de moderno e modernidade, antes de adentrar às análises das obras em estudo.

---

<sup>26</sup> “Revista cubana *Conjunto* y la venezolana *Escena*” (Goic, 1988, p.535)

<sup>27</sup> “Las innovaciones provienen del expresionismo de Kaiser, el teatro del norteamericano O’Neil, del irlandés George Bernard Shaw, y, principalmente, del italiano Luigi Pirandello, del teatro poético de Maeterlinck, y de la farsa de feria de un Crommelynck” (Goic, 1988, p. 535)

## 1.4 Moderno e modernidade

De acordo com Walter Benjamin (2000), a modernidade é caracterizada pela ascensão do capitalismo industrial, pela urbanização em massa e pela tecnologia emergente. O filósofo, crítico cultural e teórico social alemão que viveu no século XX, argumentou que a modernidade trouxe tanto benefícios quanto consequências negativas para a sociedade. Por um lado, houve avanços tecnológicos, urbanização, maior acesso à informação e a possibilidade de novas formas de expressão artística. Por outro lado, Benjamin também destacou o surgimento da alienação, da perda de tradições, da exploração e da fragmentação da experiência humana.

Nesse sentido, Benjamin (2000) deixa em evidência que na modernidade o homem

[...] é modificável por seu ambiente e de que pode modificar esse ambiente, isto é, agir sobre ele, gerando consequências – tudo isso provoca um sentimento de prazer. O mesmo não ocorre quando o homem é visto como algo mecânico, substituível, incapaz de resistência, o que hoje acontece devido a certas condições sociais (Benjamin, 2000, p. 89).

Sob esse viés, os modernos, segundo Benjamin, são aqueles que vivem imersos nesse contexto histórico, experimentando as transformações e os conflitos da modernidade. Eles são indivíduos que estão sujeitos à aceleração do tempo, à perda de referências culturais estáveis e à pressão por se adaptarem às mudanças constantes. O indivíduo moderno é confrontado com a necessidade de lidar com a velocidade da vida urbana, a fluidez das identidades, as novas formas de produção e consumo, além das tensões sociais e políticas que surgem nesse contexto.

Um dos primeiros poetas que capturaram poeticamente a experiência da modernidade e suas contradições foi Charles Baudelaire. Ao citar Baudelaire em seus escritos sobre a modernidade, Benjamin (2000) busca trazer à tona as preocupações e os dilemas enfrentados pelos indivíduos imersos nesse contexto histórico. Uma das formas como Benjamin (2000) utiliza as citações de Baudelaire é para explorar a interação entre a cidade, a multidão e a experiência cotidiana. Baudelaire retratou a vida urbana parisiense em seus poemas, revelando a atmosfera frenética, as mudanças sociais e a fragmentação da vida moderna. Benjamin (2000) acredita que Baudelaire capturou a alienação e a solidão do indivíduo na multidão, bem como a efemeridade das experiências urbanas.

Outro aspecto central das citações de Baudelaire em Benjamin (2000) é a questão da beleza e da decadência. Baudelaire explorou a dualidade entre o sublime e o grotesco, entre a idealização e a decadência, em suas poesias. Assim, vê-se nessa abordagem uma maneira de revelar as contradições da modernidade, em que o progresso tecnológico e o avanço da civilização coexistem com a degradação moral e a desumanização. Além disso, Benjamin (2000) propõe uma reflexão sobre a experiência do choque na modernidade. O choque, como um confronto súbito com novidades e rupturas, torna-se um elemento fundamental na apreensão do cotidiano urbano, uma vez que consoante argumenta Benjamin (2000), Baudelaire captou esse choque em sua poesia, transmitindo a experiência do indivíduo moderno diante das transformações rápidas e das contradições sociais.

Ademais, outro tema presente em muitas obras que representa a experiência moderna é a solidão. Walter Benjamin (2000) abordou que a solidão era uma condição inerente à modernidade, resultante das transformações sociais, da fragmentação da vida cotidiana e da perda de conexões sociais autênticas. Isto é, a vida nas grandes cidades era marcada pela alienação e pela desconexão entre os indivíduos, uma vez que a cidade era vista como um ambiente impessoal, onde a multidão coexiste, mas os laços sociais são frágeis. A vida urbana, com seu ritmo acelerado e marcada pela impessoalidade, pode levar à solidão emocional e à sensação de isolamento.

Outro aspecto relevante abordado por Benjamin (2000) é a alienação resultante da mercantilização das relações sociais na sociedade capitalista, ou seja, na modernidade, as pessoas são tratadas como meros consumidores ou produtores, e suas interações são mediadas pelo dinheiro e pelo valor de troca. Desse modo, essa lógica mercantil reduz as relações humanas a transações impessoais, aumentando a solidão e a separação entre as pessoas. No entanto, Benjamin (2000) também destacava que a solidão poderia ser uma experiência ambígua e complexa. Ele via a solidão como um estado que poderia ser tanto opressivo quanto libertador. Benjamin acreditava que a solidão, quando experimentada conscientemente e confrontada, poderia levar à reflexão, à criatividade e à possibilidade de romper com as estruturas alienantes da modernidade.

A solidão como característica da modernidade também foi um tema presente nas obras de Gabriel Garcia Márquez. A degradação da experiência humana, a perda de tradições, a alienação social são aspectos presentes nas narrativas do escritor colombiano. O renomado escritor colombiano foi associado ao movimento literário conhecido como Realismo Mágico, que emergiu durante o período do modernismo. Embora a solidão não

seja um tema central em todas as suas obras, de acordo com Martin (2010), Márquez frequentemente explorou a solidão e a condição humana em suas narrativas, estabelecendo uma conexão entre a solidão e os elementos do modernismo presentes em seu trabalho. Aqui estão algumas maneiras pelas quais Márquez relacionou a solidão ao modernismo:

- a) **Condição humana isolada:** o modernismo retrata personagens solitários, que estão isolados do mundo ao seu redor. Essa solidão pode ser física, emocional ou existencial. Essa condição humana isolada reflete a desintegração das estruturas tradicionais de comunidade e família que foram características do modernismo.
- b) **Fragmentação e alienação:** a fragmentação e a solidão são inseridas como aspectos da experiência moderna, em que os personagens, muitas vezes, sentem-se desconectados de suas famílias, de sua história e da sociedade em geral. Essa alienação está intimamente ligada à solidão e à busca por conexões significativas em um mundo fragmentado.
- c) **Contradições sociais e políticas:** Márquez aborda as contradições e os conflitos sociais e políticos presentes nas sociedades latino-americanas em suas obras. Esses conflitos podem levar à marginalização e à solidão das pessoas que não se encaixam nas estruturas dominantes. Conforme Martin (2010), Márquez retrata os efeitos dessa solidão causada por divisões sociais e políticas profundas.
- d) **Individualismo moderno:** o individualismo é um tema recorrente no modernismo, e explora-se essa dimensão individualista da experiência moderna. Seus personagens muitas vezes lutam com suas próprias angústias e buscam a autenticidade em meio à solidão e à autodeterminação.
- e) **Busca por significado e conexão:** a solidão, muitas vezes, serve como um catalisador para a busca por significado e conexão. Os personagens enfrentam a solidão como uma força motriz para a introspecção, a reflexão e a busca por relacionamentos íntimos e genuínos.

Embora a solidão não seja o tema central em todas as obras de Gabriel García Márquez, ele a utiliza como um elemento que se relaciona com os aspectos da experiência moderna, como a fragmentação, a alienação, as contradições sociais e a busca por significado. Esses elementos contribuem para a abordagem singular que Vallejo e Cortázar apresentam nas obras que serão analisadas.

Em resumo, a definição sobre a modernidade e os modernos, inspirada em Walter Benjamin, enfatiza a aceleração do tempo, a ruptura com tradições antigas e a complexidade

da vida nas sociedades modernas, isto é, reconhece tanto os aspectos positivos quanto os desafios enfrentados pelos indivíduos imersos nesse contexto histórico, buscando compreender as contradições e as tensões que caracterizam a experiência moderna.

Desse modo, cabe agora realizar uma contextualização sobre o teatro moderno.

### **1.4.1 Teatro Moderno**

No século XX, o teatro passou por uma série de transformações e experimentações que moldaram suas características distintas. Dentro das principais características do teatro no século anterior, destacam-se:

- a) Experimentação formal: observou-se uma ampla gama de experimentação formal, desafiando as convenções tradicionais de estrutura dramática, linearidade temporal, século e realismo. Dramaturgos e encenadores buscaram novas formas de expressão teatral.
- b) Desconstrução da narrativa: por muitas vezes desconstruiu as estruturas narrativas convencionais, explorando narrativas fragmentadas, não lineares e abertas à interpretação.
- c) Colisão de gêneros e estilos: houve mistura e fusão de gêneros e estilos teatrais, mesclando elementos do teatro épico, tragédia, comédia, teatro de vanguarda e formas tradicionais de teatro.
- d) Teatro político e social: voltou-se frequentemente para questões sociais e políticas, buscando conscientizar, questionar e provocar reflexões sobre questões como desigualdade, opressão, guerra, revolução e poder do século.
- e) Teatro de vanguarda: movimentos artísticos como o expressionismo, futurismo, dadaísmo e surrealismo influenciaram o teatro, promovendo experimentação radical, formas não convencionais de atuação e abordagens temáticas e estéticas inovadoras.
- f) Abordagens meta-teatrais: frequentemente, explora-se a própria natureza do teatro e da performance, desafiando as convenções teatrais, refletindo sobre o processo de criação teatral e envolvendo o público de forma consciente.
- g) Envolvimento do telespectador: muitas produções teatrais no século XX buscaram romper a distância entre palco e plateia, incentivando a participação ativa do telespectador, seja por meio de técnicas interativas, quebra da quarta parede ou uso de dispositivos imersivos.

h) Acentuação da visualidade: enfatizou-se a importância dos elementos visuais, como cenografia, iluminação e figurinos, para transmitir significados, atmosferas e simbolismos.

Essas são apenas algumas das principais características do teatro no século XX. Cada movimento artístico e encenador contribuiu com abordagens e técnicas específicas, criando um cenário teatral diversificado e inovador ao longo do século.

Existem vários escritores que contribuíram significativamente para a teoria do drama moderno. Um dos principais nomes frequentemente mencionados nesse campo é o dramaturgo e o teórico alemão Bertolt Brecht, conhecido por suas ideias revolucionárias sobre o teatro épico e sua abordagem distanciada dos personagens e eventos dramáticos. Brecht explorou a teoria do drama moderno em obras como *A Ópera dos Três Vintén* e *Mãe Coragem e Seus Filhos*. Sua influência na teoria e prática do teatro tem sido amplamente reconhecida e continua a ser estudada e mantida até hoje.

Para Pallottini (2015), Bertolt Brecht se apoiou em várias ideias e conceitos inovadores na teoria do drama, que tiveram um impacto significativo no teatro moderno. Algumas das principais contribuições de Brecht são o distanciamento, o teatro épico, a desconstrução da linearidade, o teatro didático e o teatro político.

Nesse sentido, uma das ideias centrais de Brecht é o conceito de distanciamento, também conhecido como efeito de estranhamento. Ele acreditava que o teatro deveria evitar os envolvimento emocional excessivos do público e, em vez disso, criar uma atitude crítica e reflexiva. Para Pallottini (2015, p.126), “[...] o homem, é a tese de Brecht, é um objeto de fato, um objeto – que se pode manipular, transformar, virar do avesso, montar e desmontar”. O distanciamento busca romper com a ilusão teatral tradicional, lembrando constantemente ao público que está assistindo a uma encenação, incentivando, assim, uma análise mais objetiva e política dos eventos dramáticos.

Outro conceito muito usado e presente em diversas obras e críticas literárias foi o teatro épico. Segundo Garcia (2004), Brecht desenvolveu o conceito de teatro épico como uma alternativa ao teatro aristotélico tradicional. No teatro épico, o objetivo não é a catarse emocional, mas sim a compreensão intelectual e crítica dos problemas sociais, por isso procurava envolver o público em uma experiência distanciada, por meio de técnicas como narração, uso de dispositivos visuais, exposição explícita das estruturas teatrais e criação de personagens estereotipados.

Ademais, ao propor a desconstrução da linearidade, Brecht desafiou a estrutura narrativa linear do teatro tradicional. Em vez de uma narrativa contínua, ele prefere usar episódios isolados, fragmentados e não lineares, que permitem ao público observar os eventos de diferentes perspectivas. Consoante Pallottini (2015), essa desconstrução da linearidade estimulou a reflexão crítica e evitou uma conexão emocional excessiva com os personagens e a trama.

Por outro lado, o teatro didático de Brecht defende uma abordagem didática no teatro, buscando educar e conscientizar o público. Suas peças frequentemente eram personagens que expressavam opiniões políticas e discutiam ideias em voz alta, levando a debates intelectuais. Essa abordagem visava provocar o pensamento crítico e a discussão pública. Convém recordar que o

[...] intuito didático do teatro brechtiano, à intenção de apresentar um 'palco científico' capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora. O fim didático exige que seja eliminada a ilusão, o impacto mágico (Rosenfeld, 1985, p. 148, grifo do autor).

E por último, o conceito que nos interessa para a análise das peças: teatro político. Brecht acreditava que o teatro tinha o potencial de ser uma ferramenta de mudança social e política. Suas peças frequentemente abordavam questões sociais e políticas relevantes, explorando temas como a luta de classes, a exploração capitalista e a alienação. Ele busca despertar o senso crítico do público, incentivando-o a questionar e analisar as estruturas sociais e as relações de poder.

#### **1.4.2 Teatro político brechtiano**

Brecht tinha objetivos políticos e sociais claros ao criar suas obras teatrais. Dentre esses objetivos, alguns dos principais que ele buscava alcançar foram: conscientização crítica; desmascarar a ideologia dominante; transformação social; engajamento político e educação política.

No que diz respeito a conscientização crítica, Rosenfeld (1985) afirma que Brecht queria despertar uma reflexão crítica no público, haja vista que, acreditava que o teatro deveria ser um instrumento de conscientização e questionamento das estruturas sociais e

políticas existentes. Suas peças buscavam estimular o público a fiscalizar de forma crítica as normas e injustiças da sociedade.

Por outro lado, ao empenhar-se em desmascarar a ideologia dominante, Brecht revelou as ideologias que perpetuavam as desigualdades sociais. Ele procurava expor a negociação de poder, os sistemas opressivos e as estruturas que mantinham a exploração e a injustiça. Seu objetivo era confrontar as audiências com a realidade social e político-econômica, revelando as contradições e injustiças do sistema.

Para Rosenfeld (1985), Brecht não estava interessado apenas em expor as injustiças, mas também em estimular a ação e a transformação social, uma vez que queria que suas obras teatrais inspirassem o público a buscar mudanças sociais concretas. Seu objetivo era encorajar a audiência a questionar e desafiar o *status quo*, a fim de alcançar uma sociedade mais justa e igualitária. Desse modo, promovia o engajamento político. Brecht estava comprometido com uma visão política e social específica, fortemente influenciado pelo marxismo. Além disso, acreditava que o teatro poderia ser uma ferramenta para promover a conscientização e a mobilização política.

A mobilização para intervenção é a principal característica no teatro político. A focalização de uma mensagem política

[...] não exclui o valor artístico da obra que se colocará em *mise en scène*. Pelo contrário, o conteúdo é compreendido pelo público mediante a estética de sua construção que oferecerá subsídios para que o espectador perceba a mensagem e exerça o posicionamento ideológico, permitindo a interação entre a obra e o público, a mensagem e a transformação social. Desse modo, o mundo da realidade (público/espectador) adquire condições de compreender a discussão fomentada no mundo da representação (o palco/a tela), quando temos mensagens inscritas em espaços ficcionais conscientemente articuladas no complexo sistema do engajamento artístico (Silva, 2016, p. 254).

O teatro político opta pela mobilização política para usá-la como ferramenta educacional. A educação política é capaz de fornecer conhecimento crítico e político a partir de peças que incluam elementos didáticos e informativos, com o intuito de informar e conscientizar o público sobre questões sociais e políticas relevantes, além de mostrar-lhes seus direitos. Para Rosenfeld (1985),

[...] um teatro, enquanto atual e popular, não pode deixar de preocupar-se com as preocupações e angústias do povo. Deve ter, antes de tudo, o objetivo de defender os interesses do povo e de, por conseguinte,

apresentar, analisar e interpretar a realidade criticamente, visando à conscientização do seu público... Tal conscientização e interpretação da realidade depende em parte do tipo dos personagens centrais (Rosenfeld, 1985, p. 42).

Portanto, quando for referido na análise sobre o conceito de teatro político, deve ser entendido como uma forma artística que busca explorar e abordar questões políticas, sociais e históricas por meio de performances teatrais, a fim de despertar a consciência política e social e promover a reflexão crítica que incentive a mudança na sociedade.

No próximo capítulo, busca-se apresentar acerca da vida e da obra de Anonio Buero Vallejo e, posteriormente, sobre Julio Cortázar, antes de adentrar às análises das obras em estudo.

## CÁPÍTULO II

### VIDA E OBRA DE ANTONIO BUERO VALLEJO E JULIO CORTÁZAR

OLMO: Buero Vallejo es una figura clave, sobre todo por su importancia en la creación de un clima determinado. [...] No puedo considerar a Buero Vallejo ni como maestro, ni como precursor, que son palabras distanciantes, sino como compañero. Como alguien que, pasara lo que pasase, estaba ahí. [...] En cuanto a lo de precursor del «grupo realista» y volviendo a lo de la creación de un clima determinado que contribuyó decisivamente a la puesta en marcha de un teatro crítico y espabilador, es indudable que Buero Vallejo es acreedor a ese título (Paco, 1998).

[...] es ante todo *concepción del universo* y no sistema verbal (o antisistema verbal; lo verbal se remite siempre al método, al instrumento, al martillo...). Surrealista es siempre ese hombre para quien *cierta* realidad existe, y su misión está en encontrarla; sobre las huellas de Rimbaud, no ve otro medio de alcanzar la suprealidad que la *restitución*, el reencuentro con la inocencia (Cortázar, 1994).

Figura 1: Teatro Buero Vallejo, localizado no Centro Municipal das Artes, Madri, Espanha



Fonte: Câmara Municipal de Alcorcón. Imagem do Teatro Buero Vallejo em Alcorcón – Espanha<sup>28</sup>

<sup>28</sup> Disponível em: <https://www.ayto-alcorcon.es/es/servicios/cultura/centro-municipal-de-las-artes-teatro-buero-vallejo>. Acesso em: 09 abr. 2022.

A figura 1 traz a imagem do Teatro Buero Vallejo, instalado no prédio do Centro Municipal das Artes, localizado na região do Parque de los Abogados de Atocha, em Madrid, capital da Espanha. O teatro foi inaugurado no dia 20 de setembro de 1994 com o nome de Antonio Buero Vallejo, uma homenagem a um dos grandes dramaturgos da Espanha, que conquistou o público e teve o reconhecimento da crítica e do mundo acadêmico, vencendo diversos prêmios nacionais.

O Teatro Buero Vallejo traz, na entrada do prédio, uma escultura realista em bronze de um dos principais escritores da literatura espanhola do século XX: Don Antonio Buero Vallejo. A escultura é obra do escultor Rafael Muyor, que representa o escritor em um pedestal descendo uma escada em referência a sua obra: *História de uma escada*.

Este capítulo objetiva apresentar a vida e obra de dois importantes dramaturgos: Antonio Buero Vallejo, da Espanha, e Julio Cortázar, da Argentina.

## **2.1 Vallejo: entre mudanças, convocações, desenhos e teatro**

Sobre a geração receptora e testemunha da obra de Vallejo, torna-se interessante destacar que as primeiras leituras dessa geração, a de 1950, coincidem com os primeiros dramas. Os primeiros críticos a promoverem uma visão rigorosa sobre a dramaturgia de Vallejo e, conseqüentemente, do teatro contemporâneo espanhol, foram Domingo Pérez Minik, Jean-Paul Borel e Gonzalo Torrente Ballester e Ricardo Doménech.

Pérez Minik lembra que, após a guerra civil espanhola, a história da convivência precisava de um processo e Vallejo foi o dramaturgo que abriu esse caminho a grande parte da existência do país. Para Minik (1961), o contexto pós-guerra gerou muita dor, tristeza e medo na população, isso fez com que não houvesse nem espectador nem uma sociedade disposta a receber aquela velha arte coletiva. Entre 1939 e 1949, quase não há literatura dramática, “é uma década de silêncio”<sup>29</sup> (Doménech, 1973, p. 20). Para Feijoo (1988), a brilhante carreira de Vallejo surgiu neste contexto indigesto, mas oportuno para despontar um autor nacional. Ainda na década de 1960, Minik dizia que não era fácil prever qual seria o valor definitivo do teatro de Vallejo devido às circunstâncias do teatro espanhol e, principalmente, da sociedade espanhola. Mesmo com tantas adversidades, condições e obstáculos, Antonio Buero Vallejo prosperou e, talvez, depois de Garcia Lorca, tenha sido o

---

<sup>29</sup> “(Es una década de silencio.)” (Doménech, 1973, p. 20).

autor espanhol que mais penetrou na consciência do leitor/espectador. Desse modo, a representatividade do dramaturgo em tempos de dor tornou-se indiscutível.

Jean-Paul Borel foi outro grande estudioso do teatro de Vallejo. De acordo com Doménech (1973), Borel enfatizava que no teatro de Vallejo revivem-se os temas, preocupações cardinais do melhor teatro espanhol anterior à guerra civil, e que a esperança e o desespero fincaram suas raízes em substratos muito profundos da cultura espanhola. Em outras palavras, o teatro bueriano redescobre o tema da Espanha, a partir de uma perspectiva intelectual, que surge autêntica de patriotismo e requer rever valores humanos como a honestidade. Logo, é evidente a dicotomia entre a Espanha real e a Espanha sonhada.

Dentro da Espanha, a situação teatral foi descrita por Torrente Ballester nos seguintes termos: em 1939, a sua retomada (da vida teatral) aproveitou peças de repertório. Surgiram dramaturgos mais ou menos improvisados que montaram, na confusão reinante, um negócio teatral de baixa qualidade. De acordo com Ballester, citado por Doménech (1973), Vallejo conquistou o público nacional por ser um excelente construtor de teatro,

[...] muito mais profundo e ao mesmo tempo menos compreendido na cena espanhola até hoje— que diz respeito à imaginação formal de um dramaturgo, sua capacidade de conceber e elaborar formas originais, de poderosa entidade artística (grandes construtores de teatro foram neste sentido —e para continuar com os exemplos espanhóis— Valle-Inclán e García Lorca). Este segundo significado deve receber toda a prioridade na avaliação artística da obra de um dramaturgo, mesmo que algumas deficiências artesanais sejam perceptíveis nela, uma vez que o teatro atual continuamente demonstra que elas podem subtrair através de uma direção cênica adequada)<sup>30</sup> (Doménech, 1973, p. 41, tradução nossa).

Agora pode-se entender melhor algo que é muito peculiar no teatro de Vallejo: a tentativa de combinar, em cada uma de suas obras, rigorosa pesquisa formal e cuidadoso trabalho artesanal. Primeiro, busca-se compreender a cronologia da vida de Vallejo na perspectiva de Doménech.

Em 1973, Ricardo Doménech escreveu sua tese sobre Antonio Buero Vallejo, intitulada “O teatro de Buero”. É uma das primeiras análises com afastamento temporal dos

---

<sup>30</sup> “[...] mucho más profunda, a la par que menos comprendida hasta hoy en la escena española— que concierne a la imaginación formal de un dramaturgo, a su facultad para idear y elaborar formas de original, de poderosa entidad artística (grandes constructores de teatro fueron en tal sentido —y para seguir con ejemplos españoles— Valle-Inclán y García Lorca). A esta segunda significación hay que darle toda prioridad a la hora de valorar, artísticamente, la obra de un dramaturgo, inclusive si en ella son perceptibles algunas deficiencias artesanales, pues el teatro actual demuestra continuamente que éstas pueden subsanarse a través de una adecuada dirección escénica” (Doménech, 1973, p.41).

problemas vividos na Espanha, após a Guerra Civil Espanhola (1939)<sup>31</sup>, que deixou mais de 150 mil mortos.

Em primeiro lugar, Doménech (1973) optou por fazer uma cronologia da vida de Vallejo no início da sua análise:

1916: 29 de setembro nasce Antonio Buero Vallejo em Guadalajara. Seu pai, don Francisco Buero, é capitão de Engenheiros do Exército. Um irmão: Francisco (nasceu em 1911). Infância em Guadalajara. Vocação prematura para desenho e pintura.

1926: Nasce sua irmã Carmen. Bacharel em Guadalajara. Amizade com Ramón de Garciasol, seu condiscípulo Leituras: geração de 98, Ibsen, Bernard Shaw. Com sua narração intitulada *O único homem* obtém o primeiro prêmio em um concurso literário convocado para alunos do Ensino Médio e de Magistério de Guadalajara. Porém, sua vocação é – e cada dia mais evidente – a pintura.

1934-1936: Estudos na Escola de Belas Artes de São Fernando. Entre os professores: don Aurelio Arteta, don Manuel Menéndez, don Rafael Laynez Alcalá, don Enrique Lafuente Ferrari. O pai é destinado a Madri. Buero Vallejo, em uma idade tão fundamentalmente receptiva, pinta, lê, trabalha incansavelmente (Doménech, 1973, p.11, tradução nossa)<sup>32</sup>

A nova vida na capital espanhola favoreceu a criação de novos horizontes na vida artística e intelectual de Vallejo. As obras da geração de 1898<sup>33</sup> acrescentam novas leituras

---

<sup>31</sup> A Guerra Civil Espanhola começou com um golpe militar. Já havia uma longa história de intervenções militares na vida política da Espanha, mas o golpe de 17-18 de julho de 1936 foi um velho recurso aplicado a um novo objetivo: deter a democracia política de massas iniciada sob o impacto da Primeira Guerra Mundial e da Revolução Russa, e acelerada pelas subseqüentes mudanças sociais, econômicas e culturais ocorridas nas décadas de 20 e 30. Nesse sentido, o levante militar contra a ordem democrática da Segunda República da Espanha pode ser visto como equivalente aos golpes de Estado fascistas que se seguiram à ascensão ao poder de Mussolini na Itália (1922) e de Hitler na Alemanha (1933), igualmente destinados a estancar processos semelhantes de mudança social, política e cultural (Graham, 2013, p. 11).

<sup>32</sup> “1916: El 29 de septiembre nace Antonio Buero Vallejo en Guadalajara. Su padre, don Francisco Buero, es capitán de Ingenieros del Ejército. Un hermano: Francisco (n. en 1911). Infancia en Guadalajara. Vocación muy temprana por el dibujo y la pintura. 1926-1933: Nace su hermana Carmen. Bachillerato en Guadalajara. Amistad con Ramón de Garciasol, condiscípulo suyo. Lecturas: generación del 98, Ibsen, Bernard Shaw. Con su narración titulada *El único hombre* obtiene el primer premio en un concurso literario convocado para alumnos de Segunda Enseñanza y de Magisterio de Guadalajara. Pero su vocación es —y cada día más resuelta— la pintura. 1934-1936: Estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Entre los profesores: don Aurelio Arteta, don Manuel Menéndez, don Rafael Laynez Alcalá, don Enrique Lafuente Ferrari. El padre es destinado a Madrid. Buero Vallejo, en una edad tan fundamentalmente receptiva, pinta, lee, trabaja infatigablemente” (Doménech, 1973, p.11).

<sup>33</sup> Luis de Lhera, no texto intitulado *Historiografía y modernismo literario*, afirma que a geração de 98 teve duas origens muito diferentes. A primeira se relaciona ao momento político da derrota na guerra de Independência de Cuba, quando se realizou o acordo com os EUA, ocasionando a perda de Cuba, Porto Rico, e mais tarde Filipinas. A segunda está relacionada ao surgimento da palavra intelectual posta em moda na Europa, França e Espanha principalmente quando, no final do século XIX, homens de ciência e cultura passaram a intervir no debate público através da publicação de manifestos e presença forte na imprensa. Nessa época, os problemas relativos à Restauração espanhola provocaram, no ambiente intelectual, reação dos autores à política e instituições nacionais. Manifestaram falta de confiança no sistema parlamentar, criticaram os militares e membros do clero, protestaram contra a ineficiência do governo, perante a sociedade corrompida

e têm impacto na sua concepção sobre literatura, bem como se inteira ainda mais sobre o pensamento marxista.

No entanto, se a ida a Madri lhe proporciona grande crescimento intelectual, também o marca profundamente com a morte de seu pai, fuzilado na capital espanhola. Doménech (1973, p.12) descreveu assim: “1936: no dia 18 de julho inicia a guerra civil. Vallejo quer se alistar voluntário para ir a frente, mas sua família se opõe. Até a mobilização oficial por sua convocação, trabalha na oficina de propaganda plástica da F. U. E.”<sup>34</sup>. Depois, é destinado ao batalhão de infantaria e passa a prestar serviços como desenhos sobre a topografia. A guerra termina e Vallejo é detido e depois condenado à morte por adesão a rebelião. Passa por diversas prisões, vê pessoas serem fuziladas todos os dias e, mesmo assim, oito anos após ser condenado à morte (em 1946), consegue liberdade condicional.

Vallejo voltou a pintar e publicar desenhos na revista Teatro. Com dificuldades econômicas, começou a escrever teatro, após se frustrar com a narrativa. Escreveu a primeira parte de *Na ardente escuridão* no final de 1946. No ano seguinte, produziu *História de uma escada*, obra que alcançaria 187 representações e mudaria o rumo da vida do maior dramaturgo espanhol do século XX. Doménech (1973, p.13) esquematizou que, em 1949, “Buero apresenta duas obras, *Na ardente escuridão* e *História de uma escada*, ao Prêmio ‘Lope de Vega’, que a Prefeitura de Madri voltou a convocar depois de quinze anos de suspensão”<sup>35</sup>. Vallejo vence o prêmio com *História de uma escada*. Se vencer o prêmio já foi uma surpresa para todos, haja vista que o autor não era conhecido no meio teatral, a representação da obra foi um sucesso, tanto para a crítica quanto para o grande público.

A partir daí, abre-se uma nova etapa na vida de Vallejo e, certamente, ao teatro espanhol. Para um fim mais didático, a cronologia entre as décadas de 1950 a 70 foi dividida por década.

---

por interesses burgueses. Nesse contexto, os intelectuais tomaram para si a incumbência de regenerar o país, atitude que os colocava na posição de guardiões críticos do Estado e da sociedade espanhola. A atuação deste setor produziu, na sociedade, um novo poder que atuava através da imprensa e opinião pública. Arvoraram-se em superego da nação e agiram como sábios ou juízes da coisa pública. Dentre os nomes da "geração de 98", Azorín destaca, além dele mesmo, Miguel Unamuno, Pio Baroja, Ramiro de Maeztu, Valle Inclán, Benavente, Rubén Darío. Dentre os modernistas, são mencionados Valle Inclán, Benavente e Rubén Darío. Outros autores acrescentam os nomes do poeta Antonio Machado (como expressão do modernismo literário), de Menéndez Pidal (como regeneracionista, embora pertencesse a uma geração anterior), além de Ángel Ganivet, Ricardo Macías Picavea, Joaquín Costa, Rafael Altamira e Luis Morote (Capelato, 2003, p. 05).

<sup>34</sup> “1936: El 18 de julio estalla la guerra civil. Buero Vallejo quiere alistarse voluntario para ir al frente, pero su familia se opone. Hasta la movilización oficial, por la llamada de su quinta, trabaja en el taller de propaganda plástica de la F. U. E” (Doménech, 1973, p.12).

<sup>35</sup> “Buero presenta dos obras, En la ardiente oscuridad e Historia de una escalera, al Premio «Lope de Vega», que el Ayuntamiento de Madrid ha vuelto a convocar después de quince años de suspensión” (Doménech, 1973, p.13).

1950: Estreia de *Na ardente escuridão*, na sua versão definitiva. *História de uma escada* será levada ao cinema. Escreve *A tecelã de sonhos*.

1952: Estreia de *A tecelã de sonhos*. Mesmo assim, escreve e estreia neste ano *O sinal esperado*, que, em contraste com os êxitos anteriores, obtém um fracasso vigoroso. Estreia de *Na ardente escuridão*, em versão de Samuel Wofsy e Theodore Hatlen, no Riviera Auditorium de Santa Bárbara, Califórnia (4 de dezembro). Escreve *Quase um conto de fadas*.

1953 Estreia de *Quase um conto de fadas*, que como no caso de *O sinal esperado*, está longe dos anteriores êxitos. Escreve e estreia no mesmo ano, *Madrugada*, que encontra uma boa aceitação da crítica e público. Entre este ano e o ano seguinte escreve *Irene, ou o tesouro*. P.13

1954: Estreia de *Irene, ou o tesouro*. Estreia de *Na ardente escuridão*, na versão de Marianne Becker e Edda Schlabach, no British Centre de Berlim (3 de fevereiro). Publicação de *As palavras na areia, tradução de Gilberto Beccari*. A censura espanhola proíbe a estreia de *Aventura em cinza*, programado por Humberto Pérez de la Ossa para o Teatro Beatriz. Autoriza-se a publicação na revista *Teatro*. Buero escreve *Hoje é festa*. p. 13-14

1955: Estreia de *História de uma escada*, versão de Doris Deinhart e Florian Stern, em Dortmund (22 de outubro). Publicação em Milão de *A tecedora de sonhos*, Versão de Gilberto Beccari.p.14

1956: Estreia de *Hoje é festa*. Concedem-lhe a obra o prêmio ‘María Rolland’ e ‘Nacional Teatro’, e o êxito de crítica e de público é muito grande. Durará em cartaz até 149 representações.

1957: Escreve e estreia *As cartas boca abaixo*, concedendo-lhe novamente o prêmio ‘Nacional de Teatro’. Estreia de *Na escuridão ardente*, versão de Odile Chavert, no Nouveau Théâtre de Poche, Paris.

1958: Escreve este ano e estreia, com um êxito de público igual ao de *História de uma escada*, o primeiro drama sobre tema histórico: *Um sonhador para um povo*. Conceder-se-ão a esta obra os prêmios ‘María Rolland’, ‘Nacional de Teatro’ e ‘Prêmio da crítica de Barcelona’.

1959: Casa-se com a atriz Victoria Rodriguez com quem terá dois filhos. A fundação ‘Juan March’ concede pela primeira vez os Prêmios de Literatura, outorga-se o de teatro *Hoje é festa* (Doménech, 1973, p.14, tradução nossa)<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> “1950: Estreno de *En la ardiente oscuridad*, en su versión definitiva. *Historia de una escalera* será llevada al cine. Escribe *La tejedora de sueños*.

1952: Estreno de *La tejedora de sueños*. Asimismo, escribe y estrena en este año *La señal* que se espera, que, en contraste con los éxitos anteriores, obtiene un fracaso rotundo. Estreno de *En la ardiente oscuridad*, en versión de Samuel Wofsy y Theodore Hatlen, en el Riviera Auditorium de Santa Bárbara, California (4 de diciembre). Escribe *Casi un cuento de hadas*.

1953: Estreno de *Casi un cuento de hadas*, que, como en el caso de *La señal* que se espera, está lejos de los anteriores éxitos. Escribe, y estrena a finales de este año, *Madrugada*, que encuentra una buena aceptación de crítica y público. Entre este año y el siguiente escribe *Irene, o el tesoro*.

1954: Estreno de *Irene, o el tesoro*. Estreno de *En la ardiente oscuridad*, en versión de Marianne Becker y Edda Schlabach, en el British Centre de Berlín (3 de febrero). Publicación de *Las palabras en la arena*, en Milán, traducción de Gilberto Beccari. La censura española prohíbe el estreno de *Aventura en lo gris*, programado por Huberto Pérez de la Ossa para el Teatro Beatriz. Se autoriza la publicación en la revista *Teatro*. Buero escribe *Hoy es fiesta*.

1955: Estreno de *Historia de una escalera*, versión de Doris Deinhart y Florian Stern, en Dortmund (22 de octubre). Publicación en Milán de *La tejedora de sueños*, versión de Gilberto Beccari.

1956: Estreno de *Hoy es fiesta*. Se le conceden a la obra los premios «María Rolland» y «Nacional de Teatro», y el éxito de crítica y de público es muy grande. Durará en cartel hasta 149 representaciones.

Apenas a obra *O sinal esperado*<sup>37</sup>, de 1952, teve certo fracasso categórico. Todas as outras tiveram sucesso em suas estreias. *A tecelã de sonhos* (1952) é uma das obras mais conhecidas, tanto por representação quanto por crítica da dramaturgia. A obra teve muita influência da cultura grega, especialmente o apelo contra as guerras, os homens que as criam e, conseqüentemente, sobre a infidelidade de mulheres separadas à força de seus maridos, em consequência desses conflitos. No entanto, a peça que teve maior engajamento, com êxito de crítica e público foi *Hoje é festa* (1954). Se a escada foi personificada em *História de uma escada*, nessa peça coube à varanda ser esse espaço limitado, mas aberto e com uma vista elevada. A cumplicidade presenciada pelo ambiente permite-lhe conhecer, de forma oculta, os segredos inconfessáveis. Vallejo introduziu uma carga mais realista e que avança na profundidade psicológica dos personagens. O dramaturgo espanhol demonstra uma preocupação pelo destino do homem, mas sua obra, assim como a vida, é ambígua. Vallejo não propõe soluções diante dos problemas da vida, nem promete segurança para o futuro, mas indica uma atitude de esperança baseada na realidade. Desse modo, a obra de Antonio Buero Vallejo mais premiada dessa década de 1950 não apresenta apenas um desafio para ser resolvido definitivamente, mas uma luta contínua, em que coincidem a dúvida e a fé.

Na década de 1960, além de maior reconhecimento e representação, Vallejo ganha vários prêmios e tem suas peças estreadas em muitos países da Europa e, até mesmo, nos Estados Unidos. Doménech (1973) organizou essa década da seguinte forma:

1960: Conclui e estreia este ano a obra *As meninas*, que constitui, certamente, seu maior êxito de público: 260 representações. Mais uma vez, Prêmio 'María Rolland'. Polêmica com Alfonso Sastre sobre possibilismo e impossibilismo.

1961: Estreia sua versão de *Hamlet*, e de *Irene, ou o tesouro*, versão de Correia Alves, pelo Teatro Universitário de Porto.

1962: Escreve e estreia este ano *O Concerto de Santo Ovidio*, obra que também se destaca entre suas melhores obras. Ganha o Prêmio 'Larra', da revista *Primer Acto*. Estreias de *Na escuridão ardente*, pelo Teatro

---

1957: Escribe y estrena *Las cartas boca abajo*, concediéndosele de nuevo el Premio «Nacional de Teatro». Estreno de *En la ardiente oscuridad*, versión de Odile Chavert, en el Nouveau Théâtre de Poche, París (29 de noviembre).

1958: Escribe este año y estrena, con un éxito de público que igualará al de *Historia de una escalera*, el primer drama sobre tema histórico: *Un soñador para un pueblo*. Se concederán a esta obra los premios «María Rolland», «Nacional de Teatro» y «Premio de la Crítica de Barcelona», este último al estrenarse en dicha ciudad, al año siguiente. Publicación en Francia, versión de Jean Camp, de *Las palabras en la arena*.

1959: Contrae matrimonio con la actriz Victoria Rodríguez. El matrimonio tendrá dos hijos. *La Fundación* «Juan March» concede por primera vez los Premios de Literatura, otorgándose el de teatro a *Hoy es fiesta*” (Doménech, 1973, p.14)

<sup>37</sup> *La señal que se espera*. Esta obra não tem tradução para língua portuguesa e nem nos trabalhos que mencionam a escolha de título.

Universitário de Budapest, e de *Madrugada*, versão de Mario Bonito, pelo Teatro Experimental de Porto. Concomitantemente, e em versão de Einar Christensen, estreia-se *Na escuridão ardente*, no Norske Teatret de Oslo. 1963: Estreia, em segunda versão de *Aventura no cinza*. O espetáculo passa despercebido; críticas adversas. Buero recebe autorização para sair da Espanha, que até aqui já haviam negado viagens a França. Participa nos 'Colóquios sobre Realismo'.

1964: Escreve *A dupla história do doutor Valmy*. Vários empresários se interessam por sua estreia, esse entusiasmo se acaba após a prévia consulta com censura, que não emite a plena aprovação da obra. Estreias de *História de uma escada* e *A tecelã de sonhos*, versões de Minako Nonoyama, em Tóquio.

1965: Publicação de *História de uma escada*, versão de Guilherme de Almeida, no Brasil, e divulgação de *Um sonhador para o povo*, versão de Angela Bianchini, na Itália. Trabalha na versão de *Mãe Coragem e seus filhos*.

1966: Estreia de sua versão de *Mãe coragem*. Primeira viagem aos Estados Unidos. Durante dois meses, pronuncia conferências e colóquios em numerosos centros universitários norteamericanos. Escreve *O tragaluz*.

1967: Estreia de *El tragaluz*, com êxito avassalador de crítica e de público. A obra teve 517 representações. Em 26 de agosto, estreia de *O concerto de Santo Ovidio*, versão de María Luisa Aguirre d'Amico, no Festival de San Miniato (Itália), pelo Teatro Stabile di Genova, com assistência do autor. Publicação na revista Sipario (Milão) e, em versão de Farris Anderson, em Modern International Drama (The Pennsylvania State University Press). A televisão de Bratislava oferece *As meninas* em sua tela, em versão de Vladimir Oleriny. Publicação de *A dupla história do doutor Valmy* em Hispanic Arts (Indiana University).

1968: Viagem a Inglaterra para assistir, em Chester, a estreia mundial de *A dupla história do doutor Valmy*. Estreia de *O concerto de San Ovidio*, versão de Victor Dixon, na Universidade de Manchester. Reapresentação de *História de uma escada* em Madri (Teatro Marquina). Publicação de *Mito*.

1969: Estreia de *As cartas boca abaixo*, versão de Egito Gonçalves, no Teatro Variedades de Lisboa (9 de abril). Representação de *O Concerto de San Ovidio* na Universidade de Plymouth (Doménech, 1973, p.14-15, tradução nossa)<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> "1960: Termina de escribir y estrena este año *Las Meninas*, que constituye, seguramente, su mayor éxito de público: 260 representaciones. Una vez más, Premio «María Rolland». Polémica con Alfonso Sastre sobre posibilismo e imposibilísimo.

1961: Estreno de su versión de *Hamlet, y de Irene, o el tesoro*, versión de Correia Alves, por el Teatro Universitario de Porto.

1962: Escribe y estrena este año *El Concierto de San Ovidio*, obra que asimismo se sitúa entre los mejores éxitos del autor. Obtendrá el Premio «Larra», de la revista Primer Acto. Estrenos de *En la ardiente oscuridad*, por el Teatro Universitario de Budapest, y de *Madrugada*, versión de Mario Bonito, por el Teatro Experimental de Porto. Asimismo, y en versión de Einar Christensen, se estrena *En la ardiente oscuridad* en el Norske Teatret de Oslo.

1963: Estreno, en segunda versión, de *Aventura en lo gris*. El espectáculo pasa inadvertido; críticas adversas. Le autorizan a Bueroeste año la salida de España, que hasta aquí se le había negado. Viaje a Francia. Participa en los «Coloquios sobre Realismo».

1964: Escribe *La doble historia del doctor Valmy*. Interesados varios empresarios por su estreno, ese interés se desvanece tras la previa consulta con censura, que no emite la plena aprobación de la obra. Estreno de *Historia de una escalera*, versión de Minako Nonoyama, en Tokio, y de *La tejedora de sueños*, por la misma adaptadora y en la misma ciudad.

Dentre as obras produzidas na década de 1960, cabe destacar a peça *O concerto de Santo Ovídio*, uma parábola em três atos que estreou em 1962. O enredo é baseado a partir de um acontecimento histórico, ocorrido em setembro de 1961 em um café da feira de São Ovídio, em Paris. Ao representar um grupo de cegos de um hospício fazendo um show no centro da cidade luz, Vallejo denuncia a condição desumana a qual as pessoas com deficiência visual passam. Além disso, o autor traz à tona temas como a fome do povo, corrupção política e eclesiástica, bem como da monarquia como poder absoluto. Dessa forma, o dramaturgo também discute o fato de o ambiente social influenciar a formação do indivíduo, sua vida, modo de pensar e se comportar.

Percebe-se no teatro de Vallejo uma constante condenação a violência física ou verbal. Sua obra dramática apresenta um simbolismo que estimula o espectador a ter esperança de uma vida melhor. É um destravar interior, similar a catarse do drama grego.

Se as décadas de 1950 e 60 foram de intensa produção, a partir de 1970 a quantidade de peças caiu consideravelmente:

1970: Estreia de *O sonho da razão*, em Madri, e – versão de Maria Luisa Aguirre d'Amico – no Festival de San Miniato (Itália), em ambos os casos com assistência do autor. Segunda viagem aos Estados Unidos, convidado ao Simpósio de teatro espanhol (Universidade de Chapel Hill). A televisão de Bratislava oferece em suas telas *O Concerto de San Ovidio*. P.15

1971: Estreia de *Chegada dos deuses*. Eleito membro de número da Real Academia Espanhola em 29 de janeiro, para sentar-se na cadeira X, livre desde a morte de dom Antonio Rodríguez-Moñino. Viagem a Montecarlo para assistir ao Congresso do Conselho Internacional de Autores Dramáticos.

1972: Em 21 de maio, discurso de recepção na Real Academia de Língua (sobre *García Lorca ante o desatino*); resposta de dom Pedro Laín

---

1965: Publicación de *Historia de una escalera*, versión de Guilherme de Almeida, en Brasil, y radiación de *Un soñador para un pueblo*, versión de Angela Bianchini, en Italia. Trabaja en la versión de *Madre Coraje y sus hijos*.

1966: Estreno de su versión de *Madre Coraje*. Primer viaje a los Estados Unidos. Durante dos meses pronuncia conferencias y coloquios en numerosos centros universitarios norteamericanos. Escribe *El tragaluz*.

1967: Estreno de *El tragaluz*, con éxito arrollador de crítica y de público. De la obra se ofrecerán hasta 517 representaciones. El 26 de agosto, estreno de *El Concierto de San Ovidio*, versión de María Luisa Aguirre d'Amico, en el Festival de San Miniato (Italia), por el Teatro Stabile di Genova, con asistencia del autor. Publicación en la revista *Sipario* (Milano) y, en versión de Farris Anderson, en *Modern International Drama* (The Pennsylvania State University Press). La Televisión de Bratislava ofrece *Las Meninas* en sus pantallas, en versión de Vladimir Oleriny. Publicación de *La doble historia del doctor Valmy* en *Hispanle Arts* (Indiana University).

1968: Viaje a Inglaterra para asistir, en Chester, al estreno mundial de *La doble historia del doctor Valmy*. Estreno de *El Concierto de San Ovidio*, versión de Víctor Dixon, en la Universidad de Manchester. Reposición de *Historia de una escalera* en Madrid (Teatro Marquina). Publicación de *Mito*.

1969: Estreno de *Las cartas boca abajo*, versión de Egipto Gongalves, en el Teatro Variedades de Lisboa (9 de abril). Representación de *El Concierto de San Ovidio* en la Universidad de Plymouth” (Doménech, 1973, p.14-15).

Entralgo. Em 19 de outubro, estreia de *O sonho da razão*, versão de Eugen B. Marian, em Baia Mare (Romênia).

1973: Publica-se a tradução em checo de História de uma escada. Em 2 de julho, reapresentação de *As cartas boca abaixo*, versão de Nicolas Round, na BBC de Londres; O sonho da razão, traduzida ao alemão por Achim Gebauer, em Rostock (R. D. A.), traduzida ao russo por Boris Kandel, em Moscou, e traduzida ao checo por Jan Makarius, em Praga. Em Madri, anuncia-se já a estreia da sua última obra, *A fundação*, previsto para janeiro de 1974, no teatro Figaro, direção de José Osuna. (Doménech, 1973, p.15-16, tradução nossa)<sup>39</sup>.

A tese de Ricardo Doménech, publicada em 1973, foi fundamental para que se estabelecesse o percurso cronológico da vida e obra de Vallejo. Posterior a 1973, foi necessário recorrer a outras fontes crítico-históricas, a fim de adquirir o aporte necessário à tese. Dentre os críticos de Vallejo, encontram-se: Feijoo (1984) e Mariano Paco (1998).

### 2.1.1 Vallejo: a função social do teatro

Em 1984, Luis Iglesias Feijoo elaborou uma extensa monografia sobre Antonio Buero Vallejo e, talvez, seja o autor que mais tenha escrito e vivenciado a produção bueriana. Seu ponto de partida consistiu em aderir cada uma das obras como um organismo dramático indivisível, que deveria ser estudado em profundidade para revelar sua construção e seu sentido, mas que, unidas as restantes, configurassem um universo sugestivo e atraente. Ao definir os dramas como unidades indivisíveis, Feijoo (1984) faz alusão ao conceito da obra como entidade ou artefato que deve ser compreendida em si mesma, sem criar grupos que a dívida em forma e conteúdo. O catedrático, declarado formalista, defende que a forma é tudo, inclusive em autores estudados, sobretudo, em pontos de vista éticos, ideológicos ou

---

<sup>39</sup> “1970: Estreno de *El sueño de la razón*, en Madrid, y —en versión de María Luisa Aguirre d’Amico— en el Festival de San Miniato (Italia), en ambos casos con asistencia del autor. Segundo viaje a U. S. A., invitado al Simposio de teatro español (Universidad de Chapel Hill). La Televisión de Bratislava ofrece en sus pantallas *El Concierto de San Ovidio*.

1971: Estreno de *Llegada de los dioses*. Elegido miembro de número de la Real Academia Española el 29 de enero, para cubrir el sillón X, vacante tras la muerte de don Antonio Rodríguez-Moñino. Viaje a Montecarlo para asistir al Congreso del Consejo Internacional de Autores Dramáticos.

1972: El 21 de mayo, discurso de recepción en la Real Academia de la Lengua (sobre García Lorca ante el esperpento)-, contestación de don Pedro Laín Entralgo. El 19 de octubre, estreno de *El sueño de la razón*, versión de Eugen B. Marian, en Baia Mare (Rumania).

1973: Se publica la traducción al checo de *Historia de una escalera*. El 2 de julio, radiación de *Las cartas boca abajo*, versión de Nicholas Round, en la BBC de Londres. Previstos para el otoño los siguientes estrenos: *El Concierto de San Ovidio*, versión de Victor Dixon, en el Unity Theatre de Londres; *El sueño de la razón*, traducida al alemán por Achim Gebauer, en Rostock (R. D. A.), traducida al ruso por Boris Kandel, en Moscú, y traducida al checo por Jan Makarius, en Praga. En Madrid, se anuncia ya el estreno de su última obra, *La fundación*, previsto para enero del 74, en el teatro Fíguro, dirección de José Osuna” (Doménech, 1973, p.15-16).

temáticos, como é caso de Vallejo. Em outras palavras, a forma é a estética e a mensagem é a ética. Assim, seu teatro pode ser qualificado como profundamente moral, porque consegue plasmar as estruturas dramáticas e converter a renovação da linguagem teatral.

O teatro de Vallejo se dá na concepção da obra como instrumento de indagação da realidade, que tem função mais de questionar do que responder. De fato, a função do teatro se converte em instrumento para expor problemas de diversas naturezas, levando o público a questionar a realidade histórica em que vive. Desse modo, Feijoo (1984) acredita que pode sintetizar a evolução de Vallejo em três etapas:

1. A primeira, que vai de 1949 a 1957 (de *História de uma escada a As cartas boca abaixo*), de construção mais tradicional, com realismo simbólico ao estilo ibseniano, que retoma a herança do teatro europeu do primeiro meio século, estende-o e renova-o. Verossimilhança na ação e nos personagens, unidade de lugar ou tempo, cenário mimético ou referencial são características básicas.
2. Uma segunda etapa, de 1958 a 1967 (de *Um sonhador para um povo a El tragaluz*) é marcada pelo uso de um distanciamento histórico, que implica uma perspectiva sobre os fatos contados, e uma construção mais aberta, com o uso de cenários simultâneos, cortes temporários, narradores, flashbacks... Cada obra deixa de ser como um espelho da realidade (mimesis) para se tornar uma montagem artística consciente e autorreflexiva, que atinge a *mise en abyme*, a história dentro da história, como em *A dupla história do Dr. Valmy*. E, com isso, Buero acentua a carga crítica de seu teatro, focando menos nos conflitos psicológicos individuais e insistindo mais nos aspectos sociais ou coletivos, embora sempre lide com ambos, em uma fase ou outra.
3. A terceira e última etapa que apresentei em meu livro de 1982, de *O Sonho da Razão a Juízes de Noite* (1979), estende o anterior na tentativa de transcender a objetividade supostamente obrigatória, típica do teatro, para construir obras que se pode considerar dominada por uma subjetividade, que impõe suas peculiaridades ao espaço cênico e ao espectador. Agora, Buero Vallejo constrói um teatro experimental, no qual impõe o ponto de vista de um personagem acima de tudo. Se o protagonista for surdo, como Goya, não ouvirá mais do que pode ouvir, e se for cego, como Julio em *A chegada dos deuses*, não verá mais do que vê ou imagina. Na realidade, o palco está localizado no cérebro desses personagens e o que o público vê não é a realidade, mas a forma como eles a percebem, com todas as suas falhas e limitações. Há um foco específico, que impõe uma certa forma de recepção da obra. Mas, além disso, isso pode ser combinado com outras inovações na forma de organizar ou construir a história teatral (Feijoo, 1988, p. 111, tradução nossa)<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> “Una primera, que va de 1949 a 1957 (de *Historia de una escalera a Las cartas boca abajo*), de construcción más tradicional, de realismo simbólico al modo ibseniano, que recoge la herencia del teatro europeo del primer medio siglo, la prolonga y la renueva. Verosimilitud en la acción y los personajes, unidad de lugar o de tiempo, escenario mimético o referencial son características básicas.

Dessa forma, a história que se desenvolve no palco leva o espectador a se perceber um mediador, pois, de certo modo, conforme defende Feijoo (1988), a verdade promove um percurso desalienador. Vallejo argumenta que o emprego de um ponto de vista subjetivo do personagem, seja em *Caimán* ou em *Diálogo secreto*, funciona como um drama dentro do drama, uma metaliteratura, um metateatro, uma narrativa que contém outras narrativas. Trata-se de um conceito bastante discutido por André Gide (escritor francês que recebeu prêmio Nobel de Literatura, em 1947) como Narrativa em abismo<sup>41</sup>.

Outro tema recorrente das obras de Vallejo é a morte. Se a verdade e a realidade social são elementos básicos nas peças, o óbito e o luto aparecem em quase todas as obras. Feijoo chega a classificar essa reincidência como “proliferação de mortes” (Feijoo, 1988, p.116). A visão trágica do homem o leva a confrontar, repetidas vezes, sobre as consequências dos seus atos, que formam uma cadeia implacável, cujas prescrições o sentenciam fortemente, mas “[...] não por imposição do fado ou destino, mas como resultado da ação de sua liberdade”<sup>42</sup> (Feijoo, 1988, p. 116).

---

1. Una segunda etapa, de 1958 a 1967 (de *Un soñador para un pueblo* a *El tragaluz*) está marcada por el empleo de una distanciación histórica, que implica una perspectiva respecto de los hechos contados, y una construcción más abierta, con uso de escenarios simultáneos, cortes temporales, narradores, flash-backs... Cada obra deja de ser como un espejo de la realidad (mímesis) para convertirse en un montaje artístico consciente y autorreflexivo, que llega a la *mise en abyme*, al relato dentro del relato, como ocurre en *La doble historia del doctor Valmy*. Y, con ello, Buero acentúa la carga crítica de su teatro, incidiendo menos en los conflictos psicológicos individuales e insistiendo más en los aspectos sociales o colectivos, aunque siempre trata de ambos, en una u otra etapa.

2. La tercera y última que veía en mi libro de 1982, de *El sueño de la razón* a *Jueces en la noche* (1979), prolonga la anterior en el intento de trascender la supuestamente obligada objetividad, propia del teatro, para construir obras que cabe considerar dominadas por una subjetividad, que impone sus peculiaridades al espacio escénico y al espectador. Ahora, Buero Vallejo construye un teatro experimental, en el que impone el punto de vista de un personaje sobre todo lo demás. Si el protagonista es sordo, como Goya, no se oírás más de lo que él pueda oír, y si es ciego, como Julio en *Llegada de los dioses*, no se verá más de lo que él vea o imagine. En realidad, el escenario está situado en el cerebro de estos personajes y lo que el público ve no es la realidad, sino la forma en que ellos la perciben, con todos sus defectos y limitaciones. Hay una focalización concreta, que impone una forma determinada de recepción de la obra. Pero, además, ello puede combinarse con otras innovaciones en el modo de disponer o construir el relato teatral” (Feijoo, 1988, p. 111).

<sup>41</sup>*mise en abyme*. É um termo francês que costuma ser traduzido como "narrativa em abismo", usado pela primeira vez por André Gide ao falar sobre as narrativas que contém outras narrativas dentro de si. A *mise en abyme* consiste num processo de reflexividade literária, de duplicação especular. Tal auto-representação pode ser total ou parcial, mas também pode ser clara ou simbólica, indireta. Na sua modalidade mais simples, mantém-se a nível do enunciado: uma narrativa vê-se sinteticamente representada num determinado ponto do seu curso. Numa modalidade mais complexa, o nível de enunciação seria projetado no interior dessa representação: a instância enunciativa configura-se, então, no texto em pleno ato enunciativo. Mais complexa ainda é a modalidade que abrange ambos os níveis, o do enunciado e o da enunciação, fenómeno que evoca no texto, quer as suas estruturas, quer a instância narrativa em processo. A *mise en abyme* favorece, assim, um fenómeno de encaixe na sintaxe narrativa, ou seja, de inscrição de uma micro-narrativa noutra englobante, a qual, normalmente, arrasta consigo o confronto entre níveis narrativos (Dällenbach, 2023).

<sup>42</sup> “[...] no por imposición de un hado o destino, sino como resultado de la acción de su libertad” (Feijoo, 1988, p. 116).

Este é um dos motivos que fazem a maior parte dos dramas de Vallejo adquirir a configuração que permite descobrir certo erro oculto no passado, imprescindível, e que seja posto em destaque. É, pois, o resultado da situação presente. *História de uma escada* aborda, justamente, a indagação e o processo amoroso entre Fernando e Elvira. Na peça, as personagens sofrem uma espécie de encarceramento de mais de 40 anos, em um prédio na cidade de Madrid, após a Guerra Civil Espanhola. Vallejo nunca renunciou a função social do teatro, como uma representação, na qual a sociedade pode se reconhecer.

Em um breve artigo, intitulado “Buero Vallejo: quarenta anos de teatro” (1980), escrito por Luis Iglesias Feijoo, tem-se a impressão de que Vallejo escreve sempre a mesma história:

Pois bem, os autores trágicos não o fazem, e presumivelmente nunca poderão fazer outra coisa senão reescrever interminavelmente três ou quatro grandes dramas da cultura ocidental: Antígona, Orestia, Prometeu, Édipo Rei... O tratamento original que os gregos deram a algumas questões básicas sobre o significado do homem e do mundo (Vallejo, 1980, p.127, tradução nossa)<sup>43</sup>.

George Steiner questiona, em 1987, por que antigos mitos gregos seguem dominando e dando forma vital ao sentido do homem e do mundo. O teatro de Vallejo é produto e testemunha da continuidade dessa fascinação ocidental.

É importante ressaltar que é de interesse desta tese investigar as obras de Vallejo, sob um viés de “análise temático-estrutural”. Em outras palavras, a cuidadosa atenção aos problemas de construção de cada elemento dramático e as relações entre estrutura e tema. Sob esta perspectiva, a estrutura dramática é a relação que se estabelece entre as temporalidades e os espaços (individuais e coletivos), a consciência dos homens e a realidade histórica, o conflito individual e a luta das classes, a ilusão e a condição real da existência.

Para Feijoo (1982), Vallejo tem uma preocupação muito especial pela elaboração ou disposição da estrutura de suas obras. É possível perceber que sua fórmula estilística se inclina para fazer da linguagem dramática um canal de transmissão eficaz e nítida desse planejamento teatral.

Antonio Buero Vallejo constrói a sua própria teoria do teatro. E isso ocorre ao abordar questões gerais sobre o sentido do teatro, a relação obra-público, assim como a

---

<sup>43</sup> “Pues los autores trágicos no hacen, ni presumiblemente podrán hacer nunca otra cosa que reescribir sin cesar tres o cuatro dramas capitales de la cultura occidental: Antígona, La Orestia, Prometeo, Edipo Rey... El tratamiento primigenio que los griegos dieron a algunas preguntas básicas sobre el sentido del hombre y del mundo” (Vallejo, 1980, p.127)

coparticipação do espectador na cena. O autor utiliza-se do trágico como veículo para discutir um teatro de conteúdo humano real, com problemas reais do homem. É possível fazer uma associação ao sentido de sentimento trágico da vida, desenvolvido por Unamuno (1959)<sup>44</sup>.

Nessa perspectiva, Feijoo (1982) afirma que a expressão teatral mais propícia para aludir o problema humano em toda sua profundidade deve ser a tragédia, compreendida não como um gênero fechado ou uma regra, mas como sentido. Essa vontade de expor com valentia questões sobre o destino do homem, o significado de sua vida no mundo, a existência da dor e a capacidade de explorar a metafísica reverbera o enigma do homem sobre sua existência. Vallejo constrói isso, mesmo que inconscientemente, em razão das leituras que realizou dos grandes mestres da tragédia: William Shakespeare, Anton Tchekhov, Henrik Ibsen e Bertolt Brecht. Tais autores tornaram suas obras um meio de protesto e luta a favor da existência. A tragédia não surge quando se acredita na força infalível do destino, mas quando se começa a pôr em questão o destino. A tragédia tenta explorar, de alguma maneira, as fraquezas humanas que atravessam a linha do destino. Por conseguinte, ante um panorama cênico como o espanhol pós-guerra, Vallejo, com o desejo de se distanciar do teatro de evasão, propõe uma concepção teatral amalgamada às dores da vida, uma exposição das limitações individuais e coletivas. A teoria teatral de Vallejo aglutina os problemas sociais à discussão do próprio teatro.

Um aspecto que merece a atenção acerca da visão da tragédia moderna é que esta não conserva quase nenhum dos aspectos formais da clássica. No entanto, um elemento é muito recorrente: a catarse<sup>45</sup>, tal qual define Aristóteles. A construção teórica de Vallejo se preocupa com a função social do teatro: espectador-obra; cena-público. Ao entender que os problemas representados repercutem diretamente no comportamento do receptor (leitor/espectador), o autor apresenta o cenário da verdade da vida. O intuito não é mudar as crenças do espectador, mas tirar dele a passividade, a tranquilidade, o comodismo e deixá-lo inquieto. Nas palavras de Feijoo (1982), “[...] procura-se despertar a sua reflexão crítica,

---

<sup>44</sup> Para Feijoo (1982), este teatro dá início a uma nova linguagem, uma nova maneira de ver os problemas do homem e da Espanha daquele tempo, além de iniciar uma nova atitude de aproximação teatral. Trata-se de um teatro em que desaparecem as máscaras, os disfarces, para apresentar o que Unamuno queria: homens de carne, osso e alma.

<sup>45</sup> A catarse aristotélica sugere ao leitor, espectador ou qualquer outro tipo de público que lê ou visualiza uma obra de arte, livro ou peça teatral, para que o leitor sinta as emoções e sentimentos e, funcionem como estímulos para reflexão da sua própria vida. De outro modo, é uma descarga emocional em quem vivencia qualquer representação artística, seja ela recitada, cantada, pintada, encenada, lida ou qualquer outra construção.

para que deixe de ser um mero destinatário passivo do mundo ficcional que lhe é proposto desde o palco e adote indesculpavelmente uma posição ativa”<sup>46</sup>.

Para conseguir seus objetivos, Vallejo utilizou a catarse para elevar o homem a um propósito ético superior. O homem proativo, reflexivo, analítico e autocrítico que, caso se esforce, talvez, mudará o mundo. Ou seja, transformar o homem no seu interior para este transformar o mundo a sua volta. Por mais que Vallejo traga em diversas obras personagens com sérios problemas econômicos, a maior escassez, com certeza, é cultural e intelectual. O autor coloca o seu leitor em xeque em muitas situações. Visualizar problemas e criar soluções para o personagem e, depois, aplicar em nossas vidas é um desses entraves que é proposto. A pobreza econômica não pode e nem deve influir nas decisões da atuação humana. A literatura é um espaço que se abre ao indivíduo pobre culturalmente. Do mesmo modo, ensinar é uma função primordial do teatro.

Isso explica a insistência de Vallejo para um teatro dinâmico, com debate crítico permanente, que promova catarse e a ruptura nas opiniões dos homens e da sociedade. É possível elencar o riso como o primeiro elemento da catarse. A sátira provoca a gargalhada do espectador ao apresentar personagens como seres inferiores. Assim, a tragédia usa outros elementos da catarse para causar identificação do espectador: a piedade e o temor.

O próprio Vallejo (1963) defende a validade de um teatro dramático e explica seu posicionamento em relação ao “épico”, visto, por muitos dramaturgos (exceto ele), como a única alternativa para a representação. Consoante aos conceitos de Brecht, Vallejo afirma que, desde os gregos, o teatro provoca emoções comunicativas e a identificação do espectador com a cena. Vallejo analisou a obra e a teoria brechtiana. Uma das primeiras referências a Brecht, por parte do autor, foi justamente no texto “A propósito de Brecht”:

Como criador, Bertolt Brecht sabe muito sobre isso: ele rejeita a tragédia, mas seus melhores trabalhos são tragédias, embora isso seja negado por considerações ideológicas que tornam a tragédia, indiscutivelmente, fatalista, desprovida de saídas e cheia de emoções hipnóticas. Provavelmente, também não faltou a Brecht a intuição de que a tragédia já havia descoberto, não apenas os efeitos “dramáticos”, mas também os de “distanciamento” com os quais queria caracterizar o “teatro épico” (Vallejo, 1963, *on line*, tradução nossa)<sup>47</sup>.

<sup>46</sup> “[...] se intenta despertar su reflexión crítica, para que deje de ser mero receptor pasivo del mundo de ficción que le propone desde la escena y adopte inexcusablemente una disposición activa” (Feijoo, 1982, p.4).

<sup>47</sup> “Como creador, Bertolt Brecht sabe mucho de esto: rechaza la tragedia, pero sus mejores obras son tragedias, aunque ello se niegue por consideraciones ideológicas que suponen a la tragedia, muy discutiblemente, fatalista, carente de salidas y sobrada de emociones hipnóticas. Probablemente, tampoco le faltó a Brecht la intuición de que la tragedia había descubierto ya, no sólo los efectos «dramáticos», sino aquellos otros de «distanciación» con los que él quiso caracterizar al «teatro épico»” (Vallejo, 1963, *on line*).

Vallejo ficou conhecido por sua peça teatral *História de uma escada*, embora tanto ele quanto a crítica bueriana tenha dito, em diversos artigos, que o escritor espanhol produziu outras peças tão boas ou melhores; no entanto, o dramaturgo também tem habilidades para produção crítica. Dentre seus diversos textos publicados, encontra-se um breve artigo muito habilidoso e crítico sobre toda a obra de Brecht. O texto discute o épico como única alternativa para representação da responsabilidade social do teatro, contestando, assim, algumas características defendidas pelo dramaturgo alemão. Vallejo critica a alienação de boa parte da crítica, pelo fato de considerarem as teorias brechtianas únicas e verdadeiras para sustentar um teatro social responsável.

Com efeito, Vallejo defende o teatro que provoca emoções do espectador não tem porque estar restrito com o surgimento nele de um propósito crítico. A tragédia será o veículo adequado para realizá-lo, porque provoca reflexivas atitudes solidárias, frente aos males de seus semelhantes ou, até mesmo, torna-se elucidativo de seus próprios problemas. Vallejo chamou essa estética de “teatro de pensamento”, haja vista que, o que predomina é a ação; é, justamente, nela que também prevalece o pensamento. Ou seja, o autor cria um espaço de meditação, baseado na dialética progressiva da tragédia. Desse modo, Vallejo legitima que a evolução do indivíduo está diretamente relacionada com a forma com que ele lida com seus problemas, e que o progresso é resultado da evolução por seguir adiante no caminho da vida.

Assim, o gênero trágico é um gênero progressivo. Baseado, como o progresso, na crítica e na dúvida. Se ora alcança afirmações quase absolutas, ora nos oferece a apresentação negativa de um conflito sem saída aparente, ambos conseguem manter questões vitais sobre nossos problemas essenciais que podem ajudar a ressignificá-los com crescente lucidez (Vallejo, 1958a, p. 614).<sup>48</sup>

O conceito de “final aberto” traz uma perspectiva diferente à literatura e possibilita ao dramaturgo inserir ainda mais elementos de problemas reais, sem a necessidade de dar soluções, além de sugerir que a realidade não é tão simples, mas também que as problemáticas precisam ser questionadas e investigadas, mesmo que não se tenha as

---

<sup>48</sup> “Es, pues, el género trágico un género progresivo. Basado, como el progreso, en la crítica y en la duda. Si a veces llega a afirmaciones casi absolutas, y otras en cambio nos ofrece la negativa presentación de un conflicto sin salida aparente, unas y otras aciertan a mantener vitales preguntas sobre nuestros problemas esenciales que pueden ayudar a replantearlos con creciente lucidez” (Buerio, 1958a, p. 614).

respostas. Por outro lado, configura-se a “[...] esperança como último significado de toda tragédia”<sup>49</sup>.

As obras de Vallejo, segundo Feijoo (1982), apresentam personagens destinados à derrota, imersos plenamente na penúria. O significado final da obra (entendendo todas as obras como uma grande obra da vida<sup>50</sup>) é a desesperança, que não termina no texto, mas na relação do espetáculo com o espectador. As questões projetadas incubem ao espectador de refletir sobre os males que os personagens não conseguiram evitar. O crítico afirma que a tragédia descreve os dolorosos limites do ser humano e seu meio e, por isso, causa piedade e terror no espectador.

Com efeito, a tragédia bueriana propõe um exercício de desalienação, no qual cada personagem possui sua razão e sua luta. Além disso, sofre por seus erros ou de seus pais. É comum encontrar personagens como Fernando e Urbano, que contrapõem perspectivas para o futuro, tomam rumos diferentes em suas vidas, mas fracassam. Não se trata de uma reflexão exclusivamente “[...] individualista sobre o ser e a condição humana, mas também, um exame dos modos em que a dinâmica da vida social prende os homens”<sup>51</sup>. Desse modo, a exibição da dor humana não representará uma ação infundada ou pessimista, mas que denota a busca de sentido da vida e do mundo. A tragédia adverte sobre os perigos que estão próximos do homem, as consequências da sua estupidez. Além disso, convida o espectador a criar suas próprias condições para superar essas limitações e infortúnios.

### 2.1.2 Vallejo e sua visão sobre o trágico

Antonio Buero Vallejo é um homem trágico em sua grandeza. A partir dos estudos de Lucien Goldmann, Doménech (1973) afirma que

[...] o homem é um ser contraditório, uma união de força e fraqueza, grandeza e miséria; o homem e o mundo em que vive são feitos de oposições radicais, de forças antagônicas que se opõem sem poder se unir ou excluir, de elementos complementares que nunca formam um todo. A grandeza do homem trágico consiste em vê-los e conhecê-los em sua verdade mais rigorosa e nunca os aceitar. Porque aceitá-los seria

<sup>49</sup> “La esperanza como último significado de toda tragedia” (Feijoo, 1982, p. 6).

<sup>50</sup> Feijoo defendeu que Buero escreveu diversas obras que se assemelhavam e formavam uma obra.

<sup>51</sup> “Individualista sobre el ser y la condición humana, sino también un examen de los modos en que la dinámica de la vida social encadena a los hombres” (Feijoo, 1982, p. 8).

justamente eliminar o paradoxo, renunciar à grandeza e contentar-se com a miséria (Doménech, 1973, p. 584, tradução nossa)<sup>52</sup>.

A conceituação de tragédia formulada por Goldmann (*apud* Doménech, 1973) pode ser entendida como a representação do homem e seu destino, a partir do drama. Ou seja, o homem trágico situa-se perante um mundo, que é a única realidade que ele consegue reagir. A compreensão da autora é que o homem segue sendo paradoxo e contraditório até o final, pois, ele supera infinitamente a si próprio, mesmo que a ambiguidade radical e irremediável do mundo imponha suas exigências e convenções.

Difícilmente se poderia explicar melhor o que é o universo dramático de Vallejo, suas tensões e ambivalências, a persistente imagem de uma contradição polar entre o sonho do impossível e a precariedade material e moral do mundo; a constante luta contra esse mundo, único âmbito em que se realiza – quixotesco – o irrealizável; o obsessivo empenho do autor em chegar a uma síntese de contrários e, já em outro plano, sua reivindicação como escritor frente à sociedade de uma posição solitária e solidária, cuja coerência reside naquilo que forma o paradoxo.

Diante dos elementos fundamentais da consciência trágica desenvolvidos por Goldmann, é possível ver as correspondências que oferecem o teatro de Vallejo. Ricardo Doménech (1973) destaca as seguintes características:

- 1) O caráter paradoxal do mundo: alienante e repressivo. É o mundo dos personagens contemplativos: insuficientes e até hostis à sua aspiração radical, sendo a única área onde podem experimentá-lo;
- 2) A conversão do homem a uma existência essencial, uma cosmovisão que abarca a tríade temática: Deus, homem e mundo. Triplo contraste de oposições: homem religioso, homem materialista e o homem trágico;
- 3) A exigência de uma verdade absoluta: todos os contemplativos buscam a verdade absoluta e tratam de afirmá-la no mundo;
- 4) A negação de toda ambiguidade e todo compromisso;

---

<sup>52</sup> “El hombre es un ser contradictorio, unión de fuerza y de debilidad, de grandeza y de miseria; el hombre y el mundo en que vive están hechos de oposiciones radicales, de fuerzas antagónicas que se oponen sin poder unirse o excluirse, de elementos complementarios que nunca forman un todo. La grandeza del hombre trágico consiste en verlos y conocerlos en su más rigurosa verdad, y en no aceptarlos jamás. Porque aceptarlos sería precisamente eliminar la paradoja, renunciar a la grandeza y contentarse con la miseria” (Doménech, 1973, p. 584).

- 5) A exigência de síntese dos contrários: no teatro de Vallejo, percebe-se a construção de mistério-realidade;
- 6) A consciência dos limites do homem e do mundo: a experiência de cada personagem contemplativo é sempre uma recusa por insuficiência do plano daquilo que é possível;
- 7) A solidão: a solidão é um tema permanente nas obras de Vallejo;
- 8) O abismo infranqueável: que separa o homem do mundo, de Deus;
- 9) A aposta de um Deus cuja existência é indemonstrável – sempre presente e ausente: a crença em um Deus presente como valor de fé e ausente no resto, nos níveis vitais (deus trágico);
- 10) A preferência da moral sobre o teórico e a eficácia. A antonímia entre contemplativos-ativos;
- 11) A desesperança: o abandono de toda esperança de vitória material ou simplesmente de futuro.

Diante dos elementos enumerados acima, é possível afirmar que existe uma adequação entre a visão trágica e o teatro de Vallejo. Sem prejuízo, naturalmente, de que uma análise mais extensa nessa direção permitiria obter um maior número de dados particulares. Porém, por agora, torna-se fundamental e urgente questionar sobre a consciência trágica que a obra dramática de Vallejo enuncia, no marco da atual circunstância espanhola. Segundo Doménech (1973), a manifestação artística e ideológica proposta por Vallejo, investida da “visão trágica”, restaura a dignidade do ser humano. É, justamente, esse ponto de partida de Vallejo que Doménech sugere como obrigatório para uma arte e um pensamento que, dialeticamente, queira ir muito além da fronteira.

Vale destacar um fragmento de Doménech (1973), a respeito da importância e do impacto da produção bueriana:

Na cultura espanhola dos últimos trinta anos, existiram intelectuais espanhóis – dentro ou fora do país – com formação mais sólida e complexa, ou escritores – fora do gênero dramático, e particularmente na poesia – que, sobretudo em nível estilístico, supera a obra de Buero. Mas não encontro, falando em termos gerais, uma obra literária que, no seu conjunto, exprima com tanta pontualidade, exatidão e profundidade o que tem sido a sombria vida espanhola das últimas décadas. Acredito que neste ponto Buero Vallejo está à frente de quase todos os escritores contemporâneos, quaisquer que sejam seus meios de expressão e até

mesmo o discurso histórico e o discurso filosófico (Doménech, 1973, p. 587, tradução nossa)<sup>53</sup>.

Portanto, com rara habilidade, este autor capturou em um trabalho artístico original aquele sentimento de fim de jogo. E esta arte, transcende a estrutura da sua própria criação e de seu desenvolvimento. O teatro de protesto da Espanha do século XX, portanto, ainda serve como mensagem universal para falar sobre liberdade e verdade, aspirações profundas e insatisfeitas, comuns entre o homem moderno e o homem contemporâneo.

### 2.1.3 As etapas da produção teatral de Vallejo

Na dramaturgia de Antonio Buero Vallejo, cabe destacar três momentos sucessivos, que apresentam uma complexidade progressiva, mesmo que seria injusto não declarar que cada etapa se desenvolve com algo inerente a anterior. A princípio, sua produção teatral é essencialmente tradicional, na linha que se chama *la pièce bien faite*<sup>54</sup>. Desse modo, tratam-se de obras baseadas no realismo, na verossimilhança, com um espaço cênico que é reprodução – a *mimesis* de Aristóteles – de lugares reais ou que poderiam ter realidade. Os caracteres, bem-organizados através do diálogo, revelam os conflitos que afligem os personagens, e o tempo une as ações no interior de cada ato. São perceptíveis os cuidados especiais que Vallejo cria os ambientes e o gosto pela conservação de algumas das unidades dramáticas; às vezes, como em *Madrugada*, tem-se o drama, em que o tempo real e o cênico coincidem tão perfeitamente que se estabelece a harmonia, tal como em *A nova comédia*, de Moratín.

Esse primeiro período pode ser visto como produto do desejo de se conectar com uma tradição, com um passado interrompido pela guerra e pelo pós-guerra. Mas o conceito de realismo de Vallejo é um realismo simbólico que tem um modelo muito claro em Ibsen (Cortázar também sofre essa influência) e dele também vem o gosto pelo teatro de ideias.

---

<sup>53</sup> “En la cultura española de estos últimos treinta años, ha habido intelectuales españoles – dentro o fuera del país – de más sólida y compleja formación, o bien escritores – fuera del género dramático, y particularmente en la poesía – que en un plano sobre todo estilístico, aventaja a la obra de Buero. Pero no encuentro, hablando en términos generales, una obra literaria que en su conjunto exprese tan puntual, tan exacta y tan profundizadamente lo que ha sido el oscuro vivir español de las últimas décadas. Creo que en este punto Buero Vallejo aventaja a casi todos los escritores contemporáneos, cualquiera que sea su medio de expresión e incluso el discurso histórico y el discurso filosófico” (Doménech, 1973, p. 587).

<sup>54</sup> Estilo de jogo realista que usa as convenções das quais o suspense é criado por um enredo meticuloso. A peça bem feita é construída de forma lógica e rigorosa e leva a um desenlace igualmente lógico em favor do protagonista. Essa estrutura dramática tornou-se popular na França por Eugène Scribe (1791-1861) e Victorien Sardou (1831-1908) e foi adotada por Henrik Ibsen (Zola, 1982).

Luis Iglesias Feijoo (1982) realiza uma previsão de que não será surpresa que alguma das obras aborde aspectos proscritos pelo realismo social, como o tema “[...] onírico (*Aventura no cinza*), o mítico (*A tecedora de sonhos*) ou o literário (*Quase um conto de fadas*), mesmo que o mais frequente seja o tratamento direto da realidade contemporânea: *História de uma escada, O sinal esperado, Hoje é festa, As cartas boca abaixo*” (Feijoo, 1980, p. 588)<sup>55</sup>.

A obra dramática *História de uma escada* se destacou nesse período. A peça levanta o problema da impossibilidade, para as classes humildes, de realizar seus ideais de melhoria material, tanto por falta de vontade quanto pelas circunstâncias que as cercam. O sinal dramático dessas circunstâncias é a escadaria de um cortiço, onde, diariamente, há 30 anos, três gerações sobem e descem, sem conseguir escapar efetivamente. O início do ciclo, já fechado para os pais, ocorre novamente nos filhos. Eles falharão ou serão capazes de se libertar da escada? Essa é a pergunta que permeia o drama, que deixa uma indagação, não “no ar”, mas na consciência do espectador. A originalidade de Vallejo não consiste nem no estilo nem na temática, mas na criação de uma nova relação ativa entre drama e espectador. Nesse diálogo, o indivíduo sai do teatro, mas não do drama, pois assume um novo compromisso consigo mesmo.

Dentro dessa linha tradicional, o autor buscou introduzir seus elementos de inovação. A busca por lugares insólitos, por exemplo, para desenvolver as obras, leva-o a escolher a escada na primeira estreia e o sótão em *Hoje é festa*. Já em *Escuridão ardente*, o dramaturgo propõe, por um momento, uma vivência, a partir da ótica dos personagens: as luzes são apagadas, levando o espectador a sentir uma cegueira absoluta, momentaneamente.

À medida que foi amadurecendo e aumentando sua produção dramática, Vallejo foi esgotando as possibilidades de experimentação que a linha eleita oferecia. Após mais de dez obras estreadas, o autor chega a sua segunda etapa, o teatro histórico. *Um sonhador para o povo* (1958) marca o início desse período. A temática abordada apresenta uma reformulação da história da Espanha, haja vista que oferece um debate entre duas maneiras diferentes de entendê-la: progressista e reacionária. Outras três obras também apresentam aspectos que se distanciam da história para mostrar as dificuldades e o destino de um povo e uma sociedade injusta: *As meninas* (1960), *O concerto de San Ovidio* (1962) e *A claraboia* (1967).

---

<sup>55</sup> “[...] onírico (*Aventura en lo gris*), el mítico (*La tejedora de sueños*), el literario (*Casi un cuento de hadas*), aunque lo más frecuente será el tratamiento directo de la realidad contemporánea: *Historia de una escalera, La señal que se espera, Madrugada, Hoy es fiesta, Las cartas boca abajo*” (Feijoo, 1980, p. 588).

Esta leitura do teatro histórico de Vallejo o aproxima da proposta cênica de Bertolt Brecht, porém, em troca, o separa devido à relutância do dramaturgo espanhol, ante a teoria do teatro épico. Para Feijoo (1982),

Os fins não são muito diferentes, pois o dramaturgo espanhol também quer provocar no espectador a reflexão e a crítica sobre o que vê, [...] mas os meios disponibilizados para alcançá-los são notavelmente distantes. Buero não quer interromper repetidamente a ação ou fazer do espetáculo uma função pedagógica da qual o espectador deve sair com a lição bem aprendida (Feijoo, 1982, p. 590, tradução nossa)<sup>56</sup>.

Vale ressaltar que Vallejo defende a viabilidade do teatro dramático para conseguir a reflexão, a consciência histórica e, em definitivo, a desalienação do espectador que o teórico e dramaturgo alemão propôs como objetivos do teatro épico.

Feijoo (1982) classifica *El tragaluz* e *O doutor Valmy* como as obras mais narrativas de Vallejo. Tal afirmação deve-se ao fato das obras trazerem uns personagens intermediários entre a história e o público, que atuam como narradores. A construção é muito semelhante nas duas obras. Os dois investigadores do futuro e o próprio doutor Valmy vão apontando a informação: os dois primeiros através de uma máquina do tempo e o doutor Valmy mediante um ditado de um livro a sua secretária. Dessa forma, cada história é resultado do que eles sabem e escolhem contar. Por isso, os narradores podem interromper o curso da ação e comentá-la ou introduzir sugestões. De fato, os narradores buerianos são os verdadeiros donos da história e a conduzem como querem. Outro elemento criado e apresentado por Vallejo é a “presentificação da ação”. Ambas as obras têm frases iniciais que se dirigem ao público no próprio momento da cena. Ou seja, os espectadores ganham identidades concretas nos dramas. As obras se iniciam dessa forma: “Queridos amigos... Conhecemos a história que lhes irão contar”<sup>57</sup> (Valmy) e “Bem-vindos. Obrigado por quererem presenciar nosso experimento”<sup>58</sup> (El tragaluz).

A obra *El tragaluz* apresenta características inovadoras para o teatro espanhol. Vallejo constrói uma peça que se passa em um momento futuro, como indicaram alguns

---

<sup>56</sup> “Los fines no son muy diferentes, pues el dramaturgo español quiere provocar también en el espectador la reflexión y la crítica ante lo que ve, [...] pero los medios puestos a contribución para lograrlas se alejan notablemente. Buero no desea interrumpir repetidamente la acción ni hacer del espectáculo una función pedagógica de la que el espectador ha de salir con la lección bien aprendida” (Feijoo, 1982, p. 590).

<sup>57</sup> “Queridos amigos... Conocemos la historia que les van a contar” (Feijoo, 1982, p. 55).

<sup>58</sup> “Bienvenidos. Gracias por haber querido presenciar nuestro experimento” (Feijoo, 1982, p. 03).

críticos<sup>59</sup>, e que propõe uma experiência para o próprio público que a assiste. A proposta é um regresso ao século XX para estudar o drama de uma família, cujos membros sofreram com a guerra civil. Vallejo escolhe cada palavra a ser dita, pois todo seu desejo é de que este espectador do futuro conheça o passado e possa assumi-lo e superá-lo. Ao fazer isso, talvez possa vencer novas tendências nocivas e extrair lições para caminhar para o futuro.

Em *O doutor Valmy* (1964), o médico psiquiatra avalia profissionalmente o casal Daniel e Mary Barnes, porém não propõe solução alguma para os problemas dos pacientes. É um médico fracassado, como ele mesmo se analisa. Daniel é um policial torturador, que apresenta disfunção erétil e tortura presos políticos. A história centra-se na tortura política, no país imaginário de Surelia. Por causa de seu tema, a peça convida a análises das questões éticas que levanta. Além de abordar a questão da tortura e suas vítimas, a tragédia toca na responsabilidade de uma sociedade passiva por esse tratamento desumano de indivíduos.

Como observa Domenech (1973), a peça é uma poderosa acusação contra a condição de um mundo composto de nada, mais do que vítimas e carrasco. Examinam-se as pessoas que possam elevar-se acima do estado degenerado de tal existência para um plano moral superior. Como é o caso de todas as peças de Vallejo, estudos críticos abordaram o calibre dessas preocupações éticas levantadas na peça. Visto à luz das ênfases da crítica literária ocidental (e particularmente europeia) na consciência autônoma e na tradição humanista secular, o impulso de tais tratados não é surpreendente. Mas Vallejo é mais do que um moralista implacável, e a pesquisa sobre as preocupações éticas e sociológicas levantadas por suas peças tende a ofuscar as realizações do dramaturgo em empreendimentos técnicos. A forma de jogo que o dramaturgo atribui às suas peças adere à mimética tradicional e ganha poder pela sua técnica imediata, direta e objetiva. Desse modo, os protagonistas ganham vida diante dos olhos do público.

O terceiro período de produção de Vallejo é formado pelas últimas quatro publicações. Tais produções se caracterizam por realizar uma conjuntura muito melhor entre o personagem intermediário e a história que se desenvolve. Isso se consegue porque o espectador dispõe de uma estrutura que vê a realidade a partir da perspectiva do personagem. Por exemplo, em *O sonho da razão* (1970), que retoma um tema histórico, o público vive uma alienada surdez de Goya, de tal forma que, quando o pintor está em cena, somente se

---

<sup>59</sup> Na obra, não há referência exata do século que estão. Percebe-se que são de outro tempo pelas vestimentas estranhas e pela fala da moça investigadora: “La historia es, como tantas otras, oscura y singular, pues hace siglos que comprendimos de nuevo la importancia...” (Feijoo, 1982, p. 03).

ouve o que ele ouve: sua voz e suas alucinações, enquanto ele desaparece, o espectador recupera a audição normal de todos os personagens. Em *Chegada dos deuses* (1971), aparece outra vez a cegueira. Julio priva da visão todo o público, que fica com ele às escuras quando sai do cenário, nesse momento aparecem, em troca, a personificação dos fantasmas que Julio imagina em seus terrores e premonições. *A fundação* (1974), que talvez seja a obra preferida da maioria dos críticos de Vallejo, não apresenta alternativa entre as cenas que transcorrem objetivamente e outras, em que um personagem, Tomás, – indivíduo mentalmente transtornado – vê. Esse personagem está sempre presente e vê uma luxuosa Fundação que tem o aspecto sombrio de uma cadeia. A última das quatro obras desse período produtivo é *A detonação* (1977). A obra apresenta o perturbante imaginar na mente de Larra, nos poucos minutos que antecedem seu suicídio. Todos os momentos reflexivos, nesses poucos minutos, são convertidos em duas horas de representação. O personagem vê rostos cobertos por máscaras que escondem a identidade de sua esposa e sua amante, que tem o mesmo rosto e são a mesma pessoa.

Portanto, estas obras de Antonio Buero Vallejo permitem que o espectador se identifique com os personagens ou com sua forma de ver o mundo. As histórias apresentadas são protagonizadas por personagens “desajeitados socialmente”: um cego, um louco, um surdo e um suicida. O espectador entra na mente destes personagens e vê a história por esse viés: inepto. É interessante observar a estética teatral proposta pelo autor espanhol, em que o cenário e as personagens reverberam os efeitos da loucura, do desajuste e a busca da superação. Segundo Feijoo (1982), a obra de Vallejo pode ter conseguido solucionar a crise do drama moderno que Szondi, Brecht, Pirandello, Wilder ou Miller haviam mais teorizado do que executado.

## **2.2 Cortázar: uma voz poética no drama e na narrativa**

A figura 2 mostra uma fotografia de Julio Cortázar (1914-1984) sentado em frente à Fonte de Cibele, localizada na Praça de Cibele, em Madrid, Espanha. O escritor argentino foi considerado um dos mais importantes autores latino-americanos, o mestre do Realismo Fantástico – corrente literária que uniu a realidade ao universo mágico. Neste subcapítulo aborda-se a vida e obra desse renomado escritor.

Figura 2: Cortázar na rotatória central de Madrid - Estátua Cibeles Madrid Espanha



Fonte: <https://www.oficinapalimpsestus.com.br/julio-cortazar/>

### **Cortázar, los intelectuales y la política**

...hay un joven iracundo que ha saltado de su silla para gritar que precisamente por eso nuestro deber está en escribir “accesiblemente”, en hacer libros que puedan ser leídos por la masa; en otros términos, el viejo malentendido de la confusión entre didáctica y literatura. O bien la variante usual: aunque se escriba “difícil”, hay que hacerlo con contenido revolucionario, que pueda ser captado por los lectores para contribuir a alentarlos en la convicción y en la acción. CORTÁZAR, Julio. **Viaje alrededor de una mesa**. Buenos Aires: Rayuela, 1970.

O teatro não foi para Cortázar um mero capricho: mesmo que constitua um gênero secundário em sua produção literária, escreveu para o palco ao longo de sua vida. Nunca abandonou, de maneira definitiva, as aspirações cênicas, apesar de sua escassa sorte no mundo dos holofotes cênicos, pois, mesmo nos seus últimos anos, cultivou com entusiasmo

o gênero dramático. Cortázar deixou 05 peças teatrais escritas. O teatro não foi sua principal forma de expressão literária, tanto é que poucos sabem que ele escreveu peças de teatro. Também nunca teve êxito como dramaturgo, já que suas peças quase não foram levadas à cena.

O autor estava consciente da diferença que existia entre suas produções dramáticas e o teatro tradicional. Suas peças são sobre seres deslocados, como ocorre em *Os reis* com um Minotauro intelectual e irá se repetir, de diferentes formas, em outros de seus textos. É como se suas peças fossem produzidas para a alma de cada pessoa, e não para o público, para a crítica, e muito menos para o ator.

Mesmo sendo mais conhecido pelos contos, romances e textos críticos, Cortázar sempre foi um leitor voraz de poesia. Em diversas entrevistas, Cortázar declarou que John Keats era o maior poeta romântico de língua inglesa, foi ele que escreveu *Ode a um Rouxinol*, em 1819. A proposta poética do autor inglês está amalgamada em todas as produções de Cortázar, verificáveis, especialmente, pelo ritmo, som, imagem e jogo de palavras. Talvez, por isso, não se deva atribuir sentido imediato ao que se lê do escritor argentino, mas sentir a sensação transmitida por sua sintaxe carregada de sentidos e mistérios. A capacidade de emocionar é inerente da poesia. Candido (1989, p.13) lembra de que “[...] a poesia não se confunde com o verso, muito menos como verso metrificado. Pode haver poesia em prosa e poesia em verso livre”.

Dentre os autores que publicaram sobre a vida de Cortázar destacam-se: Karine Berriot (1988), Mario Goloboff (1998), Miguel Harráez (2011) e Miguel Dalmau (2015). Desse modo, este subcapítulo trará uma breve história, que se baseia nas obras desses autores.

Julio Florencio Cortázar Descotte, filho de argentinos, nasceu em Ixelles, distrito de Bruxelas, na Bélgica. As funções diplomáticas do pai, Julio José Cortázar Arias, levaram-nos à Europa como representantes de serviços comerciais da Embaixada Argentina na Bélgica. Cortázar relembra a época do seu nascimento, e em um trecho das cartas escritas para Graciela Maturo, encontra-se a seguinte declaração:

Nasci em Bruxelas em agosto de 1914. Signo astrológico, Virgem; portanto, astênicas, tendências intelectuais, meu planeta é Mercúrio e minha cor é cinza, embora na verdade eu goste de verde. Meu nascimento foi produto do turismo e da diplomacia; meu pai foi incorporado a uma missão comercial perto da legação argentina na Bélgica e, como recém-casado, levou minha mãe para Bruxelas. Por acaso nasci na época da

ocupação de Bruxelas pelos alemães, no início da Primeira Guerra Mundial (Maturó, 2004, p. 10, tradução nossa)<sup>60</sup>.

Nascido em um ambiente hostil, reflexo dos conflitos da Primeira Guerra Mundial, Cortázar desde cedo mostrava sua capacidade adaptativa. Aos quatro anos, já falando francês e castelhano, Cortázar chegou a Buenos Aires. A nova casa no subúrbio da capital argentina foi o início de um período difícil na vida de toda a família. Antes de Julio completar seis anos, seu pai abandona a família; Cortázar conta, em entrevista a Soler-Serrano em 1977, publicada por Mario Goloboff (1998), que o pai os deixou sem nenhum apoio financeiro, e que toda a sua infância foi na companhia de mulheres: da mãe, da avó materna, da irmã e de uma tia.

O interesse pela leitura veio muito cedo. Aos oito anos, um médico até propôs que o menino ficasse por seis meses sem pegar em livros e tivesse mais interação social. A mãe discordou e seguiu comprando livros para aquela criança com precocidade intelectual. Em entrevista a Sara Castro-Klaren (1980, p.11), publicado em *Cuadernos Hispanoamericanos*, Cortázar revela: “Muito em breve me dediquei diretamente a retirar os livros que encontrava nas bibliotecas domésticas. Com os quais li muitas vezes livros que estavam além da minha compreensão aos sete, oito, nove anos”<sup>61</sup>.

A leitura, o interesse literário e a capacidade de produção foram herdados da mãe, segundo o próprio Cortázar. O escritor confessa que sua única saída para a angústia e das suas crises de asma e bronquite foram os livros:

Passei por todas essas etapas muito antes, e a verdade é que minhas primeiras lembranças de livros são uma mistura de romances de cavalaria, os ensaios de Montaigne, por exemplo, que acho que li aos doze anos, fascinado. Não sei até que ponto consegui entendê-los. Mas lembro-me de que os li na íntegra em dois grandes volumes encadernados e em tradução espanhola. E isso se misturava com romances policiais, as aventuras de Tarzan, que me fascinavam na época; Maurice Leblanc, e depois a grande

---

<sup>60</sup> “Nací en Bruselas en agosto de 1914. Signo astrológico, Virgo; por consiguiente, asténico, tendencias intelectuales, mi planeta es Mercurio y mi color es el gris, aunque en realidad me gusta el verde. Mi nacimiento fue un producto del turismo y la diplomacia; a mi padre lo incorporaron a una misión comercial cerca de la legación argentina en Bélgica, y como acababa de casarse se llevó a mi madre a Bruselas. Me tocó nacer en los días de la ocupación de Bruselas por los alemanes, a comienzos de la Primera Guerra Mundial” (Maturó, 2004, p. 10).

<sup>61</sup> “Muy pronto me dediqué directamente a sacar los libros que encontraba en las bibliotecas de la casa. Con lo cual leí muchas veces libros que estaban al margen de mi comprensión a los siete, ocho, nueve años de edad” (Castro-Klaren, 1980, p. 11).

sacudida de Edgar Allan Poe (Castro-Klaren, 1980, p. 11, tradução nossa)<sup>62</sup>.

Em entrevista a Omar Prego Gadea em 1982, Cortázar revela ao jornalista uruguaio que em quase todas as suas obras existe uma evidência da compreensão do mundo sob uma ótica infantil, inocente. Para Bermejo (2002, *apud* Araújo, 2017, p.19),

Cortázar destaca a imaginação infantil. Para o autor, é através do pensamento gótico, fantástico, lógico e aleatório das crianças, pelo gosto ao sobrenatural e procura pelo mistério, que se descobriam novos mundos. Se ele não tivesse conservado a porosidade, a ingenuidade, essa busca de espaços para entrar e definir o conhecimento de forma distinta, não teria sido o escritor que se tornou. Talvez seja por isso que o crítico do universo cortazariano encontra caminhos que o conduzem ao comportamento infantil, o mesmo que desconstrói para construir novas formas da realidade: pensamento sempre em rebeldia, atuações desenfreadas que se relacionam com direções românticas e apontamentos surrealistas (Bermejo, 2002, *apud* Araújo, 2017, p.19),

Em 1935, Cortázar obteve o título de Letras e vai para o interior lecionar. Viver sozinho em uma cidade do interior lhe proporcionou ainda mais tempo para seus estudos. Por outro lado, foram quatro anos de reclusão social que, segundo o crítico literário Jaime Alazraki (1989), poderia ter sido perigoso para a sanidade mental do escritor.

A formação de Cortázar na década de 1940 proporcionou desenvolver seu estilo, sua estética. Sua produção literária teve influência das diversas leituras, em especial, aquelas que exigiram sua fluência em inglês e francês. O escritor argentino, que era admirador da poesia romântica e simbolista, passou a inquirir sobre poetas como Stéphane Mallarmé, Charles Baudelaire, Rainer María Rilke, Paul Marie Verlaine e Ambroise-Paul-Toussaint-Jules Valéry. Tais habilidades são comprovadas por muitas traduções realizadas pelo jovem Cortázar.

Em seu ensaio sobre *A urna grega na poesia de John Keats* (1946), insistiu no vaivém que a história fazia com os mitos gregos. Cortázar descobriu desde o seu período escolar a fascinação pela mitologia clássica e que duraria toda sua vida – explica que o tema grego é visto romanticamente por Keats, “[...] a mitologia se constituía de um sistema de referências

---

<sup>62</sup> “Yo franqueé mucho antes todas esas etapas, y la verdad es que mis primeros recuerdos de libros son una mezcla de novelas de caballería, los ensayos de Montaigne, por ejemplo, que creo leí a los doce años, fascinado. No sé hasta qué punto podía comprenderlos. Pero recuerdo que los leí íntegramente en dos enormes tomos encuadrados y en traducción española. Y eso se mezclaba con novelas policiales, las aventuras de Tarzán, que me fascinaron en aquella época; Maurice Leblanc, y luego la gran sacudida de Edgar Allan Poe” (Castro-Klaren, 1980, p. 11).

mentais que aproveitava o conhecimento prévio do leitor para florescer condições políticas e de dignidade humana” (Araújo, 2017, p. 26).

Eduardo Said (2012) defende que a função do escritor é apresentar leituras diferenciadas, com perspectivas da história que configurem o meio social e as práticas políticas. Em outras palavras, o intelectual deve propor uma literatura engajada nas causas políticas e, principalmente, sociais. Assim, a dialética engloba texto e contexto. O projeto sociológico nacional de literatura proposto por Cortázar não desvincula dos rumos socioculturais universais. Por isso, antes de adentrar a análise da obra, é impreterível que seja apresentada o contexto da política, da literatura e da arte – a censura.

Uma vez definido o recorte que representa a vida de Julio Cortázar até a década de 1940, a pesquisa discutirá sobre a situação política da Argentina – ditadura, confinamento, arte e militância – sob o viés dos gêneros literários cortazarianos. Para fins didáticos, foi criada uma tabela sobre o peronismo a qual se refere ao movimento político associado ao líder argentino Juan Domingo Perón e seus governos, que tiveram várias fases e impactos significativos na história argentina.

TABELA 4: Visão geral dos principais eventos e marcos do período peronista na Argentina

Período	Evento/Característica	Descrição
1943-1946	Primeira Presidência de Perón	Juan Domingo Perón foi eleito presidente em 1946, após um período como vice-presidente.
1946	Fundação do Justicialismo	O Partido Justicialista (Peronista) foi fundado, representando os princípios do peronismo.
1947	Lei de Sufrágio Feminino	A Argentina concedeu o direito de voto às mulheres, tornando-se um dos primeiros países da América Latina a fazê-lo.
1951	Segunda Eleição de Perón	Perón foi reeleito presidente com ampla maioria nas eleições de 1951.
1952	Morte de Eva Perón	Eva Perón, esposa de Juan Perón e uma figura influente no peronismo, morre de câncer.
1955	Queda do Segundo Governo de Perón	Perón foi depositado em um golpe militar em 1955, após enfrentar uma oposição crescente.

Período	Evento/Característica	Descrição
1973	Retorno de Perón	Perón retorna do exílio e é eleito presidente novamente em 1973, marcando o Terceiro Peronismo.
1974	Morte de Juan Perón	Juan Domingo Perón morre, deixando sua esposa, Isabel Perón, como presidente interina.
1976	Golpe Militar e Fim do Terceiro Peronismo	Um golpe militar depõe Isabel Perón, dando início a um período de regime militar na Argentina.
1983	Redemocratização	A Argentina retorna à democracia após anos de ditadura militar. O peronismo continua a ser um importante movimento político.

Fonte: tabela desenvolvida após leitura de Oviedo (2001)

### 2.2.1 Identidade e humanismo: ligações literárias na produção cortazariana

A situação humana sempre esteve vinculada a literatura cortazariana. Desde seu nascimento, o escritor franco-argentino presenciou a opressão e a barbárie. Primeiro a europeia, que resultou na fuga de seus pais argentinos da Bélgica para exílio político na França e, posteriormente, à Argentina. As lutas sociais presenciadas durante sua juventude, juntamente com sua fascinação pela literatura, tornaram-no um escritor com uma capacidade de aglutinação entre problemas existenciais e elementos sócio-histórico-culturais.

A fragmentação da linguagem, o experimentalismo, o existencialismo, o alto nível intelectual, tanto como escritor quanto tradutor ou crítico, reverberou em escritas que expressassem as situações absurdas do mundo. De outro modo, a poesia, música, narrativa, o teatro e ensaio tornam-se a produção literária cortazariana, uma proposta de mudança de perspectiva na concepção da escrita literária, a partir do século XX.

Cortázar escreveu na contracapa de *Os reis* (1947) que aquele livro era um teatro poético, pois, a forma de diálogo coincide com a teatral, mas é apenas uma nomenclatura, uma preocupação da crítica em colocar um rótulo. De fato, Julio Cortázar escreveu muitas obras sem a preocupação de atribuir qualquer nomenclatura, elemento que o cânone frequentemente fornece para encaixar um texto literário em determinada “caixinha”, com maior ou menor prestígio. Esta cegueira seletiva instituída pela crítica tende a reconhecer no

objeto de estudo apenas as características relevantes de certos gêneros, para promover a sua inserção no sistema de rótulos.

Para compreender a produção cortazariana, é necessário revisitar algumas noções de literatura. Para Wellek e Warren (2003), a natureza da literatura está relacionada à história da civilização. Para os autores, o pesquisador literário deve invadir e ocupar esse território fronteiriço, porém “[...] o estudo de tudo o que está ligado à história da civilização expulsa, na verdade, os estudos literários” (Wellek; Warren, 2003, p.12).

Para Wellek e Warren (2003, p.13), definir literatura é “[...] limitá-la aos ‘grandes livros’, que, seja qual for o tema, são ‘notáveis pela forma ou expressão literária’”. No caso, as produções mais importantes são selecionadas, com base nos fundamentos estéticos, segundo esses autores, “[...] os outros livros são escolhidos pela reputação ou pelo valor estético de um tipo tanto restrito: estilo, composição, força geral de apresentação” (Wellek; Warren, 2003, p.13). Porém, raras são as vezes que o texto literário se limita, especificamente, a critérios estéticos. Em geral, as histórias literárias integram a filosofia, história, teologia, moralidade, política e até a ciência. Portanto, “[...] a maneira mais simples de solucionar a questão é distinguir o uso particular dado à língua na literatura” (Wellek; Warren, 2003, p.14), ou seja, a língua está impregnada com o legado cultural também criado pelo homem. A conotação está em diversos veículos existentes nas formas mistas. Efetivamente, a produção literária cortazariana está nas transições sutis dos gêneros, no simbolismo sonoro das palavras, na aliteração e, principalmente, nas metáforas reescritas ou invertidas.

Peter Szondi (2001) propõe um panorama do histórico do teatro moderno entre 1880 e 1950. A partir do terreno historicizado, o autor conduz sua análise sobre dois aspectos: “[...] o embate intersubjetivo entre os homens e sua relação com a comunidade que os cerca” (Szondi, 2001, p. 23). Para o teórico, é preciso renunciar à poética sistemática, ou seja, normativa, para escapar das classificações avaliativas das tendências épicas que marcam as mudanças na dramaturgia moderna.

Marvin Carlson (1997, p.77) defende que o espectador deve fazer escolhas socialmente significativas, a partir das questões fundamentais a respeito do significado dos acontecimentos. A reabilitação do senso trágico no teatro e a qualidade trágica da experiência individual tornam a peça um reflexo da vida, e “[...] a vida em geral é mais forte que as ideias”. Desse modo, Carlson (1997) propõe um realismo profundo no livro *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Dentre os diversos autores

referidos em seu livro, Carlson (1997) menciona Ernst Toller, principal expoente da preocupação com o expressionismo e defensor de uma nova ordem social, fundamentada na fraternidade, que compreende a “[...] crença na bondade fundamental do homem” (Carlson, 1997, p. 338). Em outras palavras, o dramaturgo deve procurar sempre fazer “[...] recuar as fronteiras e estimular outros a juntar-se a ele. Deve mostrar a seus semelhantes o propósito de ser, que é ‘a consecução de realizações recordes’, movendo-se sempre em direção a uma visão mais abrangente da realidade” (Carlson, 1997, p. 338).

Carlson (1997) cita Chaikin que compartilhava a visão de que o teatro e a sociedade deveriam ser aglutinados para liberar o inconsciente individual. O teatro, portanto, deveria funcionar como um fórum intelectual para treinar a capacidade de pensar do homem. Carlson estabelece a analogia entre teatro e pensamento do homem para conceituá-la aos diálogos de Platão, em relação aos processos de pensamentos conduzidos até a conclusão.

Em relação a Julio Cortázar, pode-se fazer a seguinte reflexão: se escrever um drama significa produzir um processo interseccional e despertar a consciência da plateia, as obras teatrais cortazarianas promovem estas inquietações, tanto no leitor quanto no espectador.

Para Araújo (2017, p. 47), “[...] a peça *Os reis* não se limita a uma sátira política revestida de uma linguagem elegante e elementos mitológicos”. Ou seja, Cortázar não propõe soluções, e sim uma análise do homem e tudo aquilo que o acompanha: poder, política, materialismo e espiritualismo.

As outras peças foram agrupadas no livro *Adeus, Robinson e outras peças curtas*:

- *Peça em três cenas* (1948);
- *A temporada das pipas* (1950);
- *Nada a Pehuajó* (1970);
- *Adeus, Robinson* (1977).

Com um intervalo de 30 anos entre a primeira e a última produção teatral, o autor mostra, além de todo amadurecimento intelectual, as mesmas armas literárias que ele usou na prosa.

A primeira dificuldade ao se analisar uma obra ainda marginalizada de Cortázar aparece quando se procura estudos relacionados às peças. O escritor argentino, Mempo Giardinelli, fez esta observação contundente da crítica de Cortázar em 1987:

É essencial, penso eu, se falamos de Cortázar, abordá-lo de outro ponto de vista. Não sou crítico, não sou acadêmico, não sou pesquisador, então me inibi, me declaro incapaz de tratar o professor das abordagens que qualquer

um dos participantes do Stillwater faria muito melhor do que eu. Mas o que acontece é que não quero contribuir, nem minimamente, para continuar a inventar mitos e a cultuá-los estática e confortavelmente, como costumo ver em certas críticas, que francamente me desagradam. Refiro-me à crítica que continua girando em torno da mesma coisa, como o cachorro morde o próprio rabo, e continua buscando o poético no tal, o mágico no qual, o significante no como, o mítico-teológico-filosófico-etc. neste e no outro<sup>63</sup> (Giardinelli, 1987, p. 144).

Desde então, passaram-se 36 anos, muitas obras foram agrupadas e publicadas. A Biblioteca Cortázar de Alfaguara reeditou obras esgotadas. *Adeus, Robinson e outras peças curtas* (1995) foi um dos vários livros publicados postumamente. Em 2000, Aurora Bernárdez, viúva de Cortázar, coordenou a correspondência de Cortázar, sob o título *Cartas*: esses três volumes constituem uma contribuição inestimável, pois eles distribuem as leituras e abundam em informações biográficas até então desconhecidas. No entanto, o que Giardinelli (1987) critica é, justamente, a mesmice da crítica, girando em torno da mesma coisa, já que continua buscando o poético em tal, o mágico em que, o significante no como, o mítico-teológico-filosófico-etc. neste e no outro.

Assim, vive-se um momento de inflexão sobre a vida e obra de Julio Cortázar. É interessante notar que isso não acontece exatamente na hora da morte do escritor, mas cerca de 26 anos depois; ou seja, para os leitores, a transição aconteceu quando nenhum texto inédito do escritor foi publicado pelos herdeiros.

A seguir, as obras publicadas após a morte de Cortázar:

- ✓ *Divertimento* (1986);
- ✓ *El examen* (1986) (novela);
- ✓ *Diário de Andrés Fava* (1995);
- ✓ *Adiós Robinson y otras piezas breves* (teatro);
- ✓ *Cartas a los Jonquieres* (2010).

Ao mesmo tempo em que houve este renascimento editorial, aconteceu um renascimento crítico significativo, notadamente com a obra de Daniel Mesa Gancedo acerca

---

<sup>63</sup> “Es imprescindible, creo, si hablamos de Cortázar, abordarlo desde otro punto de vista. No soy un crítico, no soy un académico, no soy un investigador, de modo que me inhibo, me declaro incapacitado para tratar al maestro desde los enfoques que cualquiera de los asistentes a Stillwater haría mucho mejor que yo. Pero lo que pasa es que no quiero, tampoco, contribuir, ni siquiera mínimamente, a seguir inventando mitos y adorándolos estática y cómodamente, como suelo apreciar en cierta crítica, que francamente me disgusta. Me refiero a la crítica que sigue dando vueltas alrededor de lo mismo, como el perro se muerde la cola, y sigue buscando lo poético en tal, lo mágico en cual, lo significante en el cómo, lo mítico-teológico-filosófico-etc. en esto y en lo otro” (Giardinelli, 1987, p. 144).

da poesia de Cortázar, bem como projetos como: “Cortázar por todos os lados” do mesmo autor. No Brasil, a Companhia das Letras foi responsável para planejar e reorganizar 19 publicações a partir de 2019<sup>64</sup>. Apesar da promessa de publicação, apenas foram organizadas para venda as obras: *Os prêmios* (1960), *O jogo da amarelinha* (1963) e *Todos os contos* (2021).

Os textos de Cortázar conquistaram um novo público de língua espanhola. Assim, o autor tornou-se uma grande figura da literatura hispânica. No Brasil, ainda há uma delimitação a respeito do que se conhece sobre o escritor, com pouco estudo sobre suas peças teatrais. Na França, local onde Cortázar viveu por 33 anos, talvez, ainda não tenha o lugar e a difusão que merece. Apesar do renascimento editorial também ter atingido o mercado francês, parece que o leitor francês é, por ora, composto por pequenas casas de entusiastas e não por um grande público. O nome de Cortázar ainda é desconhecido para muitos leitores que, por outro lado, conhecem os nomes de García Márquez ou Borges.

Na Espanha, o professor de Literatura Hispano-americana na Universidade de Zaragoza, Daniel Mesa Gancedo, é um dos grandes responsáveis por pesquisas, traduções e análises literárias de Cortázar. Três livros se destacam: *O surgimento da escrita. Para uma poética da poesia cortazariana* (1998), *La apertura órfica. Hacia el sentido de la poesía de Julio Cortázar* (1999) e *O personagem artificial e o artefato narrativo na literatura latino-americana* (2002). O objetivo principal do professor pesquisador consiste em atribuir um significado global à poesia cortazariana, considerada um discurso sustentado e unitário. Desse modo, Gancedo dispensou a cronologia dos poemas cortazarianos, organizando-os de uma forma circular. Sua tese consertou relações e significados, silenciou alguns poemas, segundo Gancedo, Cortázar “[...] talvez errou em algumas eleições e talvez nem sempre tenha sido correto na projeção de alguns textos sobre outros” (Gancedo, 1997, p. 1.301). Em

---

<sup>64</sup> A obra de Julio Cortázar estava espalhada por diversas casas editoriais brasileiras. Agora, a Companhia das Letras anunciou que passará a republicar, a partir de 2019, a obra completa do autor argentino por aqui, justamente quando completa 105 anos do nascimento e 35 da morte do autor que se tornou um cânone latino-americano. Os livros terão capas feitas especialmente para as edições brasileiras pelo artista norte-americano Richard McGuire, capista da revista *New Yorker*. A primeira investida será na publicação de um *box* com dois tomos que fazem uma reunião inédita no Brasil de todos os contos do escritor. Depois, serão lançadas novas edições de outros 18 livros de Cortázar: *O jogo da amarelinha* (1963), *Bestiário* (1951), *Final do jogo* (1956), *As armas secretas* (1959), *Todos os fogos o fogo* (1966), *Octaedro* (1974), *Queremos tanto a Glenda* (1980), *História de cronópios e de famas* (1962), *Um tal Lucas* (1979), *Os autonautas da cosmopista* (1983), *Os prêmios* (1960), *62 modelo para armar* (1968), *Divertimento* (1986), *O exame* (1986), *A volta ao dia em oitenta mundos* (1967), *Último round* (1969), *O discurso do urso* (1952) e a versão ilustrada por José Muñoz do conto *O perseguidor*. Texto disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/Busca?autor=06012>. Acesso em: 02 mai. 2022.

qualquer caso, Gancedo (1997) queria responder ao incitamento de Cortázar para ler livremente, na confiança de que alguma combinação inesperada dos sinais poderia trazer a surpresa de bom senso.

De fato, por mais que este texto pareça meio labiríntico, sua proposta de discussão gira em torno da crise dos gêneros proposta em diversas obras do autor, dentre elas o próprio *Os reis*, considerado por Cortázar poema em prosa. O próprio Cortázar falou de suas produções literárias e a semi-classificação atribuída por falta de nome específico:

Dentro de meus romances há longos capítulos que completam o movimento de um poema, embora não caiam na categoria ortodoxa de poesia. A operação é feita por analogia; existe um sistema de imagens e metáforas e símbolos e, em última análise, a estrutura de um poema (González Bermejo, 1978, p. 17, tradução nossa)<sup>65</sup>

Cortázar nunca abandonou a poesia. Os dois primeiros livros publicados foram constitutivos de poesia: *Presencia* (1938) e *Os reis* (1947). Em outra entrevista, Cortázar define que “[...] ninguém sabe exatamente o que é um poema em prosa, mas para mim a fala em *Os reis* é poética”<sup>66</sup> (Lartigue, 1984, p.108-109). De forma análoga, Gancedo (1997) afirma que o caminho a ser percorrido para elucidar a respeito da poética cortazariana passa pelos estudos da teoria do gênero, que articulam a proposta de um mecanismo histórico sobre o qual cada obra é projetada de forma a se dar a conhecer, considerando o modo de escrever que busca definir diferenças manentemente intergenérica.

Para Rosenfeld (1985), a teoria dos três gêneros (lírico, épico e dramático) se mantém como uma representação artificial de um esquema literário multiforme. O crítico defende que isso não deve ser compreendido como um sistema normativo, do qual o autor deve ajustar sua produção para produzir obras líricas, épicas ou dramáticas puras. Em resumo, não existe pureza absoluta dos gêneros, apenas o uso da classificação de obras literárias por gêneros para introduzir certa ordem fantasiosa a ciência da literatura. Ainda assim,

[...] o uso de classificação de obras literárias por gêneros parece ser indispensável, simplesmente pela necessidade de toda ciência de introduzir certa ordem na multiplicidade dos fenômenos. Há, no entanto, razões mais

---

<sup>65</sup> “[...] dentro de mis novelas hay largos capítulos que cumplen un movimiento de poema *aunque no entren en la categoría ortodoxa* de la poesía. El funcionamiento se hace por analogía; hay un sistema de imágenes y de metáforas y de símbolos y, en definitiva, la estructura de un poema (González Bermejo, 1978, p.1 7).

<sup>66</sup> “[...] nadie sabe qué es exactamente un poema en prosa, pero para mí el discurso de *Los reyes* es poético” (Lartigue, 1984, p.108-109).

profundas para a adoção do sistema de gêneros. A maneira pela qual é comunicado o mundo imaginário pressupõe certa atitude em face deste mundo ou, contrariamente, a atitude exprime-se em certa maneira de comunicar. Nos gêneros manifestam-se, sem dúvida, tipos diversos de imaginação e de atitudes em face do mundo (Rosenfeld, 1985, p. 16-17).

Os gêneros literários são classificados em dois grupos: significado substantivo dos gêneros e significado adjetivo dos gêneros. Rosenfeld (1985) simplifica os conceitos básicos sobre o emprego dos termos lírico, épico e dramático.

De acordo com Silva (2011), a palavra “drama” significa ação, o que direciona para representação, atuação, progressão regular da ação. Desse modo,

[...] o gênero épico é mais objetivo que o lírico, pois o mundo objetivo (naturalmente imaginário, na ficção) com suas paisagens, cidades e personagens (envolvidas em certas situações), exprime e expõe os estados de alma de outros seres, de uma coletividade. Imagina-se, portanto, no teatro épico, a presença de ouvintes ou interlocutores, a quem se descreveria objetivamente fatos sobre circunstâncias objetivas (Silva, 2011, p. 03).

Por esse viés, *A temporada das pipas* (1950) retrata uma casa de fazenda tipicamente argentina, habitada por “senhores criados na Europa” (Cortázar, 1997, p. 57). O espaço conta com bosque, quadra de tênis, mesa de bilhar e estábulo. Cortázar divide a peça em 08 cenas, entre os sete personagens que compõem o enredo. A poética do oprimido aparece nas primeiras páginas, quando o Cavaleiro entra, desenrola o pergaminho e lê: “O Senhor ordena: ‘A partir de amanhã os girassóis deverão ser azuis. Todo girassol amarelo será decapitado’. Até logo. (*Sai*)” (Cortázar, 1997, p. 59). O decreto foi lido, justamente, para os dois hóspedes da casa: Letícia, que veio fazer uma reportagem para o senhor Robledo, ficou para o jantar e já está há 10 anos na casa; e Davi, que é arquiteto, veio corrigir erros de quem construiu a casa e mesmo após a conclusão da reforma, permaneceu na casa. A opressão feita pelo senhor Robledo é feita a todos, desde os empregados, aos hóspedes e filhos (Isolina e Aníbal).

Cortázar era um voraz consumidor de diversas artes e é comum a sua produção literária ter a inserção de referências à literatura, música, fotografia, pintura, dança, dentre outras. A peça *A temporada das pipas* é cheia de citações de autores e filmes. Isolina menciona “*Los tres Lanceros de Bengala*”, um tributo ao imperialismo britânico, em que os ingleses lutavam contra os rebeldes da Índia. Letícia brinca com o clichê, usado para introduzir narrativas orais para crianças, usadas em fábulas e mitos: “Era uma vez um

homem que brincava com as palavras, e elas causaram-lhe a morte” (Cortázar, 1997, p. 58). O cavaleiro, em outra cena, ironiza este mesmo tipo de narrativa: “CAVALEIRO – E se casaram e foram felizes e comeram inúmeras perdizes” (p. 90). Aníbal cita, com algumas distorções, o tango de Alberto Moran intitulado *Qué fácil es decir*:

ANÍBAL

Havia um tango que dizia mais ou menos o seguinte:

“É Fácil dizer: Mata-a”

“É fácil dizer: Deixa-a”

“Mas é preciso saber”, etcetera. (Cortázar, 1997, p. 63)

Davi abre a quarta cena lendo alguns versos que Isolina, ao entrar os atribui parcialmente ao próprio Cortázar e Apollinaire:

DAVI

Este amor que do nada se alimenta,

Esta asa sem ave, esta incerta

vaidade de seguir, como um triste

terno de verão...

(Entra Isolina)

ISOLINA

O primeiro verso é do Cortázar. Os outros, não sei de quem são. No segundo há um infeliz meio plágio de Apollinaire. O *phi*, a letra grega que só tem uma asa e necessita voar em dupla... (Cortázar, 1997, p.77)

Outra referência literária é feita por Davi em diálogo com Letícia em menção ao principie, escritor e moralista La Rochefoucauld:

DAVI (Entrando)

Não há liberdade alegre. Só os cárceres podem ser alegres. Basta que tenham aparência de casas, ou de vidas, ou de mulheres.

LETÍCIA

La Rochefoucauld (Cortázar, 1997, p. 83).

De fato, a intenção de Cortázar não era apenas mencionar em sua ficção que seus personagens eram leitores, cultos e conhecedores da literatura universal, a proposta consistia em fazer com que o leitor crítico buscasse estas ramificações e se tornassem parte do universo literário. Pushkin foi um grande escritor russo, é considerado o maior na época romântica, mesmo morrendo aos 38 anos, deixou inovações ao construir um estilo de narrativa que mesclava romance, drama e sátira, elementos que Cortázar misturou muito.

Depois de tantas diretrizes literárias, com a condução da morte por veneno de Isolina, Cortázar não poderia concluir melhor a peça ao integrar a ela dois grandes personagens da literatura mundial. Isolina estava beijando o Rapaz do lado (personagem assim nominado), quando uma das serpentes ataca as pernas da moça. O pano é baixado e levantado pelo instante suficiente do corpo da moça cair no chão. Quando Davi (que tinha um amor não correspondido por Isolina) chega, o Rapaz do lado (que demonstra indiferença com a morte da moça) se retira:

DAVI

Isolina, minha coisinha querida, minha coitadinha... (Soluça convulsivamente.) Como em Romeu e Julieta... Sim, este sorvete de creme... Que confeitadeira hábil era você, minha máquina de gelo! (Leva as mãos ao estômago.) Eu queria ficar para... Completamente inútil... Bom, vá indo na frente, você tem cinco minutos de vantagem... Alcançarei você logo, logo... alcançarei! (Morre.) (Cortázar, 1997, p. 93).

Percebe-se, portanto, uma das habilidades que definem o estilo cortazariano: fazer referências textuais. Cortázar habituou-se a construir texto com referências diretas e indiretas a grandes obras do cânone da literatura ocidental. Assim, cabe mencionar brevemente sobre Shakespeare.

A remontagem tradicional de romances trágicos, feita pelo ator, poeta e dramaturgo inglês William Shakespeare (1558-1603), como Romeu e Julieta, é baseada em um conto da Itália, versificado por Arthur Brooke, em 1562. Em 1591, Shakespeare amplia o número de personagens e, depois de vários ajustes no texto, ganha relevância. Embora o dramaturgo inglês fosse um dos vários escritores/atores do teatro renascentista apresentado durante os reinados de Elizabeth I (1558-1603) e Jaime I (1603-1625), ele se tornou um dos nomes mais relevantes quando se fala de drama. Havia poucos recursos cenográficos, dentre eles, a iluminação. Para engajar a plateia composta pela corte e pela plebe, Shakespeare usava da força da palavra para que o espectador soubesse se era dia ou noite na representação. Segundo Heliadora (2008), as peças produzidas pelos dramaturgos no renascimento eram

[...] totalmente anti-realista e dependia de uma série de convenções, todas elas oriundas dos séculos de teatro religioso: se era à noite que se passava uma cena, o fato era incluído no diálogo, e se necessário alguém carregava uma tocha. (...) No palco elisabetano, iluminado pela luz do dia e sem cenários, apenas dotado de áreas diferentes e um número considerável de acessos (...) tudo era possível, desde que o diálogo atingisse a imaginação do espectador. (Heliadora, 2008. p. 72)

Esse exercício de imaginação proposto por Shakespeare também se reflete nas obras cortazarianas. Mas, afinal, por que se escreveu tanto sobre essas ligações literárias na produção literária cortazariana? Tais questões fazem lembrar a proporção feita por Araújo (2017):

A produção literária de Cortázar apresenta diferentes níveis de perspectiva, influenciada tanto por sua formação literária quanto pela influência do contexto histórico de criação. A gradação de seus recursos poéticos, a concepção para propor rupturas e mudanças, o legado da inovação de formas e ideias, a reconfiguração sintática, a ressignificação do mito como camada dos problemas políticos e sociais, o afastamento do mundo real para dizer a verdade ao poder, os problemas da existência humana são algumas das propostas do projeto literário cortazariano (Araújo, 2017, p. 17).

Enfim, a relação de todas as referências que Cortázar escreve tem como principal função proporcionar interação social no leitor/espectador. Quando o leitor tem a súbita sensação de entendimento, compreensão ou correlação da obra ou da peça tem um sentimento epifânico. Esses momentos de eternidade são uma reminiscência da noção de epifania de Cortázar.

Graciela Maturo (1968), escritora, poeta e professora argentina, estuda a literatura hispano-americana, em especial, autores como Gabriel García Márquez e Julio Cortázar. Sua produção crítica se ocupa de discutir questões sobre identidade, humanismo e surrealismo. A autora cultiva uma linha de pensamento renovada pela fenomenologia de Edmund Husserl e a hermenêutica moderna de Paul Ricoeur, criticando a abordagem acadêmica da literatura, tentando resgatar seu simbolismo e espaço místico-contemplativo. No veio dessa razão poética ela defende a legitimidade de um pensamento humanista latinoamericano. Curiosamente, suas teses defendem conceitos desenvolvidos por Cortázar, com ênfase na aparição das coisas à consciência.

Graciela Maturo escreveu, em 1968, *Julio Cortázar e o novo homem*, livro que é considerado um clássico dentro da crítica cortazariana, nesse ensaio inicial a autora considerou a obra de Cortázar até *Rayuela* (1963), enfocando o período de quarenta anos. Posteriormente, em 1984, Graciela Maturo conseguiu pesquisar toda a produção do escritor até sua morte. Após o falecimento de Cortázar, as páginas inéditas que deixou foram publicadas por executores e pesquisadores. A maioria dos contos e relatos estavam sob

custódia da viúva Aurora Bernárdez na casa<sup>67</sup> em que viviam em Paris. A editora Alfaguara publicou o livro *Papéis inesperados* em 2010. São textos inéditos que incluem contos desconhecidos e versões diferentes de um capítulo da obra *Livro de Manuel*.

Por meio de uma leitura meticulosa e atenta, com afinidades manifestas, Cortázar passou a mostrar o escritor em sua evolução total, com um temperamento abertamente lírico. Depois, canalizado em exercícios lúdicos ou filtros humorísticos, em uma obra coerente, multifacetada, provocativa, o que não deixa de constituir uma realização literária singular; mas, ao mesmo tempo, uma negação dos encantos da Literatura. Maturo (1968) classifica que os jogos de Cortázar acabam por convergir para uma opção de vida: a busca do céu da amarelinha, a resolução dos opostos, a iluminação, “*o satori*”<sup>68</sup> ou o que quer que se chame esse novo estado do homem. Não é de estranhar que o ensaio de Maturo (1968) venha a visualizar, em tal opção, certa forma de religiosidade cósmica e universal. Esta obra resgata também outras facetas do escritor: sua sensibilidade social, seu crescente compromisso ético-político, sua preocupação com a pátria argentina e latino-americana, que sempre teve presente em seu “destino ocidental”. Cortázar promoveu o desejo de mudar o mundo, sem perder de vista o mandato rimbaudiano primordial: enorme desregulamentação de todos os sentidos (mude a vida). Dessa forma, Graciela Maturo (1968) enfatiza que somente novos homens podem criar uma sociedade. Assim, é possível dizer que se está perante uma obra séria, não meramente anedótica, aplicada à exegese dos próprios textos, à avaliação da sua linguagem, aos seus próprios traços e à sua inserção histórica.

Desse modo, segundo Graciela Maturo, Cortázar ultrapassou os limites da Modernidade antrópica, sem retornar a um estágio teocêntrico. Ela atribui a ele a qualidade de um “futuro” pensador no sentido heideggeriano, pertencente àquela constelação que antecipa um novo homem reconciliado com sua origem. A profusa obra do escritor, que inclui uma diversidade de títulos correspondentes a contos, romances, poemas e diversos, além de ensaios, testemunhos e cartas, publicados ou inéditos até sua morte, confirma a autora em suas declarações iniciais, justifica o impulso de lançar a edição ampliada naquele ano de 1968. Em 2004, vinte anos após a morte de Cortázar, Graciela Maturo atualizou a edição de 1968 e muda o título para *Cortázar – razão e revelação*. Certamente, a obra da

---

<sup>67</sup> Durante o Doutorado Sanduíche, realizado na Espanha, tive oportunidade de viajar a Paris e conhecer a casa onde Cortázar morou.

<sup>68</sup> Graciela Maturo (1968) faz uso desse termo para apresentar o conceito de *satori* (compreensão), no Zen Budismo, determina seu significado e alcance. Tenta mostrar como ele é, se aproxima e difere do conhecimento racional como se entende geralmente na tradição filosófica ocidental

autora – que se estende por quase cinco décadas, projetando influência na literatura hispânica – deu origem a uma crítica altamente desenvolvida, que deu atenção preferencial ao problema ético-existencial, psicanalítica ou sociológica, ou implantada abordagens linguísticas, estruturais, semiológicas e desconstrutivas, às quais oferece ampla aplicação, configurando atualmente uma corrente crítica de amplo alcance cujas contribuições são indubitavelmente valiosas.

### 2.2.2 Cortázar: um intelectual latino-americano em trânsito

O grande e belo paradoxo está em que quanto mais literária é a literatura, se posso dizê-lo assim, mais histórica e mais operante se torna (Cortázar, 2018).

O escritor argentino Gerardo Mario Goloboff escreveu ensaios, novelas e contos. Em 1978, publicou *Ler Borges*, um livro bem articulado que apresenta uma breve bibliografia, uma reflexão sobre ficções e uma análise da obra poética. Em 1998, Goloboff propalou a obra *Julio Cortázar: la biografía*, justamente depois de lecionar literatura hispano-americana por 25 anos na Universidade de Toulouse, na França.

Mario Goloboff (1998), que se considera o biógrafo mais completo de Cortázar, ordena os dados da vida do escritor após a ida à Europa, ficando da seguinte forma: em 1953, viajou à Itália. Ao regressar à França, casa-se com Aurora Bernárdez. Cortázar ainda teve dois outros matrimônios: Ugné Karvelis e Carol Dunlop. Em 1963, realiza sua primeira visita oficial a Cuba socialista. Em 1970, publicou *Viaje alrededor de una mesa 2*, que para muitos críticos de Cortázar foi o estopim para a completa transformação (Goloboff classifica como Literatura na Revolução e revolução na literatura), haja vista que seus textos passam a ser mais polêmicos e políticos.

Cortázar enfatiza mais um debate sobre a responsabilidade do intelectual na revolução: há uma tendência a esperar, senão a fingir um tema revolucionário ou, em qualquer caso, muito próximo do contexto sociopolítico, e mesmo uma linguagem literária que não ultrapasse o nível de compreensão do leitor médio. A publicação do *Livro de Manuel* (1973) combinou um crescente compromisso político com a busca de uma nova retórica que permitisse a inclusão de materiais retirados diretamente da realidade e o questionamento de certas formas de luta da esquerda na América Latina. Justamente no ano de surgimento do romance *Livro de Manuel* (uma espécie de cartilha para o menino Manuel para denunciar os

absurdos da sociedade capitalista e manifestar suporte à luta pela liberdade dos povos latino-americanos), Cortázar volta à Argentina, além de visitar o Equador, Peru e Chile. No final deste mesmo ano, recebeu o Prêmio Médicis por seu *Livro de Manuel*, o qual concedeu como auxílio para os presos políticos na Argentina.

Em 1975, viajou aos Estados Unidos para lecionar na Quinta Conferência da Universidade de Oklahoma sobre Escritores do Mundo Hispânico. Em 1979, visitou a Nicarágua e o Panamá. Tal data marcou o início de uma intensa campanha internacional. Em 1980, publicou *Aulas de Literatura – Berkeley, 1980*, resultado de um curso que lecionou nos Estados Unidos. Cortázar defendeu que “[...] quando um escritor responsável dá o máximo de si como criador, tudo o que escrever será uma arma neste duro combate que travamos dia a dia” (Cortázar, 2018, p. 312). Goloboff (1998) reafirma que a criação literária cortazariana apoia-se no estranhamento como elemento revolucionário dentro da revolução, haja vista que, “[...] o grande e belo paradoxo está em que quanto mais literária é a literatura, se posso dizê-lo assim, mais histórica e mais operante se torna” (Cortázar, 2018, p. 313). Em 1981, por renegar a cidadania argentina e se tornar cidadão francês, depois de trinta anos de exílio em Paris, foi fortemente criticado.

Em 1983, Cortázar foi à Argentina com o objetivo de ver a mãe, a irmã e alguns amigos. Não imaginou que seria tomado como símbolo. Para Goloboff (1998, p.253), “[...] faltava-lhe ainda viver uma experiência imensamente simbólica para encerrar seu ciclo: à da Argentina recuperada para a democracia”. Mesmo com toda aclamação social, o novo governo recém-eleito, Raúl Alfonsín, instruído por mãos e línguas anônimas, não recebeu Cortázar oficialmente, como havia feito com outros escritores. O escritor argentino não se importou com a atitude do presidente e só queria que seu governo desse certo. De fato, a visita foi uma despedida de Julio, do povo argentino, de Buenos Aires, dos familiares e amigos no final de novembro de 1983.

Os últimos dois meses de vida do escritor foram dedicados para terminar o livro, em que agrupou seus poemas mais importantes, *Salvo o crepúsculo*. Seus artigos sobre a Argentina, editados e lançados por Saúl Yurkievich, logo após sua morte, contém testemunhos e artigos jornalísticos de denúncia da situação da Argentina durante a ditadura.

### **2.2.3 Temas e autores que influenciaram a construção da literatura cortazariana**

Julio Cortázar foi influenciado por uma variedade de escritores e sentimentos literários. Algumas das principais influências que moldaram sua escrita incluem: o surrealismo, o modernismo, o realismo mágico e as literaturas argentina e francesa.

Nesse sentido, no surrealismo, Cortázar foi influenciado pelos surrealistas franceses, como André Breton e René Magritte, uma vez que incorporou elementos surrealistas em suas obras, criando um estilo que desafiava a lógica e explorava o subconsciente. Dentre suas obras surrealistas, cabe destacar *O jogo da amarelinha* (1963). Talvez seja mais conhecida no Brasil pelo título em espanhol: *Rayuela*. O antirromance, termo amplamente usado pela crítica ao se referir a obra, aborda uma série de temas complexos que refletem as preocupações literárias e filosóficas de Julio Cortázar. Aqui estão alguns dos principais temas presentes na obra e sua relação com as ideias do autor:

- a) Busca pela liberdade e confiança: Cortázar está interessado na busca individual pela liberdade e confiança, tanto na vida quanto na arte. Essa busca é explorada principalmente através do protagonista Horacio Oliveira, que busca escapar das convenções sociais e das estruturas rígidas da vida cotidiana.
- b) Jogo e experimentação literária: *Rayuela* é conhecido por sua estrutura inovadora e não linear, convidando o leitor a interagir com a obra. Essa abordagem lúdica e experimental reflete a visão de Cortázar de que a literatura deve ser um jogo aberto, desafiando as convenções narrativas e envolvendo ativamente o leitor na construção do significado.
- c) Ironia e crítica social: Cortázar utiliza a ironia e a sátira para criticar a sociedade contemporânea, suas instituições e os valores burgueses. Ele revela as contradições e as injustiças presentes na estrutura social, questionando a alienação e a falta de conexão entre as pessoas.
- d) Reflexões sobre a arte e a criação literária: Cortázar faz reflexões metalinguísticas sobre a natureza da arte e da escrita. Ele questiona os limites da linguagem e a capacidade da literatura de capturar a complexidade da experiência humana. Através de personagens como Oliveira e La Maga, ele explora a relação entre a arte e a vida, enfatizando a importância da sensibilidade estética.
- e) Amor e sexualidade: O amor é um tema recorrente em *Rayuela*. Cortázar retrata diferentes formas de amor e relacionamento, explorando a paixão, o desejo e a busca pela conexão humana. Ele desafia as convenções românticas e apresenta uma visão mais ambígua e complexa dos relacionamentos amorosos.

Esses temas estão entrelaçados ao longo da narrativa de Rayuela e estão em diálogo com as preocupações literárias de Cortázar, que buscava romper com as estruturas tradicionais da narrativa e explorar novas possibilidades estéticas e temáticas.

O pesquisador brasileiro Davi Arrigucci Jr., no livro *O escorpião encalacrado* (1995), considera que *Rayuela* ou *Jogo da amarelinha* é responsável pelo ápice de Cortázar e sua consagração na literatura latino-americana. De acordo com Davi Arrigucci Jr (1995),

Concretiza na sua própria construção o movimento de busca, o rodopio incessante da ânsia de ser que impulsiona para Cortázar, a linguagem poética e a existência do homem desgarrado de si mesmo. Por isso, é, de certo modo, uma narrativa que nem começa nem acaba, qualquer que seja a direção de leitura adotada (Arrigucci Jr., 1995, p. 294).

No modernismo, Cortázar também foi influenciado por escritores modernistas, como James Joyce e Virginia Woolf. O uso da experimentação formal, a fragmentação da narrativa e a exploração da subjetividade foram características que ele absorveu do modernismo. A obra mencionada anteriormente como surrealista é, frequentemente, considerada a modernista do escritor argentino. *Rayuela* (traduzido para o inglês como “*Hopscotch*”) é um romance experimental e inovador que desafia a estrutura tradicional do gênero. O livro oferece diferentes ordens de leitura, permitindo que o leitor escolha entre seguir a narrativa linear ou saltar entre capítulos e fragmentos em uma sequência não linear. Para Arrigucci Jr. (1995), Cortázar apresenta múltiplas perspectivas, estilos narrativos variados e inclui até mesmo seções interativas, como um “Tabuleiro de Direção” que o leitor pode usar para montar sua própria narrativa.

Essa abordagem vanguardista e lúdica de Cortázar, em *Rayuela*, reflete a essência do modernismo literário, que buscava romper com as convenções tradicionais e experimentar novas formas de expressão. A obra de Cortázar é marcada pela ambiguidade, pelo jogo com a linguagem e pela exploração de temas existenciais, fazendo de *Rayuela* uma das suas contribuições mais notáveis para o movimento modernista.

No realismo mágico, Cortázar foi influenciado por escritores latino-americanos associados ao movimento do realismo mágico, como Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges e Alejo Carpentier. Julio Cortázar combinou elementos do cotidiano com o fantástico, criando uma atmosfera de estranheza e mistério em suas histórias. Para Goloboff (2014), embora Cortázar seja frequentemente associado ao movimento do realismo mágico, é importante mencionar que esse estilo literário é mais fortemente vinculado a autores latino-

americanos, mencionados no início do parágrafo. No entanto, Cortázar explorou elementos do realismo mágico em várias de suas obras, especialmente em contos. Dentre eles, cabe mencionar *Casa tomada*.

Um conto notável de Cortázar que incorpora elementos do realismo mágico é *Casa Tomada*, publicado pela primeira vez em 1946. Nesse conto, Cortázar narra a história de Irene e seu irmão, que vivem em uma casa de família que gradualmente começa a ser tomada por uma presença inexplicável. A narrativa evoca uma atmosfera de mistério e suspense, enquanto os personagens lidam com o inexplicável fenômeno sobrenatural que invade seu espaço íntimo. Embora *Casa Tomada* não seja uma obra extensa como um romance, ela encapsula a habilidade de Cortázar em criar uma atmosfera surreal e misteriosa, combinando elementos do realismo com toques de irrealidade e ambiguidade. Esse conto, em particular, é frequentemente mencionado como uma das obras mais emblemáticas de Cortázar no contexto do realismo mágico, destacando sua capacidade de explorar o cotidiano através de uma lente mágica e desafiando as fronteiras entre o real e o fantástico.

Na literatura argentina, Julio Cortázar foi influenciado por diversos autores que gostavam de moldar sua visão literária. Alguns dos escritores que tiveram influência sobre Cortázar foram: Borges, Arlt, Casares e Fernández.

Jorge Luis Borges é um dos maiores nomes da literatura argentina e uma figura altamente influente. Cortázar admirou profundamente o trabalho de Borges e compartilhou com ele um interesse pela metaficção, pelos jogos literários e pela exploração dos limites da realidade. Borges influenciou seu estilo de escrita e a abordagem temática. O próprio conto *Casa tomada*, mencionado anteriormente, foi o objeto de aproximação entre o já renomado Borges e o prodígio Cortázar. Goloboff (2014) revela que Cortázar levou o conto para avaliação de Borges e após uma semana, teve aprovação para publicação nos Anais de Buenos Aires, que era dirigido pelo próprio autor.

Cortázar também foi influenciado por Roberto Arlt, considerado um dos primeiros escritores modernos da Argentina. Arlt explorou temas como a alienação urbana, a marginalidade e a condição humana em uma sociedade em transformação. Uma abordagem realista e socialmente engajada de Arlt pode ser vista como uma influência nas preocupações sociais de Cortázar em sua escrita.

Adolfo Bioy Casares foi um escritor argentino e amigo próximo de Cortázar. Eles compartilharam um interesse pela literatura fantástica e pela exploração do irreal na

realidade. Bioy Casares colaborou com Borges em algumas obras, e sua influência na escrita de Cortázar pode ser observada em seu uso de elementos fantásticos e surreais.

Macedonio Fernández foi outro escritor argentino do início do século XX e é considerado uma figura precursora do surrealismo e do realismo mágico. Sua obra, particularmente, o romance *Museu do romance eterno* (1967), que desafia as convenções narrativas e explora a natureza do processo de escrita, teve uma influência significativa sobre Cortázar.

Esses são apenas alguns exemplos de escritores argentinos que influenciaram a obra de Julio Cortázar. Sua escrita foi moldada por uma variedade de vozes literárias argentinas, evoluiu em uma abordagem original e distinta que contribuiu para o cenário literário da Argentina e além.

Vale ressaltar que Cortázar viveu boa parte de sua vida em Paris e, por isso, também foi influenciado pela literatura francesa. O escritor argentino admirava escritores como Marcel Proust, Charles Baudelaire, André Breton, Albert Camus e Raymond Queneau absorvendo sua sensibilidade estética e seu estilo de escrita requintada.

Nessa direção, Proust foi um dos maiores escritores franceses do século XX, conhecido por sua obra-prima *Em busca do tempo perdido* (1913). Cortázar admirou o seu estilo detalhado e a sua exploração do tempo, memória e subjetividade. A influência de Proust pode ser vista em certos aspectos da prosa de Cortázar e sua reflexão sobre a percepção e a experiência do tempo. Uma obra de Julio Cortázar que demonstra influência de Marcel Proust é o romance *Rayuela* (*O jogo da amarelinha*, em português), publicado em 1963. O romance é conhecido por sua estrutura fragmentada e experimental, que permite ao leitor escolher entre diferentes caminhos de leitura, criando assim uma experiência única e não linear. Assim como Proust na obra *Em busca do tempo perdido*, Cortázar está interessado na exploração do tempo, da memória e da subjetividade. Ambos os autores buscam capturar a complexidade da experiência humana ao longo do tempo, explorando os significados presentes nas memórias e nas férias entre personagens. Além disso, a escrita detalhada e minuciosa de Proust, que examina as nuances das emoções e dos pensamentos dos personagens, também pode ser associada a Cortázar em *Rayuela*. Para Arrigucci Jr. (1995), Cortázar mergulhou nas experiências internas dos personagens, explorando seus pensamentos, desejos e dúvidas existenciais. Da mesma forma que Proust retrata a busca pelo tempo perdido como uma jornada de autodescoberta, Cortázar apresenta a leitura e a escrita como meios de explorar a identidade e de romper com a realidade estabelecida.

Portanto, *Rayuela* é um exemplo da influência de Marcel Proust na obra de Julio Cortázar, especialmente em termos de exploração do tempo, da subjetividade e da transformação pessoal através da arte.

Charles Baudelaire foi um poeta influente do século XIX, considerado uma figura central no movimento simbólico. Cortázar apreciava a poesia de Baudelaire e seu olhar para o lado obscuro da vida urbana. A sensibilidade estética e o interesse pelos temas da alienação e do tédio na modernidade de Baudelaire podem ser percebidos em algumas obras de Cortázar. Uma obra cortazariana que teve influência de Charles Baudelaire é o conto *As babas do diabo*, publicado em 1959. Nesse conto, Cortázar combina elementos do realismo e do surrealismo para explorar a percepção, a memória e a dualidade da experiência humana. A influência de Baudelaire pode ser vista na atmosfera ecológica e nas imagens poéticas presentes no conto mencionado. Arrigucci Jr. (1995) aponta que, assim como Baudelaire em sua poesia, Cortázar retrata uma cidade moderna (Paris, no caso de Baudelaire; e uma cidade não especificada, no caso de Cortázar) como um espaço de alienação e ambiguidade. Baudelaire também explorou temas como a alienação, a solidão e a experiência da vida urbana em meio à modernidade. Assim, essas preocupações ecoam no conto de Cortázar, em que um fotógrafo captura uma imagem aparentemente banal, mas que o leva a uma reflexão profunda acerca da percepção da realidade e a natureza fugaz da experiência humana.

André Breton foi um dos fundadores do movimento surrealista na França. A influência de Breton sobre Cortázar pode ser vista na introdução de elementos surreais e na exploração do inconsciente em suas histórias. Cortázar compartilhava com Breton a ideia de que a escrita poderia transcender os limites racionais e mergulhar no mundo dos sonhos e das associações livres. Uma obra de Julio Cortázar que demonstra influência de André Breton é o conto *Axolotl*, publicado pela primeira vez em 1956, no livro *Final de Jogo*. Nesse conto, Cortázar explora a experiência de identificação e transformação do narrador com uma espécie de salamandra chamada Axolotl. Assim como Breton e os surrealistas, Cortázar está interessado em explorar o mundo do inconsciente, do irracional e do onírico. Em *Axolotl*, o narrador descreve sua obsessão e transformação gradual em um axolote, uma criatura que fascina sua imaginação. Para Goloboff (2014), essa metamorfose e a vivida no universo do axolote são remissivas da exploração surrealista de Breton, que buscava romper com as limitações racionais e mergulhar no mundo dos sonhos, do subconsciente e das associações livres. Além disso, tanto Breton quanto Cortázar têm em comum a temática do estranho e do irreal. Em *Axolotl*, Cortázar utiliza o mundo animal como uma metáfora para explorar

questões existenciais, questionando a identidade, a percepção da realidade e os limites entre o ser humano e a natureza. Por conseguinte, *Axolotl* é um exemplo da influência de André Breton na obra de Julio Cortázar, especialmente em relação à abordagem surrealista, à exploração do inconsciente e à temática do estranho e do irreal.

Albert Camus, embora não seja exclusivamente francês, já que nasceu na Argélia, escreveu em francês e foi uma influência significativa para Cortázar. Para Alazraki (1989), Cortázar apreciou a abordagem existencialista de Camus e sua exploração das questões filosóficas e morais. O foco de Camus na condição humana, na busca de sentido e nas escolhas éticas pode ser considerado uma influência em certos aspectos da obra de Cortázar. Uma obra de Julio Cortázar que demonstra a influência de Albert Camus é o conto *O perseguidor*, publicada em 1959, no livro *As armas secretas*. Nesse conto, Cortázar aborda temas como a liberdade, a busca de sentido e a angústia existencial. A influência de Camus pode ser vista em vários aspectos de *O perseguidor*. Assim como Camus em suas obras, Cortázar explora a condição humana em um mundo absurdo e sem sentido aparente. O protagonista do conto, Johnny Carter, um talentoso saxofonista de jazz, é retratado como alguém em constante busca por uma expressão autônoma e significativa, mas que se depara com os limites e as contradições da existência. A temática da liberdade também é um ponto de contato entre as obras de Cortázar e Camus. Cortázar apresenta personagens que se debatem com a busca pela liberdade em meio a estruturas opressivas e circunstâncias adversas, um tema recorrente na filosofia de Camus. Além disso, assim como Camus explorou o conceito de “o estrangeiro” em sua famosa obra, Cortázar também aborda a figura do estrangeiro em algumas de suas histórias, questionando a relação entre o indivíduo e a sociedade, a alienação e a busca por identidade. Portanto, *O perseguidor* é uma obra de Julio Cortázar que demonstra a influência de Albert Camus, principalmente em relação aos temas da angústia existencial, da busca de sentido, da liberdade e da relação entre o indivíduo e o mundo absurdo em que vive.

Raymond Queneau foi um escritor francês conhecido por seu estilo inovador e experimental, além de sua abordagem lúdica da linguagem e da narrativa. Para Arrigucci Jr. (1995), Queneau influenciou Cortázar em sua obra *Cronópios e Famas*. O romance cortazariano explora a ideia de diferentes tipos de personalidades ou categorias de pessoas, como os “cronópios” (seres imaginativos e desorganizados) e os “famas” (seres práticos e organizados). Essa divisão em categorias e a exploração dos comportamentos e características de cada uma delas revela a influência de Queneau. Um dos fundadores do

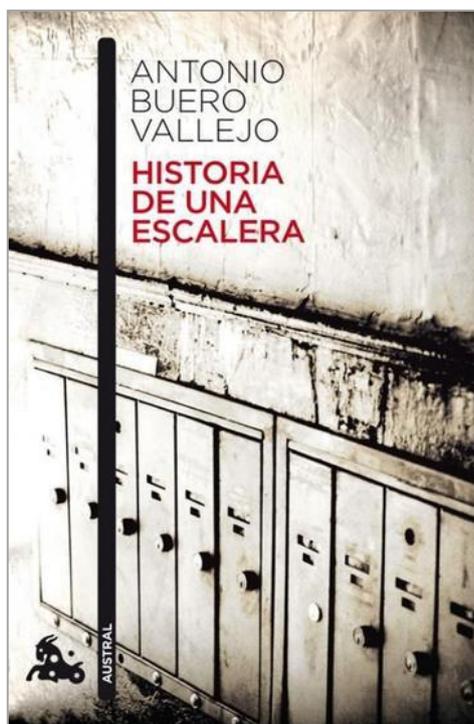
movimento literário chamado Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle, Oficina de Literatura Potencial), Queneau buscava explorar e desafiar as restrições da escrita por meio de jogos e restrições formais. Esse espírito lúdico e experimental se reflete na abordagem de Cortázar em *Cronópios e Famas*, com suas histórias breves, jogos de palavras e desconstrução das convenções narrativas. Arriguicci Jr. (1995) ressalta também que Queneau influenciou no romance *62: Modelo para Armar* (1968), no qual Cortázar oferece ao leitor diferentes possibilidades de leitura, convidando-o a criar sua própria ordem narrativa. Isto é, cada leitor pode tomar decisões sobre a sequência dos capítulos, realizadas em diferentes interpretações e experiências de leitura. Essa abordagem interativa e participativa ecoa o espírito de jogo e experimentação proposta por Queneau e pelo movimento Oulipo. Além disso, a utilização de jogos de palavras, de paradoxos e de elementos absurdos também é uma característica presente tanto na obra de Queneau quanto em *62: Modelo para Armar*. Cortázar brinca com a linguagem, subverte expectativas e desafia convenções narrativas, criando uma atmosfera de surpresa e desconstrução.

Portanto, essas influências literárias francesa e argentina se fundiram de maneira única na escrita de Julio Cortázar, entusiasmadas para a criação de uma obra original e inovadora, que desafiava as convenções narrativas tradicionais e explorava novas possibilidades literárias.

## CAPÍTULO III

### O TEATRO POLÍTICO DE VALLEJO EM *HISTÓRIA DE UMA ESCADA*

Figura 3: Capa da obra *História de uma escada*, de Vallejo



Fonte: [https://www.todostuslibros.com/libros/historia-de-una-escalera\\_978-84-670-3328-1](https://www.todostuslibros.com/libros/historia-de-una-escalera_978-84-670-3328-1)

Inicia-se esse capítulo com a imagem da capa da obra *História de uma escada*, de Antonio Buero Vallejo. Peça que estreou no Teatro Espanhol de Madrid em 14 de outubro de 1949 e que recebeu o Prêmio Lope de Vega. A peça representa um marco na história do Teatro Espanhol por sua importância social, de abordar as misérias materiais e morais da Guerra Civil em Madrid.

#### **3.1 *História de uma escada*: um marco no teatro pós-guerra na Espanha**

‘Hagamos bien’ el teatro, antes de nada; pero hagamos bien un teatro de contenido humano real (Buero, 1951).

A peça *História de uma escada* foi produzida por Antonio Buero Vallejo em 1949 e constitui uma demonstração da realidade da Espanha na primeira metade do século XX,

como ponto de partida da criação artística. O espaço da trama concentra-se em um edifício (prédio) com alguns andares. Vallejo, primeiramente, apresenta, com bastantes detalhes, o prédio, onde transcorrerá o primeiro ato. Mal sabe o espectador que este espaço será usado nos três atos. O recorte da descrição do espaço não permite saber quantos andares possui o edifício. Porém, entende-se que é modesto e que, no andar que acontecerão as cenas, há quatro apartamentos enumerados em romanos.

Um lance de escadas com dois patamares, numa modesta casa de vizinhança. Os degraus que levam aos andares inferiores são encontrados no primeiro termo da esquerda. O corrimão que fronteira é muito pobre, com corrimãos de ferro, e torções param correr ao longo da cena limitando o primeiro patamar. Perto do lado direito inicia uma seção completa de cerca de dez degraus. A grade separa-o à sua esquerda da escada e à sua à direita há uma parede que se quebra em ângulo próximo ao primeiro degrau, formando no primeiro termo certo uma entrada com uma janela lateral. No final do troço o guarda-corpo volta novamente e termina no lado esquerdo, limitando o segundo pouso. Na borda disso, uma lâmpada empoeirada de treliça pendurada em direção à escada. No segundo patamar há duas portas: duas laterais e duas centrais. Vamos distingui-los, da direita para a esquerda, com os números I, II, III e IV.<sup>69</sup> (Vallejo, 2005, p. 102, tradução nossa).

De acordo com Iglesias Feijoo (1982), Ramón Garciasol convenceu seu amigo Antonio Buero Vallejo a apresentar suas duas obras já escritas, *História de uma escada* e *Na escuridão ardente*, em um concurso de teatro. Vallejo tinha saído da prisão há mais de dois anos e ainda buscava alternativas financeiras para sobreviver.

A obra *História de uma escada* representa um marco na história do Teatro Espanhol e sua notoriedade e integração social. É a primeira obra a mencionar as misérias materiais e morais da Guerra Civil em Madrid. Para colocá-la em cena, Vallejo usou todo seu conhecimento literário e sua habilidade como pintor para visualizar da escada aspectos sociais e promover uma diversidade de personagens que residiam no mesmo prédio. Para

---

<sup>69</sup> “Un tramo de escalera con dos rellanos, en una casa modesta de vecindad. Los escalones de bajada hacia los pisos inferiores se encuentran en el primer término izquierdo. La barandilla que los bordea es muy pobre, con elpasamanos de hierro, y tuerce para correr a lo largo de la escena limitando el primer rellano. Cerca del lateral derecho arranca un tramo completo de unos diez escalones. La barandilla lo separa a su izquierda del hueco de la escalera y a su derecha hay una pared que rompe en ángulo junto al primer peldaño, formando en el primer término derecho un entrante con una sucia ventana lateral. Al final del tramo la barandilla vuelve de nuevo y termina en el lateral izquierdo, limitando el segundo rellano. En el borde de éste, una polvorienta bombilla enrejada pende hacia el hueco de la escalera. En el segundo rellano hay dos puertas: dos laterales y dos centrales. Las distinguiremos, de derecha a izquierda, con los números I, II, III y IV” (Vallejo, 2005, p. 102).

Iglesias Feijoo (1982), Vallejo usou seu olhar sereno para integrar a obra: os bufões de Velázquez; as prostitutas de Solana Ruiz; os camponeses de Lorca; e os párias de Baroja.

Em *História de uma escada*, Pepe é um bufão, uma vez que é brincalhão, malandro, preguiçoso e não tem medo de criticar e rir das pessoas. O personagem criado por Vallejo é cínico e debochado. Em quase todas suas aparições provoca a raiva e o ódio das pessoas. Em uma das cenas finais da peça, quando está discutindo com sua esposa sobre dinheiro e traições, o riso sempre aparece em seu discurso: “(Sorrindo.) Bem, pombinha, não fique brava. Como você fica por um elogio!” (Vallejo, 2005, 133)<sup>70</sup> No caso de Pepe, não há humor e ironia para o povo rir, mas uma constatação dele mesmo sobre sua impotência e conduta que não lhe permite “[...] ultrapassar o absurdo do mundo, do homem, da sociedade” (Minois, 2003, p. 569). Dessa forma, desencadear cinicamente um riso de si mesmo mostra quem é a verdadeira vítima daquela ordem social.

No caso de Rosa, ela é uma mulher que, claramente, vive de programas na rua. Não há diálogos fora do prédio, mas as falas do próprio pai definem o emprego da filha, como pode-se ver no trecho:

Trini. — Muito mal. Aquele canalha não ganha e ela fica enojada... por ganhar de outra forma.

Senhor Juan. — (Dolorosamente.)! Não acredito! Essa puta!... Bah! Ela é uma puta, uma puta!

Trini. — Não, não, pai. Rosa é mais ágil, mas não chegou a isso. Ela se juntou com Pepe porque o amava... e ainda o ama. E ele está sempre dizendo a ela que ela tem que vencer, e ele está sempre ameaçando deixá-la. E... ele bate nela.

Senhor Juan. — Canalha!

Trini. — E Rosa não quer que ele a deixe. E ele também não quer se jogar na vida... Ela sofre muito.<sup>71</sup> (Vallejo, 2005, p. 141, tradução nossa).

Neste fragmento, pode-se observar como se configura a relação entre Pepe e Rosa. Mesmo após se casar com Pepe, Rosa segue seu ofício, haja vista que acredita que seja sua única forma de ganhar dinheiro. De acordo com Barbosa Junior (2019, p.132), “[...] o valor monetário sobrepõe-se ao valor humano”. Desse modo, sem dinheiro, sem estudo, sem um

<sup>70</sup> **Pepe.** — (Sonriendo.) Bueno, pichón, no te enfades. ¡Cómo te pones por un piropo! (Vallejo, 2005, p.133).

<sup>71</sup> **Trini.** — Muy mal. El sinvergüenza ese no gana y a ella le repugna... ganarlo de otro modo.

**Señor Juan.** — (Dolorosamente.) ¡No lo creo! ¡Esa golfa!... ¡Bah! ¡Es una golfa, una golfa!

**Trini.** — No, no, padre. Rosa es algo ligera, pero no ha llegado a eso. Se juntó con Pepe porque le quería... y aún le quiere. Y él siempre le está diciendo que debe ganarlo, y siempre le amenaza con dejarla. Y... la pega.

**Señor Juan.** — ¡Canalla!

**Trini.** — Y Rosa no quiere que él la deje. Y tampoco quiere echarse a la vida... Sufre mucho (Vallejo, 2005, p.141).

marido que trabalhe para sustentar a casa, Rosa adere à única forma de sobreviver: a prostituição, antídoto de escape à miséria.

Fernando e Urbano são os personagens principais da peça. São amigos com posicionamentos políticos diferentes. Tal diferença promove o maior diálogo de toda a peça. Urbano, conforme dito anteriormente por Feijoo (1982), representa os camponeses de Lorca. Na verdade, é um rapaz forte que trabalha como operário em uma fábrica urbana e vive com uma baixa renda. Vallejo o descreve desse modo: “Urbano chega ao primeiro patamar. Veste um fato de ganga azul. É um rapaz forte, moreno, de fisionomia rude, mas expressiva: um proletário. Fernando observa-o avançar em silêncio Urbano começa a subir as escadas e para ao vê-lo” (Vallejo, 2005, p. 110)<sup>72</sup>. Proletário é a evolução urbana do camponês de Lorca. Urbano questiona Fernando sobre tanta leitura e tão pouca ação por parte do amigo. Fernando rebate-o pedindo para dizer o que aprendeu daquela bagunça que o sindicato fez. A partir daqui a conversa vai ficando mais agressiva e mostrando o posicionamento político-social dos dois personagens.

Nesse diálogo, os personagens de Vallejo transmitem a tensão entre a visão de mundo que a sociedade espanhola passa após a Guerra Civil. Fica evidente o quão Urbano acredita no sindicato e espera que outras pessoas façam algo para melhorar sua vida, enquanto Fernando se posiciona como alguém que quer mudar de vida sozinho. De forma simples e direta, a psicologia de ambas as personagens é rapidamente retratada (não são, aliás, personagens psicologicamente complexas, demasiado complexas). Um descontentamento aberto com o meio social em que vivem e a esperança de um futuro melhor são comuns entre eles. Porém, diferem radicalmente na forma de conceber esse futuro melhor, de lutar por ele. Extraímos do diálogo este breve e significativo fragmento:

FERNANDO: (...) E a sua fábrica?

URBANO: Muitas coisas! Desde a última greve dos metalúrgicos, as pessoas estão se organizando às pressas. Vamos ver quando vocês, vendedores, nos imitam.

FERNANDO: Não me interesso por essas coisas.

URBANO: Porque você é burro. Não sei para que serve tanta leitura.

FERNANDO: Quer me contar o que você ganha com essas bagunças?

URBANO. — Fernando, você é um desgraçado. E o pior é que você não sabe. Pobres demônios como nós nunca serão capazes de melhorar nossas vidas sem ajuda mútua. E isso é o sindicato. Solidariedade! Essa é a nossa

---

<sup>72</sup> “**Urbano** llega al primer rellano. Viste traje azul mahón. Es un muchacho fuerte y moreno, de fisonomía ruda, pero expresiva: un proletario. **Fernando** lo mira avanzar en silencio. **Urbano** comienza a subir la escalera y se detiene al verle” (Vallejo, 2005, p. 110).

palavra. E seria sua se você percebesse que não passa de um brega triste. Mas como você pensa que é um marquês!

FERNANDO. — Não acredito em nada. Eu só quero subir. Você entende? Suba! E deixar toda essa miséria em que vivemos.

URBANO. — E que os outros sejam atingidos por um raio.

FERNANDO. — O que tenho a ver com os outros? Ninguém faz nada por ninguém. E você entra no sindicato porque não tem o ponto de partida para subir sozinho. Mas esse não é o caminho para mim. Eu sei que posso subir e subirei sozinho.<sup>73</sup> (VALLEJO, 2005, p. 111, tradução nossa).

Essa discussão termina em uma espécie de aposta. Fernando diz: “Eu te estabeleço em... dez anos, por exemplo. Veremos então quem foi mais longe, se você com o seu sindicato ou eu com os meus projetos”. Urbano não está muito entusiasmado com a aposta. “A coisa mais fácil”, ele responde, “[...] é que em dez anos continuamos subindo esta escada”. No entanto, isso não significa que ele deixe de explicitar uma esperança íntima e radical: “Se eu chegar, todos chegaremos” (Vallejo, 2005, p. 112, tradução nossa)<sup>74</sup>.

*História de uma escada* oferece a possibilidade de observar dois indivíduos opostos, contraditórios entre si. Fernando e Urbano projetam a própria vida e sua visão de mundo de forma distinta. Individualista e sem apoio, o primeiro; solidariedade e coletivismo, o segundo. Ambos, na peça em análise, levam ao mais completo fracasso, que o espectador pode verificar no segundo ato. O segundo ato ocorre dez anos depois do primeiro, e o terceiro ato – ocorre vinte anos depois do segundo. De fato, Fernando e Urbano não chegaram a lugar nenhum. Continuam a viver uma existência sórdida, continuam a subir e descer aquela

<sup>73</sup> “FERNANDO: (...) ¿Qué hay por tu fábrica?

URBANO: ¡Muchas cosas! Desde la última huelga de metalúrgicos, la gente se sindicala a toda prisa. A ver cuándo nos imitáis los dependientes.

FERNANDO: No me interesan esas cosas.

URBANO: Porque eres tonto. No sé de qué te sirve tanta lectura.

FERNANDO: ¿Me quieres decir lo que sacáis en limpio con esos líos?

URBANO. — Fernando, eres un desgraciado. Y lo peor es que no lo sabes. Los pobres diablos como nosotros nunca lograremos mejorar de vida sin la ayuda mutua. Y eso es el sindicato. ¡Solidaridad! Ésa es nuestra palabra. Y sería la tuya si te dices cuenta de que no eres más que un triste hortera. ¡Pero como te crees un marquês!

FERNANDO. — No me creo nada. Sólo quiero subir. ¿Comprendes? ¡Subir! Y dejar toda esta sordidez en que vivimos.

URBANO. — Y a los demás que los parta un rayo.

FERNANDO. — ¿Qué tengo yo que ver con los demás? Nadie hace nada por nadie. Y vosotros os metéis en el sindicato porque no tenéis arranque para subir solos. Pero ese no es camino para mí. Yo sé que puedo subir y subiré solo” (Vallejo, 2005, p.111).

<sup>74</sup> “FERNANDO. — Te emplazo para dentro de... diez años, por ejemplo. Veremos entonces quién ha llegado más lejos, si tú con tu sindicato o yo con mis proyectos.

URBANO. — Lo más fácil es que dentro de diez años sigamos subiendo esta escalera. Si yo llego, llegaremos todos” (Vallejo, 2005, p. 112).

escada intransponível, e a vida lhes escapa sem poderem nela alcançar aquele destino melhor, a que aspiraram na juventude.

Os temas individualismo e coletivismo foram profundamente debatidos por Simmel em *A Metrópole e a vida mental* (1979). Para o sociólogo alemão, o problema mais grave da vida moderna origina-se da “[...] reivindicação que faz o indivíduo de preservar a autonomia e individualidade de sua existência em face das esmagadoras forças sociais, da herança histórica, da cultura externa e da técnica da vida” (Simmel, 1979, p. 11).

Por outro lado, o fracasso desses personagens, Fernando e Urbano, não se reduz apenas ao que se pode chamar de seu próprio projeto social ou profissional. Pelo contrário, o fracasso também atinge diretamente a vida familiar, conforme se vê no fragmento:

GENEROSA. — Muito chateado, filho. Como está aposentado por causa da idade... E é o que diz: «Para que serve um homem deixar os seus ossos a conduzir um bonde durante cinquenta anos, se depois o põem na rua?». E se lhe deram uma boa aposentadoria... Mas é uma miséria, filho; uma miséria. E não há ninguém para guiar meu Pepe! (Pausa.) Que vida! Não sei como vamos avançar.

FERNANDO. — Tem razão. Felizmente Carmina...

GENEROSA. — Carmina é nossa única alegria. Ela é boa, trabalhadora, limpa... Se meu Pepe fosse como ela... (Vallejo, 2005, p.118, tradução nossa)<sup>75</sup>.

Generosa expõe um grave problema da Espanha com os baixos salários das aposentadorias, assim como já havia falado do aumento do preço dos produtos básicos da alimentação, como o leite e a batata. Além disso, expõe o problema de seu filho mais velho, Pepe, de 30 anos, ainda a morar com eles, sem ter conseguido crescer na vida. Sua única alegria é a sua filha, Carmina, que é trabalhadora e limpa. Quando Generosa usa o termo “limpa” está se referindo à moça como uma pessoa sem vício, respeitosa, íntegra. Nesse sentido, Generosa gostaria que Pepe fosse como Camina.

Cabe dizer que a plasticidade das obras de Vallejo é sensacional. Toma-se, como exemplo, as três cenas dos 03 atos, que terminam com os mesmos personagens (Fernando e

---

<sup>75</sup> “**Generosa.** — Muy disgustado, hijo. Como lo retiran por la edad... Y es lo que él dice: «¿De qué sirve que un hombre se deje los huesos conduciendo un tranvía durante cincuenta años, si luego le ponen en la calle?». Y si le dieran un buen retiro... Pero es una miseria, hijo; una miseria. ¡Y a mi Pepe no hay quien lo encarrile! (Pausa.) ¡Qué vida! No sé cómo vamos a salir adelante.

**Fernando.** — Lleva usted razón. Menos mal que Carmina...

**Generosa.** — Carmina es nuestra única alegría. Es buena, trabajadora, limpia... Si mi Pepe fuese como ella...” (Vallejo, 2005, p.118).

Carmina). A mera presença de Fernando ou a troca de olhares lentos e profundos são suficientes para deixar o espectador atento, conforme se vê no trecho:

*(Pausa. Ele a olha, animado e feliz.)*

FERNANDO. — Me ama! Eu sabia! Ela tinha que me amar! (Levanta a cabeça. Ela sorri involuntariamente.) Carmina, minha Carmina!

*(Ele vai beijá-la, mas ela o impede.)*

CARMINA. — E Elvira?

FERNANDO. — Eu a odeio! Ele quer me caçar com seu dinheiro. Não posso vê-la!

Carmina. — *(Com uma risadinha.)* Nem eu!

*(Eles riem alegremente.) (...)*

FERNANDO. — Sim. Acabe com tudo isso. Ajude-me! Ouça: eu vou estudar muito, sabe? Muito. Primeiro vou me tornar um desenhista. Isso é fácil! Daqui a um ano... Já que vou ganhar o suficiente até lá, vou estudar para ser projetista. Três anos. Em quatro anos serei um agrimensor de quantidade solicitado por todos os arquitetos. Eu vou ganhar muito dinheiro. Até lá você será minha pequena esposa, e vamos morar em outro bairro, em um pequeno apartamento limpo e tranquilo. Vou continuar estudando. Quem sabe? Talvez até lá eu me torne um engenheiro. E como uma coisa não é incompatível com a outra, vou publicar um livro de poesia, um livro que fará muito sucesso...

CARMINA. — *(que o ouviu em êxtase.)* Como seremos felizes!

FERNANDO. — Carmina!

*(Ele se inclina para beijá-la e bate o pé na leiteira, derramando ruidosamente. Tremendo, levantam-se e olham, atônitos, para a grande mancha branco no chão.)*

CORTINA (Vallejo, 2005, p.124-126, grifo do autor. Tradução nossa)<sup>76</sup>.

Carmina consegue visualizar tudo aquilo que aquele rapaz ambicioso/sonhador planeja para o futuro dos dois. Fernando tem um plano de vida muito bem definido, então,

---

<sup>76</sup> “*(Pausa. Él la mira, excitado y alegre.)*

**Fernando.** — ¡Me quieres! ¡Lo sabía! ¡Tenías que quererme! *(Le levanta la cabeza. Ella sonrte involuntariamente.)* ¡Carmina, mi Carmina!

*(Va a besarla, pero ella le detiene.)*

**Carmina.** — ¿Y Elvira?

**Fernando.** — ¡La detesto! Quiere cazarme con su dinero. ¡No la puedo ver!

**Carmina.** — *(Con una risita.)* ¡Yo tampoco!

*(Ríen, felices.)*

**Fernando.** — Ahora tendría que preguntarte yo: ¿Y Urbano?

**Fernando.** — Sí. Acabar con todo esto. ¡Ayúdame tú! Escucha: voy a estudiar mucho, ¿sabes? Mucho. Primero me haré delineante. ¡Eso es fácil! En un año... Como para entonces ya ganaré bastante, estudiaré para aparejador. Tres años. Dentro de cuatro años seré un aparejador solicitado por todos los arquitectos. Ganaré mucho dinero. Por entonces tú serás ya mi mujercita, y viviremos en otro barrio, en un pisito limpio y tranquilo. Yo seguiré estudiando. ¿Quién sabe? Puede que para entonces me haga ingeniero. Y como una cosa no es incompatible con la otra, publicaré un libro de poesías, un libro que tendrá mucho éxito...

**Carmina.** — *(Que le ha escuchado extasiada.)* ¡Qué felices seremos!

**Fernando.** — ¡Carmina!

*(Se inclina para besarla y da un golpe con el pie a la lechera, que se derrama estrepitosamente. Temblosos, se levantan los dos y miran, asombrados, la gran mancha blanca en el suelo.) TELÓN”* (BUERO, 2005, p. 124-126, grifo do autor).

imagina que, em quatro anos, vão ter mudado de casa, de vida e já serem casados. Tudo estava pronto para finalmente ter um beijo. Fernando se inclina para beijá-la e bate o pé na leiteira e derrama muito leite. Os dois se levantam tremendo e olham assustados a grande mancha no chão. A cortina desce e termina o primeiro ato.

A forma como Vallejo articula a ação dramática durante toda obra é extraordinária. Todas as ações são dramaticamente justificadas. Nenhum personagem faz coisas sem motivo e, claro, nenhum resultado é gratuito ou caprichoso. Isso, naturalmente, é uma qualidade. Certos ingredientes melodramáticos, apontados pela crítica em algumas obras de Vallejo, são provavelmente fruto desse esforço do autor em buscar sempre uma lógica dramática interna para as ações e reações de seus personagens. A exemplo disso, o autor usou a expressão popular “não chore pelo leite derramado”<sup>77</sup>.

Desse modo, o primeiro ato do drama termina confirmando, o que foi premeditado cena por cena, um fracasso coletivo. Há um acerto simbólico que finaliza esse primeiro ato, destacado pelo olhar assustado dos jovens Fernando e Carmina diante o leite derramado aos seus pés. É a resposta do Tempo, geralmente mudo, que se faz aqui eloquente, ao utilizar da velha fábula de Esopo, que é toda uma lição de moral da diferença que arbitra entre as vãs e irresponsáveis ilusões e a contundente realidade.

### 3.2 A tragédia social: frustração individual e coletiva

Antonio Buero Vallejo conseguiu atender ao gosto do público ao reinterpretar a antiga fórmula de farsa com um tema lúdico e um personagem popular, combinando-o com os procedimentos da tragédia de Unamuno. De fato, Vallejo passa da tragédia literária para a tragédia do homem com ações trágicas e sem êxito. Essa impotência do homem diante do sistema social e político, marcam questões fundamentais na peça em análise. Para Illana (2012), *História de uma escada* refere-se a uma tragédia da vida vulgar ao mesclar uma realidade concreta da sociedade espanhola. A autora afirma que Vallejo criou um drama de realismo transcendente.

---

<sup>77</sup> Os editores do livro onde está a peça *História de uma escada* inseriram uma legenda para esclarecer sobre a expressão. “Conocidísima fábula extendida a lo largo de la literatura universal (...) Una de las versiones canónicas fue la de Félix M. Samaniego, “La fábula de la lechera a través de diversas literaturas” en Estudio de Literatura española. (Vallejo, 2005, p126). “No llores sobre la leche derramada”, es un dicho popular de larga data y de comprensión rápida de parte del colectivo rural, para hacernos entender que el lamento ya no sirve de nada cuando algo está consumado.

O ato inicia-se com uma descrição do lugar e das pessoas. Vallejo faz questão de enfatizar quanto tempo transcorreu e como está o espaço que irá transcorrer a cena. “Dez anos se passaram que não se nota nada: as escadas ainda estão sujas e pobres, as portas sem campainha, as vidraças sem lavar” (Vallejo, 2005, p. 127, tradução nossa)<sup>78</sup>. Os dez anos que Fernando tanto temia se passaram. O espectador fica na expectativa em saber se Fernando mudou ou segue morando ali, se havia se casado, já que o ato 1 terminou com ele dizendo que odiava Elvira e quase beijando Carmina.

A cena já se inicia com cinco personagens das portas I e III chorando ou com expressão de tristeza, olhando no vão da escada o caixão com Gregorio sendo carregado, como mostra o trecho:

*(No início do ato, entram em cena Generosa, Carmina, Paca, Trini e Senhor Juan. Trata-se de um velho alto, magro, de ar quixotesco, que cultivava anacrônicos bigodes retos. O tempo transcorrido se adverte nos demais: Paca e Generosa estão muito grisalhos. Trini já é uma mulher madura, embora graciosa. Carmina ainda conserva sua beleza: uma beleza que começa a desvanecer-se. Todos ainda estão malvestidos, embora em trajes mais modernos [...])* (Vallejo, 2005, p.127, grifo do autor. Tradução nossa)<sup>79</sup>.

Quando a cortina se abre novamente para o segundo ato, o espectador descobre que Fernando se casou com a filha de D. Manuel, um pequeno comerciante, com certa fortuna financeira. Fica óbvio que a fortuna foi a causa do casamento, pois o casamento é um desastre; o desastre se agrava quando D. Manuel morre e a fortuna se esbanja. Quanto a Urbano, sua sorte também não parece melhor. Ele se casa com Carmina, mas ela não o ama, continua a amar Fernando. Só aceita o amor de Urbano, simplesmente, pelo motivo dele ser uma boa pessoa e, fundamentalmente, porque ela não quer ficar solteira. Logo, esse casamento, construído sobre alicerces igualmente instáveis, termina em outro pequeno fracasso.

A frustração de Fernando e Urbano mostra-se em duas dimensões: na vida social, civil, e na vida íntima, familiar. A relação desses dois planos na existência do indivíduo

<sup>78</sup> “Han transcurrido diez años que no se notan en nada: la escalera sigue sucia y pobre, las puertas sin timbre, los cristales de la ventana sin lavar” (Vallejo, 2005, p. 127).

<sup>79</sup> “(Al comenzar el acto se encuentran en escena **Generosa, Carmina, Paca, Trini** y el **Señor Juan**. *Éste es un viejo alto y escuálido, de aire quijotesco, que cultivaba unos anacrónicos bigotes lacios. El tiempo transcurrido se advierte en los demás: **Paca** y **Generosa** han encanecido mucho. **Trini** es ya una mujer madura, aunque airosa. **Carmina** conserva todavía su belleza: una belleza que empieza a marchitarse. Todos siguen pobremente vestidos, aunque con trajes más modernos [...])*” (Vallejo, 2005, p. 127).

nunca é clara e simples, mas, a todo momento, cheia de complexidade, contradições, suscetível a infinitas nuances. No drama, é possível ver esses dois planos. Conforme a análise de Feijoo (1982), deve-se considerar insuficiente, na mesma medida, qualquer interpretação que considere apenas a pobreza como causa imediata do fracasso familiar desses personagens (tendo em vista que não se trata de uma causa imediata, mas mediata) ou que considere esse fracasso como igualmente certo em um ambiente de diferente estatuto social, evitando, assim, as duras condições de vida que a sociedade lhes impôs. Dissociar esses planos equivaleria a tecer uma outra história, e o que está em jogo é entender esta, em que ambos os planos se entrelaçam e se justapõem.

No nível mais pessoal, subjetivo, que razões podem explicar o fracasso de Fernando e Urbano? Jean-Paul Borel (1966), que considera *A história de uma escada* drama do amor frustrado, escreve a esse respeito:

Fernando falha porque é infiel ao seu amor – e porque se casa com Elvira, a quem não ama, mas cujo pai é relativamente rico (...) Carmina dá por si a pedir-lhe em namoro, quando sabe muito bem que ainda ama Fernando (...) É uma série de falsos começos, que representam uma má escolha de valores. No início da vida, estes jovens são infiéis ao que é essencial neles, ao seu amor, e não respeitam o amor dos outros. E assim violam sua própria moral de jovens, cujo valor supremo é o amor<sup>80</sup> (Borel, 1966, p. 231, tradução nossa).

A observação de Borel (1966) é precisa. Na tragédia pessoal – familiar – desses personagens, há uma culpa original: sua inautenticidade, sua “infidelidade ao amor”. E por serem personagens trágicos, devem expiar sua culpa. Mas ao mesmo tempo, Borel (1966) não esquece, a tragédia destas personagens está intimamente ligada a um meio social, aspecto em que, provavelmente, existem outros erros originais, outras inautenticidades culposas, que estão a ser expiadas. Fernando é, neste ponto, um exemplo muito claro. A princípio, viu-se sua atitude basicamente desfavorável. No encontro final entre Fernando e Urbano, pelas censuras que este último lhe faz, intui-se que essa atitude antissocial se

---

<sup>80</sup> “Fernando fracasa porque es infiel a su amor – y porque se casa con Elvira, a quien no ama, pero cuyo padre es relativamente rico (...) También Urbano fracasa en el conjunto de sus magníficas ambiciones porque se aprovecha de la situación desesperada en que se encuentra Carmina para pedirle que sea su novia, cuando sabe muy bien que todavía ama a Fernando (...) Se trata de una serie de comienzos falsos, que representan una mala elección de valores. Al principio de su vida, estos jóvenes son infieles a lo que hay en ellos de esencial, a su amor, y no respetan el amor de los otros. Y de esta manera violan su propia moral de jóvenes, cuyo supremo valor es el amor” (Borel, 1966, p. 231).

traduziu, em determinado momento, em cobardia, em irresponsabilidade, conforme pode-se ver no trecho:

Fernando. — Eu sou vagabundo?

Urbano. — Sim. Para onde foram seus projetos de trabalho? Você não soube fazer mais do que olhar por cima do ombro para os outros. Mas você não se emancipou, não se libertou! (*Pegando no corrimão.*) Você ainda está amarrado a esta escada, como eu, como todo mundo!

Fernando. — Sim, como você. Você também iria muito longe com a união e a solidariedade. (*Irônico.*) Você ia consertar as coisas para todo mundo... Até para mim (Vallejo, 2005, p. 165, tradução nossa)<sup>81</sup>.

Aquela conversa há 30 anos de suas projeções retorna, entretanto na boca de quem havia ouvido e decretado o fracasso do outro. O tempo mostra que ambos não obtiveram êxito. Carmina, que escutava a parte final em que Urbano o chama de imprestável e covarde, sai ao patamar e reafirma as palavras de Urbano “Isso! Um covarde! Isso é o que você sempre foi! Um preguiçoso e um covarde!” (Vallejo, 2005, p. 165, tradução nossa)<sup>82</sup>. E a cena cresce em violência até o final.

São 20 anos de assuntos reprimidos. Para Feijoo (1982), a tragédia deve ser um veículo idôneo para conseguir despertar reflexão nas atitudes solidárias ante ao mal das pessoas ou do seu semelhante. Ou seja, a liberdade humana atua condicionada as limitações. Nos conflitos dramáticos, a origem da cadeia de desgraças está no ato livre do homem. No caso de Fernando, sua covardia foi a causa do seu fracasso. Mesmo com os pedidos de Urbano para se calar, Carmina extravasa e fala tudo que sente.

**Carmina.** — Não quero! Eu tinha que dizer a ele. (*Para Fernando.*) Você foi um covarde a vida toda! Você tem sido para as coisas mais insignificantes... e para as mais importantes. (*Lacrimosa.*) Você se assustava como uma galinha quando era preciso ser um galo com crista e esporas!

**Urbano.** — (*Furioso*) Entre!

**Carmina.** — Não quero! (*Para Fernando.*) E seu filho é igual a você: covarde, vagabundo e mentiroso. Ele nunca vai se casar com minha filha, você entende?

<sup>81</sup> “**Fernando.** — ¿Yo un vago?

**Urbano.** — Sí. ¿Dónde han ido a parar tus proyectos de trabajo? No has sabido hacer más que mirar por encima del hombro a los demás. ¡Pero no te has emancipado, no te has libertado! (*Pegando en el pasamanos.*) ¡Sigues amarrado a esta escalera, como yo, como todos!

**Fernando.** — Sí, como tú. También tú ibas a llegar muy lejos con el sindicato y la solidaridad. (*Irónico.*) Ibais a arreglar las cosas para todos... Hasta para mí” (Vallejo, 2005, p. 165).

<sup>82</sup> ¡Eso! ¡Un covarde! ¡Eso es lo que has sido siempre! ¡Un gandul y un covarde! (Vallejo, 2005, p. 166).

(*Para, ofegante.*) (Vallejo, 2005, p.166, grifo do autor, tradução nossa)<sup>83</sup>.

Apesar do nervosismo e toda angústia guardada, já que Fernando tinha lhe prometido tantas coisas, mas se casado com o dinheiro de Elvira, Carmina, no seu desabafo, acaba sendo bastante precisa ao dizer que Fernando é uma pessoa que demonstra extrema fraqueza e falta de coragem para vencer na vida. Mesmo com o tempo, a morte da mãe e depois do sogro, Fernando seguiu sendo alguém que fugia de qualquer situação. Para Feijoo (1982), as obras trágicas querem propor “[...] o difícil caminho do homem, com suas limitações e seus erros, para a verdadeira liberdade”<sup>84</sup> (1982, p. 08, tradução nossa). A escassez de bravura fez o Fernando ter uma vida medíocre, ele é o reflexo de muitos homens do século XX e, talvez, ainda do século XXI. Para Paco (1998), os protagonistas podem ser derrotados ou estarem imersos na desgraça, ainda assim, a postura de esperança será o último significado da tragédia. Em síntese, a tragédia procura explorar as incapacidades humanas que se disfarçam de destino.

### 3.3 As classes sociais e os problemas financeiros: dramas sociais e políticos

A peça *História de uma escada* explora, por meio da temática político-social, as principais características políticas e sociais do regime franquista que tiveram um impacto significativo na sociedade espanhola durante o período de sua vigência. Na política, o regime franquista foi caracterizado por um governo autoritário, centralizador e altamente hierárquico, em que Francisco Franco detinha poder absoluto. O franquismo baseou-se nas ideias do movimento político espanhol conhecido como Falange Espanhola, que promove uma visão nacionalista, conservadora e anticomunista. Para Illana (2012, p. 55, tradução nossa), “Franco exerce seu poder com total impunidade e uma de suas melhores e mais eficazes armas é a censura”<sup>85</sup>. Assim, Franco enfatizou a centralização do poder nas mãos

---

<sup>83</sup> “**Carmina.** — ¡No quiero! Tenía que decírselo. (**A Fernando.**) ¡Has sido un cobarde toda tu vida! Lo has sido para las cosas más insignificantes... y para las más importantes. (*Lacrimosa.*) ¡Te asustaste como una gallina cuando hacía falta ser un gallo con cresta y espolones!

**Urbano.** — (*Furioso.*) ¡Métete para adentro!

**Carmina.** — ¡No quiero! (**A Fernando.**) Y tu hijo es como tú: un cobarde, un vago y un embustero. Nunca se casará con mi hija, ¿entiendes?

(*Se detiene, jadeante.*)” (Vallejo, 2005, p. 166).

<sup>84</sup> “[...] el difícil camino del hombre, con sus limitaciones y sus errores, hacia la verdadera libertad” (Feijoo, 1982, p.08).

<sup>85</sup> “Franco ejerce su poder con total impunidade y una de sus mejores y más efectivas armas es la censura” (Illana, 2012, p. 55).

do Estado, reprimindo qualquer forma de oposição política e restringindo os direitos democráticos e as liberdades civis.

Nesse sentido, vale ressaltar que durante a maior parte do regime franquista, a Espanha adotou uma política econômica de autossuficiência, com forte intervenção estatal na economia e restrições ao comércio internacional. O Estado franquista nacionalizou setores estratégicos, como a indústria pesada, energia e transporte, estabelecendo um modelo econômico de intervenção estatal direta.

As questões econômicas estão presentes já no início da obra *História de uma escada*, quando o Cobrador de luz chega ao prédio para receber a energia de cada uma das casas. O fato de a cena se abrir em modalidades econômicas é um indício sério de traços de gene social nesta obra. Por este motivo, em nenhum momento a descida do Coletor de eletricidade é mencionada no texto dramático. É uma elipse intencional que enfatiza a personalidade de um intruso incômodo cuja presença é fonte de perturbação psicológica. O alvoroço criado mostra o alto grau de rejeição de alguns vizinhos atingidos por dificuldades econômicas.

A priori, a irritação de Paca, Generosa, Elvira e Dona Asunción é consequência de sua condição de intimidados pelas dificuldades econômicas. A atrofia social é o que inspira a desconfiança dos vizinhos em relação às estruturas sociais incapazes de visualizar o desafio social. É isso que acaba justificando o desespero de Generosa, que se vê obrigado a invocar a divindade: “Meu Deus! Cada vez mais caros. Não sei como viveremos?” (Vallejo, 2005, p. 102, tradução nossa)<sup>86</sup>. Paca também reclama ao cobrador sobre a companhia de luz, uma empresa de ladrões, que deveria ter vergonha de chupar o sangue das pessoas. Dessa forma, Vallejo usa a esperança como elemento de desejo de transformação social.

A esperança que alimenta qualquer convicção social, política, religiosa ou filosófica não é nem mais nem menos do que a fé. Onde não há fé, existem dúvidas, mas naturalmente subsiste a fé; esse pareamento, aparentemente simples, é mostrado pelos pressupostos trágicos. Da mesma forma que nada se pode fazer diante de certas circunstâncias em que o futuro mergulha o ser humano, tendo em vista que os homens são totalmente alheios aos acontecimentos, também não se pode expulsar de suas vidas o conceito de fé, porque a fé é intrínseca ao ser humano. Consequentemente, por mais tosca que seja, a forma assumida por qualquer tragédia, não dispensa o sentido esperançoso em sua funcionalidade. Nessa direção,

---

<sup>86</sup> “**Generosa.** — ¡Dios mío! ¡Cada vez más caro! No sé cómo vamos a poder vivir” (Vallejo, 2005, p. 102).

vale lembrar o que disse o dramaturgo brasileiro Ariano Suassuna (1974, p.84): “[...] a união com a divindade ordena o mundo caótico e renova as esperanças”.

O fato de do homem se referir à proteção divina é a prova manifesta do sentimento de abandono e solidão absoluta. Esse desamparo, que o homem sente, cria um retraimento antropológico que cria sua própria linguagem e sua própria abordagem da realidade social. Nesse sentido, Vallejo recorre ao sentimento de frustração e reclamação dos que mais sofrem. Para Doménech (1973),

*História de una escada* (...) seus dramas sociais e políticos, abordam o tema da Espanha de uma perspectiva decididamente crítica. De fato, (...) – a crítica como patriotismo autêntico – que tem suas raízes em Larra, Galdós, a geração de 98. Diante da Espanha real, o autor opõe-se implicitamente ao modelo de uma Espanha possível, de uma Espanha sonhada (Doménech, 1973, p. 19, tradução nossa)<sup>87</sup>.

O ambiente opressivo em que vivem esses personagens é retratado no drama com grande riqueza de detalhes. Este retrato é minucioso pelos múltiplos dados que são explicitamente revelados; mas também pelo que não é dito, pelas implicações que constantemente gravitam em cena, por exemplo, a guerra civil, que não se fala abertamente uma única vez, mas que está ali latente, produzindo efeitos.

A partir da tabela 3, é possível saber quais são os moradores e qual valor de energia gastam.

TABELA 5: Distribuição dos moradores e valores gastos com energia, conforme ato 1

PORTA I	PORTA II	PORTA III	PORTA IV
Generosa e Gregorio (casal); Carmina e Pepe (filhos)	Dom Manuel (pai); Elvira (filha)	Paca e Juan (casal); Urbano, Trini e Rosa (filhos) - 3 quartos	Dona Assunção (mãe); Fernando (filho)
2,60	6,65	4,10	3,20

Fonte: Elaborado pelo autor.

Quando Vallejo opta por colocar o valor da luz para cada família, escancara para o público o nível econômico de cada morador. Após as comparações feitas entre Generosa e

<sup>87</sup> “*Historia de una escalera* (...) sus dramas sociales y políticos abordan el tema de España desde una perspectiva decididamente crítica. De hecho, (...) – la crítica como auténtico patriotismo – que hunde sus raíces en Larra, Galdós, la generación del 98. Frente a la España real, el autor opone implícitamente el modelo de una España posible, de una España soñada” (Doménech, 1973, p.19).

Paca, percebe-se que ambas as famílias, de fato, economizam, diferentemente da família da Porta IV, que mesmo sendo em apenas dois moradores, possuem um consumo maior que a família da porta I, que são em quatro pessoas.

O suporte trágico é fundamental na construção da peça de Vallejo. As pequenas tragédias cotidianas desse ambiente, que deveria ser familiar, mas é hostil, revela as mazelas que as personagens fazem para sobreviver. Para Gregorio (1977),

Diante da glória de nossa história, Vallejo apresenta a profundidade da intra-história: a luz de Velázquez está na dor de sua contradição entre seu mundo de sonho e seu mundo vivido. O testemunho do seu tempo reside, não naquilo que capturou, mas no espírito com que o fez. “A Vênus do espelho” move os estamentos de uma fase histórica, pela sua verdade nua e pela sua discrição... Buero apresenta-nos um testemunho histórico em oposição à história “oficial” que se apresentava nesta época como intocável<sup>88</sup> (Gregorio, 1977, p. 12, grifo do autor. Tradução nossa).

Ao analisar a cena do Cobrador de luz com Dona Assunção, uma mulher de luto, magra e consumida pelo tempo, conforme descrito por Vallejo, é possível compreender a vida trágica que essa mulher viúva e com um filho preguiçoso (Fernando) resiste e sobrevive.

Vallejo insere o pronome de tratamento “Dona” e não diz sua idade. O Cobrador também é objetivo com a Dona Assunção ao dizer: “A luz. Três e vinte”<sup>89</sup>. Diferentemente das outras senhoras, ela educadamente pega o recibo, cumprimenta com um bom dia e pede que espere um momento que vai buscar lá dentro. Dona Assunção se humilha frente ao cobrador ao revelar que foi ao mercado e não sobrou dinheiro para pagar. Mas o Cobrador volta a cobrar a viúva que tenta se explicar, deixando claro que não é a primeira vez que aquilo acontece, conforme pode-se ver no diálogo:

COBRADOR. — Olhe, senhora: não é a primeira vez que acontece e...  
 DONA ASSUNÇÃO. — O que ele diz?  
 COBRADOR. — Sim. Todo mês é a mesma história. Todo o mundo! E eu não posso vir em outro momento ou pagar por isso do meu bolso. Então, se você não me pagar, terei que cortar o fluido.  
 DONA ASSUNÇÃO. — Mas é uma coincidência, eu lhe asseguro! Meu filho não está aqui, e...

---

<sup>88</sup> “Frente a la “gloria” de nuestra historia, Buero presenta la hondura de la intrahistoria: la luz de Velazquez esta en el dolor de su contradicción entre su mundo soñado y su mundo vivido. El testimonio de su época reside, no en lo que plasmo, sino en el espíritu con que lo hizo. “La venus del espejo” conmueve los estamentos de una fase histórica, por su desnuda verdad y por su discreción... Buero nos presenta un testimonio histórico en oposición a la historia “oficial” que aparecía en esta época como intocable” (Gregorio, 1977, p. 12, grifo do autor).

<sup>89</sup> **Cobrador.** — La luz. Tres veinte. (Vallejo, 2005, p. 103).

COBRADOR. — Chega de conversa mole! Isso acontece por querer gastar como uma dama em vez de economizar. Terei que cortar a luz. (Vallejo, 2005, p. 104, tradução nossa)<sup>90</sup>.

É importante dizer que o Cobrador é um agente direto do governo de controle, censura e até julgamento. No fragmento, pode-se ver como o representante do Estado reduz a cliente/cidadã a alguém inferior a uma dama. Dessa forma, é possível afirmar que Antonio Buero Vallejo descreve a personagem Dona Assunção como uma mulher idosa, tradicional e submissa, retratada como uma figura passiva e conformada com sua posição na sociedade, aceitando as imposições políticas e sociais sem questionamento. Dona Assunção representa uma mulher que internalizou os valores e normas patriarcais da época, uma vez que é descrita como uma dona de casa dedicada, cuja vida gira em torno das tarefas domésticas e do cuidado da família. Sua personagem é moldada pelos papéis de esposa (viúva) e mãe, tendo uma presença discreta na peça. Desse modo, pode-se dizer que, para Vallejo, Dona Assunção é uma mulher subjugada, cujas opiniões e vontades são frequentemente ignoradas ou desconsideradas por outros personagens, uma vez que não é vista como uma força ativa de resistência política, mas como alguém que aceita passivamente as circunstâncias opressivas.

No entanto, é importante ressaltar que, apesar de sua obediência aparente, Dona Assunção pode ser interpretada como uma figura que representa a maioria das mulheres da época, que enfrentavam restrições e opressões, mas também encontravam formas sutis de resistência em seu cotidiano. Em suma, para Vallejo, Dona Assunção é uma personagem feminina submissa e tradicional, cuja figura simboliza a limitação e as expectativas impostas às mulheres na sociedade durante a ditadura franquista.

Ao revisitar a história sob esse aspecto, observa-se que o regime franquista defende valores tradicionais e conservadores, como o catolicismo, a família nuclear e a subserviência das mulheres em relação aos homens. Vallejo (2005) retrata isso ao colocar a preocupação de Generosa sobre o futuro da filha Carmina, quando diz: “Só quero deixar esta filha... com um bom homem... antes de morrer” (Vallejo, 2005, p. 130, tradução nossa)<sup>91</sup>. Generosa

---

<sup>90</sup> “**Cobrador.** — Mire, señora: no es la primera vez que pasa y...

**Doña Asunción.** — ¿Qué dice?

**Cobrador.** — Sí. Todos los meses es la misma historia. ¡Todos! Y yo no puedo venir a otra hora ni pagarlo de mi bolsillo. Conque si no me abona tendré que cortarle el fluido.

**Doña Asunción.** — ¡Pero si es una casualidad, se lo aseguro! Es que mi hijo no está, y...

**Cobrador.** — ¡Basta de monsergas! Esto le pasa por querer gastar como una señora en vez de abonarse a tanto alzado. Tendré que cortarle” (Vallejo, 2005, p. 104).

<sup>91</sup> “**Generosa.** — Sólo quisiera dejar a esta hija... con un hombre de bien... antes de morirme”. (Vallejo, 2005, p. 130).

mostra-se preocupada com a solteirice da sua filha Carmina, pois queria deixar a filha casada com um homem “de bem” antes de morrer. Ressalta-se que é uma representação histórica, por volta de 1926, em que as mulheres ainda não tinham conquistado muitos direitos ou participação social.

Em *História de uma escada*, o papel da mulher é retratado no contexto da sociedade espanhola durante a ditadura franquista. A obra destaca a limitação e os desafios enfrentados pelas mulheres naquela época, refletindo a realidade da opressão de gênero e da submissão social impostas pelo regime autoritário. As personagens femininas na peça são representadas como mulheres trabalhadoras, muitas vezes, presas em papéis tradicionais e subjugadas às expectativas sociais. Elas são mostradas como mães, esposas e donas de casa, cujas vidas são fortemente determinadas pelo machismo imposto pela sociedade patriarcal e pela opressão política.

No entanto, apesar dessas restrições, a obra também apresenta mulheres que demonstram resiliência, força e coragem. Elas podem ser vistas buscando formas de resistência, encontrando maneiras de desafiar as limitações impostas a elas. Essas personagens femininas mostram a luta silenciosa e a capacidade de enfrentar as adversidades, mesmo em um ambiente opressivo. Como exemplo disso, Vallejo trouxe no terceiro ato um diálogo curto e desagradável, cheio de ofensas entre Pepe e Rosa, que vivem um relacionamento de traição e ausência, especialmente, por parte do homem.

Pepe, o marido de Rosa, vem a casa em, apenas, algumas ocasiões, principalmente, para comer, só que ele nunca contribui com as despesas da casa. Rosa, irritada com a situação que vive com o marido, já o recebe perguntando, por que ele veio: “Para comer, certo? A noite toda se embebedando com as mulheres e na hora do almoço, vem para casinha, para ver o que Rosa conseguiu fazer ali” (Vallejo, 2005, p. 132)<sup>92</sup>. Pepe se tornou o pior que pode se esperar de alguém, uma pessoa repugnante. Ele era um homem de quase quarenta anos, como descreve Vallejo, que sentia aversão às pessoas do seu convívio, a mesma repulsa que os outros sentiam dele. Pepe é aquele personagem que o leitor/espectador fica com raiva quando lê/ouve.

Pepe. — Não fique com raiva, gatinha.

Rosa. — Malandro! Perdido! E o dinheiro? E o dinheiro para comer? Você acha que pode comer sem ter um tostão?

---

<sup>92</sup> “**Rosa.** — A comer, ¿eh? Toda la noche emborrachándote con mujeres y a la hora de comer, a casita, a ver lo que la Rosa ha podido apañar por ahí” (Vallejo, 2005, p. 132).

Pepe. — Olha, garota, você já está me cansando. Já lhe disse que a obrigação de trazer dinheiro para casa é tanto tua quanto minha.

Rosa. — E você se atreve...?

Pepe. — Deixa de ser romântica. Se você vier até mim com cobranças e problemas, eu vou embora. Agora você sabe (Vallejo, 2005, p.132-133, tradução nossa)<sup>93</sup>.

Para Doménech (1973), a relação entre Pepe e Rosa, em *História de uma escada*, é complexa e marcada por conflitos e tensão, mas também por um vínculo afetivo. Pepe e Rosa são personagens jovens e trabalhadores que mantêm uma relação romântica ao longo da peça. No início, a relação entre eles é retratada como um romance apaixonado e idealizado. Eles têm sonhos e esperanças de construir uma vida melhor juntos. No entanto, conforme a trama continua, as pressões externas, incluindo as restrições políticas e sociais impostas pelo regime franquista, começam a afetar seu relacionamento.

Conforme Illana (2012), Pepe é descrito por Vallejo como um personagem ambicioso, que busca progredir socialmente e financeiramente. Ele vê em Rosa uma parceira para alcançar seus objetivos. No entanto, sua ambição, muitas vezes, o leva a tomar decisões egoístas e colocar seus interesses pessoais acima dos sentimentos de Rosa.

Por sua vez, Rosa é uma personagem mais ingênua e idealista. Para Feijoo (1982), ela está disposta a se sacrificar e apoiar Pepe em suas ambições, mas também anseia por um amor verdadeiro e uma vida mais significativa. Aos poucos, ela começa a perceber as restrições de sua situação, passando a questionar se suas esperanças podem se concretizar.

Conforme a peça avança, a relação entre Pepe e Rosa se torna cada vez mais tensa e conflituosa. A opressão política e as circunstâncias difíceis acabam desgastando o amor e a confiança entre eles. Essa tensão culmina em momentos de conflito e desilusão. Em suma, a relação entre Pepe e Rosa é caracterizada por uma mistura de amor, ambição, desilusão e conflito, influenciado pelas restrições políticas e sociais da época. Ela retrata os desafios enfrentados pelos jovens casais em um contexto opressivo e as dificuldades em conciliar seus sonhos individuais com a realidade ao seu redor. Assim, o papel da mulher em *História de uma escada* é retratado como um reflexo das restrições sociais e políticas

---

<sup>93</sup> “**Pepe.** — No te enfades, gatita. **Rosa.** — ¡Sinvergüenza! ¡Perdido! ¿Y el dinero? ¿Y el dinero para comer? ¿Tú te crees que se puede poner el puchero sin tener cuartos?”

**Pepe.** — Mira, niña, ya me estás cansando. Ya te he dicho que la obligación de traer dinero a casa es tan tuya como mía.

**Rosa.** — ¿Y te atreves...?

**Pepe.** — Déjate de romanticismos. Si me vienes con pegas y con líos, me marcharé. Ya lo sabes”. (Vallejo, 2005, p.132-133).

impostas às mulheres durante a ditadura franquista. Ao mesmo tempo, a peça também reconhece a força e a resiliência das mulheres diante dessas circunstâncias complicadas.

Ao observar o desenvolvimento das cenas, entende-se que a política desempenha um papel central na progressão da trama em *História de uma escada*, uma vez que está intrinsecamente ligada às experiências e às vidas dos personagens, moldando seus destinos e influenciando o curso dos acontecimentos. A ditadura atua como uma força opressora que impõe restrições e exclusão aos personagens, isto é, cria um ambiente de medo, censura e falta de liberdade, que afeta diretamente as escolhas e ações das personagens. Desse modo, suas aspirações e sonhos são moldados e restritos pelo regime político dominante.

Os eventos políticos, como repressões, prisões e manifestações têm impacto direto na vida das personagens e nas relações entre eles. As consequências das ações políticas, como a força e a opressão, geraram conflitos e impulsionaram a narrativa. Um exemplo disso, acontece em um diálogo que gira em torno da conta de luz entre Trini e Generosa, conforme segue:

TRINI. — A senhora viu que a energia subiu?

GENEROSA. — Cala a boca, filha! Não me diga! Se fosse apenas a luz... E o leite? E as batatas?

TRINI. — (Confidencial.) A senhora sabe que Dona Assunção não pôde pagar o Cobrador hoje?

GENEROSA. — Sério?

TRINI. — É o que diz minha mãe, que estava ouvindo. Dom Manuel foi quem pagou. Já que a menina é louca pelo Fernandito...

GENEROSA. — Aquele vagabundo é muito simpático.

TRINI. — E Elvirita uma safada.

GENEROSA. — Não. Uma garota mimada...

TRINI. — Não. Um puta... (Vallejo, 2005, p.108-109, tradução nossa)<sup>94</sup>.

Em *História de uma escada*, há a presença recorrente de fofocas e análises da vida alheia por parte dos personagens. A peça retrata a interação entre os moradores de um prédio, que vivem em proximidade e guardam suas vidas. Essa convivência proporciona um

<sup>94</sup> “**Trini.** — ¿Ha visto usted la subida de la luz?

**Generosa.** — ¡Calla, hija! ¡No me digas! Si no fuera más que la luz... ¿Y la leche? ¿Y las patatas?

**Trini.** — (Confidencial.) ¿Sabe usted que doña Asunción no podía pagar hoy al Cobrador?

**Generosa.** — ¿De veras?

**Trini.** — Eso dice mi madre, que estuvo escuchando. Se lo pagó don Manuel. Como la niña está loca por Fernandito...

**Generosa.** — Ese gandulazo es muy simpático.

**Trini.** — Y Elvirita una lagartona.

**Generosa.** — No. Una niña consentida...

**Trini.** — No. Una lagartona...”(Vallejo, 2005, p. 108-109).

ambiente propício para observação sobre a vida dos outros e para a disseminação de boatos. Os personagens são frequentemente vistos discutindo e comentando a vida uns dos outros, especulando sobre seus relacionamentos, aspirações, fracassos e segredos, conforme pode-se ver no diálogo de Trini com Generosa. Observa-se que eles descreveram rumores e suposições, muitas vezes, sem base factual, criando um ambiente de intromissão e julgamento.

Essas fofocas e intromissão da vida alheia são utilizadas por Vallejo como uma forma de criticar a natureza opressiva e alienante da sociedade, na qual os personagens estão inseridos, isto é, revelam a falta de privacidade e a intrusão constante na vida das pessoas, em que os indivíduos se tornam objeto de escrutínio e os detalhes de suas vidas são alvo de interesse e especulação. De acordo com Ryngaert (1996, p. 63), “[...] fazer aparecer a intriga de uma peça consiste em colocar-se no núcleo da ficção e desenredar-lhe os fios para desnudar sua mecânica subjacente. A intriga está ligada à construção dos acontecimentos, a suas relações de causalidade”.

Além disso, as intrigas também servem como uma forma de distração e entretenimento para os personagens, oferecendo uma forma de fuga das dificuldades e frustrações de suas próprias vidas. Ou seja, preenchem o vazio e a monotonia do cotidiano, criando uma sensação de pertencimento e conexão social entre os moradores do prédio. No entanto, essas fofocas também demonstram a falta de comunicação genuína e a superficialidade das relações interpessoais, enfatizando a necessidade de uma abordagem mais significativa e empática na interação entre as pessoas.

Assim, em *História de uma escada*, as fofocas e os comentários da vida alheia ocupam um papel significativo na representação das dinâmicas sociais e no questionamento da intimidade invadida e da falta de confiança nas relações humanas. Além disso, a política também serve como pano de fundo para a crítica social e moral presente na peça. Ela expõe as injustiças e desigualdades do regime, levantando questões sobre a natureza do poder, da justiça e da liberdade. Em suma, o papel da política na progressão da peça é fundamental, uma vez que molda as circunstâncias e os dilemas enfrentados pelos personagens, criando tensões, conflitos e oportunidades para uma reflexão acerca das consequências do poder político em suas vidas.

Para Feijoo (1982) e Doménech (1973), houve uma repressão política e social generalizada contra qualquer forma de oposição política, sindicatos e movimentos independentistas, que originou em prisões, execuções, censura e controle rígido da mídia.

Vallejo (2005) traz, no fragmento abaixo, a discussão sobre a função dos sindicatos no discurso de Urbano:

FERNANDO: (...) E a sua fábrica?

URBANO: Muitas coisas! Desde a última greve dos metalúrgicos, as pessoas estão se organizando às pressas. Vamos ver quando vocês, vendedores, nos imitam.

FERNANDO: Não me interesso por essas coisas.

URBANO: Porque você é burro. Não sei para que serve tanta leitura.

FERNANDO: Quer me contar o que você ganha com essas bagunças?

URBANO. — Fernando, você é um desgraçado. E o pior é que você não sabe. Pobres demônios como nós nunca serão capazes de melhorar nossas vidas sem ajuda mútua. E isso é o sindicato. Solidariedade! Essa é a nossa palavra. E seria sua se você percebesse que não passa de um brega triste. Mas como você pensa que é um marquês!

FERNANDO. — Não acredito em nada. Eu só quero subir. Você entende? Suba! E deixar toda essa miséria em que vivemos.

URBANO. — E que os outros sejam atingidos por um raio.

FERNANDO. — O que tenho a ver com os outros? Ninguém faz nada por ninguém. E você entra no sindicato porque não tem o ponto de partida para subir sozinho. Mas esse não é o caminho para mim. Eu sei que posso subir e subirei sozinho. (Vallejo, 2005, p. 111, tradução nossa)<sup>95</sup>.

Ao observar o diálogo, ficam claras as oposições políticas entre Fernando e Urbano. Enquanto Fernando busca ter sucesso a partir de seu esforço individual, Urbano espera pela ação do sindicato para promovê-lo. O sindicato é mencionado como uma entidade representativa dos interesses dos trabalhadores e como uma forma de resistência política. Aborda-se a questão da organização dos trabalhadores e sua luta por direitos e melhores condições de trabalho, uma vez que Urbano argumenta sobre a importância do sindicato

---

<sup>95</sup> “FERNANDO: (...) ¿Qué hay por tu fábrica?

URBANO: ¡Muchas cosas! Desde la última huelga de metalúrgicos, la gente se sindicala a toda prisa. A ver cuándo nos imitáis los dependientes.

FERNANDO: No me interesan esas cosas.

URBANO: Porque eres tonto. No sé de qué te sirve tanta lectura.

FERNANDO: ¿Me quieres decir lo que sacáis en limpio con esos líos?

URBANO. — Fernando, eres un desgraciado. Y lo peor es que no lo sabes. Los pobres diablos como nosotros nunca lograremos mejorar de vida sin la ayuda mutua. Y eso es el sindicato. ¡Solidaridad! Ésa es nuestra palabra. Y sería la tuya si te dieras cuenta de que no eres más que un triste hortera. ¡Pero como te crees un marqués!

FERNANDO. — No me creo nada. Sólo quiero subir. ¿Comprendes? ¡Subir! Y dejar toda esta sordidez en que vivimos.

URBANO. — Y a los demás que los parta un rayo.

FERNANDO. — ¿Qué tengo yo que ver con los demás? Nadie hace nada por nadie. Y vosotros os metéis en el sindicato porque no tenéis arranque para subir solos. Pero ese no es camino para mí. Yo sé que puedo subir y subiré solo” (Vallejo, 2005, p. 111).

como uma instituição que pode defender os direitos dos trabalhadores e lutar contra a opressão política e econômica.

Ao falar sobre o sindicato, eles também mencionam a necessidade de se organizarem e se mobilizarem coletivamente para enfrentar o sistema opressivo em que vivem. Através do sindicato, Urbano vê a possibilidade de fortalecer a voz dos trabalhadores, buscar melhores horários, horários de trabalho mais justos e garantias de segurança. O diálogo entre Fernando e Urbano sobre o sindicato reflete a importância do ativismo e da ação coletiva na luta por direitos e na superação das adversidades impostas pelo regime autoritário, buscando por uma sociedade melhor mais justa. Eles destacam a importância de se unirem em prol de uma causa comum e de enfrentarem as injustiças juntos, encontrando na organização sindical um caminho para a resistência e a busca por justiça social.

Essas características políticas e sociais do regime franquista afetaram profundamente a sociedade espanhola, provocadas em uma falta de liberdades políticas, isolamento, desigualdades sociais e um ambiente de repressão e medo. Após a morte de Franco em 1975, a Espanha passou por um processo de transição para a democracia, buscando superar esses desafios e construir uma sociedade mais aberta, pluralista e inclusiva.

Essa integração é o que Vallejo quis propor em *História de uma escada*, pois longe de qualquer repressão ao individualismo, ele recupera com ousadia a interioridade pessoal ao lado da existência social. Em suas palavras:

Tudo isso nos remete ao problema fundamental da recuperação da crítica social sob o franquismo: a recuperação do papel social do homem, mas ao mesmo tempo da interioridade relacionada a esse papel. Ou seja, o dos problemas pessoais intransferíveis; porque o social não importa como afeta os seres concretos de carne e osso. E a recuperação de tudo isso em circunstâncias politicamente difíceis teve que forçar um espanhol ferido daqueles anos - como poderia ser eu - e outros colegas meus, a uma espécie de visão de mundo trágica (Vallejo, 1979, p. 35, tradução nossa)<sup>96</sup>.

O ambiente da obra se materializa, simbolicamente, na escada da vizinhança, não há dúvida de que é esta a dimensão social e histórica do drama, em que se encerra a tragédia individual das personagens, estabelecendo uma dualidade tipicamente buerista e cheia de

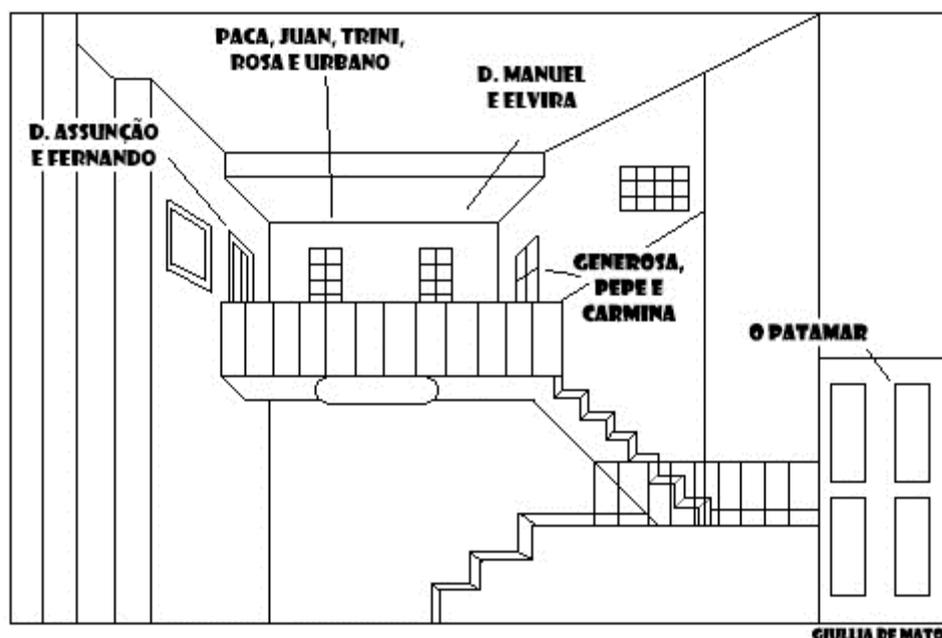
---

<sup>96</sup> “Todo lo anterior nos retrotrae al fundamental problema de la recuperación de la crítica social bajo el franquismo: la recuperación del papel social del hombre, pero a la vez de la interioridad relacionada con este papel. O sea, la de los problemas personales intransferibles; pues lo social no interesa por como repercute en seres concretos de carne y hueso. Y la recuperación de todo ello en circunstancias políticamente difíciles tenía que llevar por fuerza a un español herido de aquellos años - como podía serlo yo - y a otros compañeros míos, a una especie de cosmovisión trágica” (Vallejo, 1979, p. 35).

sugestões, estava muito presente na consciência dos espectadores em 1949, as datas que correspondiam aos vários atos que pudessem levar, de certa forma, a uma confusão cronológica, o espectador de 1949 sabia muito bem o que significavam as esperanças de Urbano, no primeiro ato, e o que significava o seu posterior fracasso. Na história espanhola contemporânea, a esperança de democracia de Urbano teve um momento muito concreto e preciso; assim como sua derrota. À luz destas considerações, compreende-se melhor o conflito, individual e coletivo, que o drama suscita; e pode-se também compreender o calor com que os espectadores aplaudiam ao final das apresentações da obra, provavelmente movidos pelo choque. Desse modo, cabe analisar a escada.

### 3.4 A escada: estrutura cíclica, espaço de reclusão e fracasso dos personagens

Figura 4: Ilustração da escada, patamar e portas



Fonte: Giullia de Matos

Todos os três atos da peça *História de uma escada* acontecem no mesmo lugar: na escada, figura 4. É nesse espaço que toda a ação acontece; na escada se discutem fofocas e se ouvem discussões; ali se refletem os projetos e sonhos de todos os vizinhos. No fragmento abaixo, observa-se como Vallejo integra a escada à cena:

Um lance de escadas com dois patamares, numa modesta casa de vizinhança. Os degraus que levam aos andares inferiores são encontrados no primeiro termo da esquerda. O corrimão que fronteira é muito pobre, com corrimãos de ferro, e torções para correr ao longo da cena limitando o primeiro patamar. Perto do lado direito inicia uma seção completa de cerca de dez degraus (Vallejo, 2005, p.102, tradução nossa)<sup>97</sup>.

A escada é o símbolo central da obra. É tão relevante que está até no título. Todos os personagens se sentem apegados a escada. Alguns a odeiam, porque, simbolicamente, "acorrentados" a esta escada foram perdendo seus sonhos e suas esperanças ao longo dos anos; outros, como Paca, a consideram uma velha companheira. Os críticos consideram a escada o elemento central da obra de Vallejo; um elemento complexo que se presta a múltiplas interpretações. A escada, espaço fechado e simbólico, e a passagem implacável do tempo favorecem uma estrutura cíclica e repetitiva que sublinha o fracasso das personagens.

Vallejo escolheu a escada como símbolo para expressar, de forma didática, sua concepção sobre dramaturgia. A escada tem um simbolismo realista e reflete toda complexidade que a sociedade espanhola estava vivendo. Desse modo, a escada é a metáfora da sociedade. Sabendo das possibilidades expressivas e estilísticas que a escada possui, Vallejo cria uma escada que não leva a lugar nenhum, que sobe e desce como a escada da vida. O dramaturgo espanhol personifica a escada: “a escada fica em silêncio” (Vallejo, 2005, p.169, tradução nossa)<sup>98</sup>.

A escada de Vallejo exerce o papel de mãe ou executora, dependendo das posições que adotam os personagens. Por exemplo, fez parte da infância daquelas famílias conforme mostra a recordação de Fernando sobre sua infância em um diálogo com Carmina:

**Fernando.** — Quando éramos crianças costumávamos ser informal comigo... Por que não me chama pelo meu nome agora? (*Pausa.*) Você não se lembra mais daquela época? Eu era seu namorado e você era minha namorada... Minha namorada... E nos sentamos aqui (*apontando para os degraus*), naquele degrau, cansados de brincar..., de continuar brincando de namorados (Vallejo, 2005, p.123, tradução nossa)<sup>99</sup>.

---

<sup>97</sup> “Un tramo de escalera con dos rellanos, en una casa modesta de vecindad. Los escalones de bajada hacia los pisos inferiores se encuentran en el primer término izquierdo. La barandilla que los bordea es muy pobre, con el pasamanos de hierro, y tuerce para correr a lo largo de la escena limitando el primer rellano. Cerca del lateral derecho arranca un tramo completo de unos diez escalones (Vallejo, 2005, p.102).

<sup>98</sup> *La escalera queda en silencio*” (Vallejo, 2005, p. 169).

<sup>99</sup> “**Fernando.** — Cuando éramos chicos nos tuteábamos... ¿Por qué no me tuteas ahora? (*Pausa.*) ¿Ya no te acuerdas de aquel tiempo? Yo era tu novio y tú eras mi novia... Mi novia... Y nos sentábamos aquí (*Señalando a los peldaños*), en ese escalón, cansados de jugar..., a seguir jugando a los novios” (Vallejo, 2005, p.123).

Além disso, a escada também é o lugar de descanso e reflexão, principalmente para Fernando, como conta o autor: “FERNANDO se encosta na grade e olha pelo buraco” (Vallejo, 2005, p.123)<sup>100</sup>. Senhor Juan também recorre aos braços da escada para refletir após a decida do caixão com o caixão de Gregório: “TRINI. (*Para o pai, que está apoiado no parapeito, pensativo.*)” (Vallejo, 2005, p. 128)<sup>101</sup>. A maior reflexão talvez tenha sido o monólogo de Paca. Monólogo é aquela intervenção de um personagem que não é dirigida diretamente a um locutor. Na peça, encontra-se, apenas, o monólogo de Paca, que fala sozinha enquanto sobe penosamente a escada (início do terceiro ato). É um monólogo de reflexão, em que Vallejo, através da linguagem senil da velha, coloca o espectador no pano de fundo do que aconteceu entre este ato que se inicia e o anterior:

**Paca.** — (*Ofegantemente.*) Como estou velha! (*Acaricia o corrimão.*) Tão velha quanto você! Ufa! (*Pausa.*) E que solidão! Não sou mais nada para meus filhos ou minha neta. Um incômodo! (*Pausa.*) Bem, não estou com vontade de ser, diabo! (*Pausa.* Ofegante.) Hoh! Que escadinha! O ladrão do senhorio já podia colocar um elevador. Buraco não falta. O que falta é vontade de coçar o bolso. (*Pausa.*) Em vez disso, meu Juan subia dois a dois... até o dia em que morreu. E eu, que não posso com ela..., não vou morrer nem com polvorones. (*Pausa.*) Bem, agora que ninguém pode me ouvir. Eu quero ou não quero morrer? (*Pausa.*) Não quero morrer. (*Pausa.*) O que eu quero (*Chegou ao segundo patamar e olha para o apartamento I*), é poder conversar com Generosa, e com Juan... (*Pausa. Dirigiu-se para a porta.*) Pobre Generosa! Nem mesmo os ossos permanecerão! (*Pausa. Abre com a chave. Ao entrar.*) E deixa minha neta me dar mais atenção, demônio! (Vallejo, 2005, p.128, grifo do autor, tradução nossa)<sup>102</sup>.

Neste cenário, a presença da escada ao invés do elevador e a solidão de Paca, última remanescente da geração anterior, retratam o paralelismo que Vallejo fez tão bem. Paca era a personagem enérgica e decidida, agora está ficando como a escada: solitária e estática. Perceba que no início da fala de Paca, ela acaricia o corrimão. Desse modo, por acolher, proporcionar reflexão e por estar presente durante a peça, entende-se que vai se humanizando

<sup>100</sup> “FERNANDO se recuesta en la barandilla y mira por el hueco” (Vallejo, 2005, p. 123).

<sup>101</sup> TRINI. (A su padre, que se recuesta en la barandilla, pensativo.) (Vallejo, 2005, p.128).

<sup>102</sup>“**Paca.** — (*Entrecortadamente.*) ¡Qué vieja estoy! (*Acaricia la barandilla.*) ¡Tan vieja como tú! ¡Uf! (*Pausa.*) ¡Y qué sola! Ya no soy nada para mis hijos ni para mi nieta. ¡Un estorbo! (*Pausa.*) ¡Pues no me da la gana de serlo, demonio! (*Pausa. Resollando.*) ¡Hoj! ¡Qué escalerita! Ya podía poner ascensor el ladrón del casero. Hueco no falta. Lo que falta son ganas de rascarse el bolsillo. (*Pausa.*) En cambio, mi Juan la subía de dos en dos... hasta el día mismo de morir. Y yo, que no puedo con ella..., no me muero ni con polvorones. (*Pausa.*) Bueno, y ahora que no me oye nadie. ¿Yo quiero o no quiero morirme? (*Pausa.*) Yo no quiero morirme. (*Pausa.*) Lo que quiero (Ha llegado al segundo rellano y dedica una ojeada al I), es poder charlar con Generosa, y con Juan... (*Pausa. Se encamina a su puerta.*) ¡Pobre Generosa! ¡Ni los huesos quedarán! (*Pausa. Abre con su llave. Al entrar.*) ¡Y que me haga un poco más de caso mi nieta, demonio!” (Vallejo, 2005, p. 128, grifo do autor).

até o ponto de compartilhar simbolicamente a história vital dos personagens. Paca menciona no monólogo que envelheceram juntas.

Muitos críticos, dentre eles Feijoo (1982), Paco (1998) e Doménech (1973), acreditam que a escada representa a vida que está derrotando os personagens. Para Feijoo (1982), como o cenário não mudou, o reaparecimento dos personagens é uma demonstração vívida de que a situação deles também não se alterou. A escada que as personagens sobem e descem continua carregada de significados e passa a ser um símbolo do fracasso daquelas pessoas. Na escada do edifício, encontra-se, como na sociedade do pós-guerra, uma maioria de pessoas que vivem sem qualquer projeção para o futuro devido à impossibilidade econômica, e uma família minoritária que encarna aquela pequena parcela da sociedade que tem meios para progredir.

A frustração, a inquietação, a impotência de uma classe trabalhadora que não consegue avançar mesmo que se esforce para isso. Embora também encontra-se personagens e, principalmente, a escada que personificam a demagogia e a imobilidade do sistema, dizendo que tudo será feito para crescer, mas ficar no mesmo ponto de partida, sem dar saída à grande maioria da população.

Assim, em *História de uma escada*, o espaço representado na obra, com ênfase no elemento central – a escada – onde decorre a ação parece ser uma prisão que impede as personagens de saírem para viver a vida. Com isso, configura-se a coisificação dos personagens e a vivificação da escada. Na peça, o espectador pode identificar aspectos da vida cotidiana que coloca em xeque os problemas humanos e sociais, diante de complicações trágicas, em que as personagens são lançadas. A peça analisada é uma exemplaridade do teatro realista, pois as personagens reverberam uma realidade do século XX, mas que se aplica também na sociedade atual. O prédio onde moram as famílias poderia estar localizado em qualquer cidade do mundo, do mesmo modo em que as problemáticas poderiam assolar qualquer indivíduo. Tal classificação torna a peça de Buero uma obra universal, pois ela não foi apenas a representação da vida espanhola, mas a realidade de milhões de pessoas que não têm a perspectiva de ascensão social.

### **3.5 O eterno retorno: entre novos vizinhos e velhos problemas amorosos**

No terceiro ato de *História de uma escada*, inicia-se a narração de que se passaram velozmente 20 anos e já é a época do espectador contemporâneo do dramaturgo (1946). A escada segue sendo humilde, mesmo com pequenos detalhes inseridos pelo proprietário

durante os anos. A janela tem cristais coloridos, as paredes foram pintadas de branco e as portas ganharam campainha elétrica, porém ainda não possui elevador. Outra novidade inserida no cenário é a placa de metal escrita “QUINTO”, detalhe que nos permite ter noção do tamanho do edifício e das dificuldades para descer e subir a escada. O ato também possui 12 cenas, com boa parte do diálogo entre dois personagens.

A primeira cena é um monólogo de Paca, uma velhinha de 80 anos consumida e gorda, com os cabelos completamente brancos. Ela vem subindo a escada lentamente, com uma mão no corrimão e a outra com uma cesta cheia de sementes:

Paca. — (Capengando.) Estou tão velha! (Acaricia a grade.) Tão velha quanto você! Ufa! (Pausa.) E quão solitária! Não sou nada para meus filhos ou minha neta. Um incômodo! (Pausa.) Bem, não estou com vontade, diabo! (Pausa. Ofegante.) Oh! Que escada! O ladrão do senhorio podia agora instalar um elevador. Espaço não falta. O que falta é a vontade de coçar o bolso. (Pausa.) Por outro lado, meu Juan subia de dois em dois... até o dia em que morreu. E eu, que não posso com ela..., não vou morrer nem com biscoito amanteigado. (Pausa.) Bem, agora que ninguém me ouve. Eu quero ou não quero morrer? (Pausa.) Não quero morrer. (Pausa.) O que eu quero (Chegou ao segundo patamar e olha para I), é poder conversar com Generosa, e com Juan... (Pausa. Ela vai até a porta.) Pobre Generosa! Nem mesmo os ossos permanecerão! (Pausa. Ela abre com a chave. Ao entrar.) E que minha neta preste mais atenção em mim, diabo! (Vallejo, 2005, p. 148, tradução nossa)<sup>103</sup>.

O monólogo de Paca mostra que ela foi a única personagem que permaneceu viva, com mais de 50 anos. Vallejo usa o monólogo de Paca para atualizar o público sobre o que aconteceu com algumas personagens que não estão mais no ato 3. A velha continua mulher reclamona, talvez agora mais. Queixa-se de estar tão velha quanto àquela escada, do proprietário avarento que ainda não havia instalado um elevador. Reclama de não ter mais Generosa e Juan (marido) para conversar (eles morreram) e, principalmente, da falta de

---

<sup>103</sup> “**Paca.** — (*Entrecortadamente.*) ¡Qué vieja estoy! (*Acaricia la barandilla.*) ¡Tan vieja como tú! ¡Uf! (*Pausa.*) ¡Y qué sola! Ya no soy nada para mis hijos ni para mi nieta. ¡Un estorbo! (*Pausa.*) ¡Pues no me da la gana de serlo, demonio! (*Pausa. Resollando.*) ¡Hoj! ¡Qué escalerita! Ya podía poner ascensor el ladrón del casero. Hueco no falta. Lo que falta son ganas de rascarse el bolsillo. (*Pausa.*) En cambio, mi Juan la subía de dos en dos... hasta el día mismo de morirse. Y yo, que no puedo con ella..., no me muero ni con polvorones. (*Pausa.*) Bueno, y ahora que no me oye nadie. ¿Yo quiero o no quiero morirme? (*Pausa.*) Yo no quiero morirme. (*Pausa.*) Lo que quiero (*Ha llegado al segundo rellano y dedica una ojeada al I*), es poder charlar con Generosa, y con Juan... (*Pausa. Se encamina a su puerta.*) ¡Pobre Generosa! ¡Ni los huesos quedarán! (*Pausa. Abre con su llave. Al entrar.*) ¡Y que me haga un poco más de caso mi nieta, demonio!” (Vallejo, 2005, p.148).

atenção dos três filhos (Urbano, Trini e Rosa) e da neta (Carmina Filha). Ela ainda mora na porta III, agora também com Carmina. Ou seja, o apartamento que tinha um quarto a mais, conforme dito no ato 1 por Generosa, agora abriga seis pessoas.

Ainda no início do terceiro ato, acontece o encontro de dois novos personagens que moram nas portas I (Jovem bem vestido) e IV (Senhor bem vestido). Além de serem nominados a partir de seu aspecto físico e sua condição social, mostrando certa reformulação dos vizinhos, eles também não retornam mais a cena, após descerem as escadas. Percebe-se que não haverá diálogo entre os vizinhos novos e os antigos moradores. Em relação aos pequenos burgueses que descem a escada, há um tratamento formal entre eles, desde “bom dia” a uso de “señor/usted”, por parte do mais jovem. O mais jovem relata que saca quase todo o dinheiro que recebe no escritório, ou seja, ainda sobra algo para emergências, fato que não se via entre os outros moradores. O Senhor bem-vestido alega que seria melhor que não tivesse aqueles vizinhos, principalmente, porque gostam de ocupar a parte exterior do piso. E, no caso de mudança dos vizinhos “indesejáveis”, ele poderia pintar o apartamento e receber pessoas. O Jovem bem vestido aparenta ter outra mentalidade, pois, após breve murmúrios do outro vizinho mais experiente, pergunta: “O senhor viu os novos modelos de carro?”<sup>104</sup>. Depois, desceram a escada falando, encerrando a segunda cena.

Saem da porta III Urbano e Carmina, e se encontram com Fernando e Elvira que estavam subindo. Não há diálogo, apenas uma saudação fria. Tampouco aparentam ter mudança social, “*são já quase velhos*”<sup>105</sup> (didascálias). É um encontro de dois velhos matrimônios, de operário e de empregado. O fracasso de Fernando é confirmado ao chegar em casa e dizer que não havia comprado o bolo de aniversário do filho Manolin, um menino de doze anos, que os trata informalmente: papá e mamá.

Vallejo propõe uma discussão interessante ao confrontar as duas personagens, tem-se o confronto de gerações, do velho e o novo, do clássico com o moderno, da manutenção e a substituição. Enquanto a neta prefere que a escada seja substituída por ser algo velho, Paca sugere que seja conservada e respeitada. O debate entre elas não se trata da escada ou da pobre anciã, Vallejo está discutindo sobre o novo teatro.

Há a possibilidade na peça de que os jovens personagens, no terceiro ato, repitam as palavras de seus pais e quebrem o círculo, modificando o caminho que seguiram em outro tempo. Sua rebelião crescente, estando juntos apesar das proibições, é um bom presságio.

<sup>104</sup> “¿Ha visto los nuevos modelos de automóvil?” (Vallejo, 2005, p. 150).

<sup>105</sup> “*Son ya casi viejos*” (Vallejo, 2005, p. 150).

Não se deve esquecer, porém, que o resultado do fracasso abordado no drama deve-se à ação recíproca de três fatores e que apenas a mudança individual está plenamente em suas mãos. Segundo Mariano de Paco (1998), a sociedade impede o desenvolvimento da própria personalidade do indivíduo, conceito dialético constante na obra de Vallejo, baseado na discussão sociedade-indivíduo empregada por Unamuno.

Além disso, não se pode idealizar um final feliz para a peça, baseado nos acontecimentos atuais e a direção, que parecem que acontecerão novamente. Segundo Paco (1998), determinada ação individual pode mudar o resultado, mas sem esconder a necessidade de algumas mudanças no nível social e a realidade de alguns condicionamentos de natureza metafísica. É muito duvidoso, mas possível, que os filhos de Fernando e Carmina evitem a frustração naquela sociedade, apesar do tempo. O círculo pode se tornar um movimento espiral. Desse modo, para Paco (1998),

Há também uma abertura de outro ponto de vista: a purificação catártica do espectador. Ele vê que os jovens caminham na mesma direção dos pais e deve evitar caminhos semelhantes em si mesmo. O trabalho o torna consciente das limitações que deve enfrentar. A esperança do espectador é dura porque, e aqui ligada ao destino das criaturas cénicas, a sua vida é tão difícil como a que viu representada e deve ter consciência de que a nível pessoal — é incapaz de uma transformação radical de sua vida realidade. É nesta luta entre a liberdade (possibilidade individual de luta) e o destino (elementos que nos são dados e condicionam a liberdade, fatores sociais e existenciais) que reside a essência íntima da tragédia tal como Buero Vallejo a concebe (PACO, 1998, p. 208, tradução nossa)<sup>106</sup>.

A transformação radical da realidade está tão distante que o próprio Fernando, pai de Fernando filho, deveria ser o primeiro a não consentir a união entre o filho e Carmina filha. Mas, ao invés de colocar a culpa na posição da mãe, Fernando chama o filho para entrar e promete explicar-lhe tudo, porém Elvira lhe avisa que não precisa. Ou seja, a proposição de que se mantinha um segredo do jovem Fernando por toda sua vida, em especial este período que está mais próximo da moça, sem revelar que as proibições eram resultado de um triângulo amoroso mal resolvido. O fato de ambas as famílias morarem no mesmo edifício

---

<sup>106</sup> “Existe, además, una apertura desde otro punto de vista: la purificación catártica del espectador. Éste ve que los jóvenes caminan en idéntica dirección que sus padres y debe evitar en él mismo semejantes derroteros. La obra le hace consciente de limitaciones a las que debe hacer frente. La esperanza del espectador es dura porque, y aquí se une con el destino de las criaturas escénicas, su vida es igualmente difícil que la que ha visto representada y debe tener conciencia de que a nivel personal — es incapaz de una radical transformación de la realidad. Es en esa lucha entre la libertad (posibilidad individual de lucha) y el destino (elementos que nos vienen dados y condicionan la libertad, factores sociales y existenciales) donde radica la íntima esencia de la tragedia tal como Buero Vallejo la concibe” (Paco, 1998, p. 208).

há tantos anos também contribui para a aproximação dos jovens namorados e o crescimento do rancor entre os quarto.

Convém lembrar do grande número de personagens tragicamente impossíveis que fazem parte dos mitos e da literatura ocidental: Leandro e Hero, Tristão e Isolda, Páris e Helena, Dante e Beatriz, Abelardo e Heloísa, Otelo e Desdêmona, Tróilo e Créssida e tantos outros. Em *Amor e o Ocidente*, Rougemont (1988) afirma que

Amor e morte, amor mortal: se isso não é toda a poesia, é, ao menos, tudo o que há de popular, tudo o que há de universalmente emotivo em nossas literaturas; em nossas mais antigas lendas e em nossas mais belas canções. O amor feliz não tem história. Só existem romances do amor mortal, ou seja, do amor ameaçado e condenado pela própria vida (ROUGEMONT, 1988, p. 15).

Em *História de uma escada*, Fernando, Carmina e Urbano não foram bem-sucedidos em sua busca de felicidade amorosa. Fernando e Carmina quase se beijaram no primeiro ato; surgem casados com outras pessoas no segundo ato e terminam observando seus filhos trilharem o mesmo final. Desse modo, como o problema tornou-se hereditário, agora são os filhos que seguem produzindo elementos para as intrigas entre o trio principal. Tal questão fica evidente em uma das cenas finais do terceiro ato, na qual Urbano, Carmina e a filha estão subindo a escada. Urbano repreende a filha para não ver mais Fernando filho, comparando-o ao pai: “**Urbano.** — E não quero que volte a pensar no Fernando! Ele é como seu pai: inútil. (...) Entendido? **Carmina, Filha.** — Sim, pai (Vallejo, 2005, p.162)”<sup>107</sup>.

O trecho a seguir apresenta uma discussão entre Carmina e Elvira. O conflito se torna iminente:

Carmina. — Você, por outro lado, se comoveu a tempo! Por isso o pegou!  
Elvira. — Cala a boca! Você não tem o direito de falar! Nem você nem ninguém da sua família pode conviver com pessoas decentes. Paca foi fofqueira a vida toda... e uma bajuladora. (*Para Urbano.*) Como você! Aceitando os caprichos de Rosita... Uma qualquer! (VALLEJO, 2005, p.167, tradução nossa)<sup>108</sup>.

<sup>107</sup> “**Urbano.** — ¡Y no quiero que vuelvas a pensar en Fernando! Es como su padre: un inútil.

**Carmina.** — ¡Eso!

**Urbano.** — Más de un pitillo nos hemos fumado el padre y yo ahí mismo (*Señala al «casinillo»*), cuando éramos jóvenes. Me acuerdo muy bien. Tenía muchos pajaritos en la cabeza. Y su hijo es como él: un gandul. Así es que no quiero ni oírte su nombre. ¿Entendido?

**Carmina, Hija.** — Sí, padre.” (Vallejo, 2005, p. 162).

<sup>108</sup> “**Elvira.** — ¡Cállese! ¡No tiene derecho a hablar! Ni usted ni nadie de su familia puede rozarse con personas decentes. Paca ha sido toda su vida una murmuradora... y una consentidora. (*A Urbano.*) ¡Cómo usted! Consentidores de los caprichos de Rosita... ¡Una cualquiera!” (Vallejo, 2005, p.167).

Era o que faltava para o estopim final daquela bagunça generalizada e tardiamente discutida. Elvira classificou toda a família como indecentes, falou verdades sobre cada um, desde a fofoqueira Paca a indecente Rosa. A ex-mulher de Pepe avança sobre Elvira, agarra-a pelo cabelo e todos gritam. Carmina tenta entrar na briga e é contida por Urbano enquanto Fernando retira sua esposa. Neste momento, Fernando filho, com nojo e amargura, desce a escada tateando a parede com as costas e entra no vão da escada. Após as mulheres se enfrentarem e serem separadas, Urbano passa a julgar Fernando: “Você foi um caçador de dotes. Praticamente, igual a Pepe. Pior! Porque você sabe nadar e guardar suas roupas<sup>109!</sup>”<sup>110</sup>

O autor faz alusão a um ditado popular *La gala del nadar, es saber guardar la ropa*, publicado na comédia de Moreto e Cabaña, em 1672, em que uma das personagens também se chama Elvira e é manipuladora. A expressão certamente já existia antes da peça do século XVII. Segundo algumas fontes, o ditado provém de uma prática comum dos velhos bandidos de estrada, que furtavam dos ingênuos os pertences que haviam deixado nas margens do rio enquanto nadavam. Segundo o Dicionário de Autoridades (1734)<sup>111</sup>, esse ditado adverte que deve-se considerar e calcular primeiro o risco que pode acontecer/sobrevir, nas ações que se empreende. Nesse sentido, verifica-se o tom moralizante do ditado que, dentre outras possibilidades, aconselha a não cair na inércia tão pouco na imprudência ou ainda a calcular muito bem os riscos antes de empreender qualquer ação. Assim, pode-se dizer que Urbano quando faz alusão ao ditado popular, diz que Fernando, diferente de Pepe, soube muito bem calcular os riscos, casou-se por dinheiro para mudar de vida e não ter mais problemas financeiros. Voltando à cena, Urbano empurra sua família para dentro. Fernando faz o mesmo com a sua. Elvira se aproxima da porta para entrar e revida: “E você vai para o seu negócio, você nem é bom para isso!”<sup>112</sup> E Fernando desce a escada lentamente, vencido, acusado por todos de fracassado. O filho o vê passar e desaparecer com um olhar de horror. Há uma longa pausa produzindo um profundo silêncio.

---

<sup>109</sup> “La gala de nadar es saber guardar la ropa”, é um ditado popular baseado em uma das 38 comédias de Agustín Moreto e Cabaña agrupadas por Lucas Antonio Bedmar em 1672, três anos após a morte do dramaturgo espanhol. Caso queira saber mais sobre o assunto, leia este material: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-gala-del-nadar-es-saber-guardar-la-ropa/>

<sup>110</sup> “Has sido un cazador de dotes. En el fondo, igual que Pepe. ¡Peor! ¡Porque tú has sabido nadar y guardar la ropa!” (Vallejo, 2005, p.168).

<sup>111</sup> Dicionario de Autoridades - Tomo IV (1734), o ditado adverte que deve-se considerar e calcular primeiro o risco que pode acontecer/sobrevir, nas ações que se empreende. “La gala del nadar, es saber guardar la ropa. Refr. que advierte, que se debe considerar y cautelar primero el riesgo que puede sobrevenir, en las acciones que se emprenden. Latín.

<sup>112</sup> “Y tú a lo tuyo, que ni para eso vales!” (Vallejo, 2005, p.169).

Na sequência, inicia-se a última cena. Carmina filha sai com muito cuidado da casa e desce lentamente para conversar com Fernando filho, no vão da escada. Eles se abraçam. Carmina filha acredita que eles não poderão ficar juntos, enquanto Fernando filho diz que seus pais são velhos e derrotados. Promete que lutará pelos dois, mas que precisa da ajuda dela para vencer.

Carmina, Filha. — Não poderei!

Fernando Jr.— Pode. Você pode... porque eu lhe peço. Temos que ser mais fortes que nossos pais. Eles se permitiram ser derrotados pela vida. Eles passaram trinta anos subindo e descendo essa escada... Ficando cada dia mais mesquinhos e vulgares. Mas não nos deixaremos vencer por este ambiente. Não! Porque estamos saindo daqui. Vamos apoiar um no outro. Você vai me ajudar a subir, a deixar esta casa miserável para sempre, essas brigas constantes, essas dificuldades. Você vai me ajudar, certo? Diga-me sim, por favor. Conte-me!

Carmina, Filha. — Preciso de você, Fernando! Não me deixe! (Vallejo, 2005, p.169-170, tradução nossa)<sup>113</sup>.

Carmina, a mãe, sai ao patamar e os observa sem que percebam. Ouve Fernando filho dizer que tem muitos projetos, que deixará seus pais e sairá daquela casa cheia de rancor e brutalidade. Em seguida, Fernando, o pai, vinha subindo a escada e para chocado ao entrar em cena. Tudo aquilo parecia um “*déjà vu*”<sup>114</sup> de 30 anos para os dois pais. De repente, o discurso feito por Fernando há 30 anos se repete na boca do filho:

Fernando Jr.— Sim, Carmina. Aqui há apenas brutalidade e incompreensão para nós. Escute-me. Se não me faltar o seu amor, empreenderei muitas coisas. Primeiro eu vou me tornar um supervisor. Não é difícil! Em alguns anos eu me tornarei um bom supervisor. Vou ganhar muito dinheiro e serei requisitado por todas as construtoras. Até lá estaremos casados... Teremos nossa casa, feliz e limpa..., longe daqui. Mas não vou parar de estudar por isso. Não, não, Carmina! Então eu vou me tornar um engenheiro. Serei o melhor engenheiro do país e você será minha amada esposa...

Carmina, Filha. — Fernando! Que felicidade!... Que felicidade!

<sup>113</sup> “**Carmina, Hija.** — ¡No podré!

**Fernando, Hijo.** — Podrás. Podrás... porque yo te lo pido. Tenemos que ser más fuertes que nuestros padres. Ellos se han dejado vencer por la vida. Han pasado treinta años subiendo y bajando esta escalera... Haciéndose cada día más mezquinos y más vulgares. Pero nosotros no nos dejaremos vencer por este ambiente. ¡No! Porque nos marcharemos de aquí. Nos apoyaremos el uno en el otro. Me ayudarás a subir, a dejar para siempre esta casa miserable, estas broncas constantes, estas estrecheces. Me ayudarás, ¿verdad? Dime que sí, por favor. ¡Dímelo!

**Carmina, Hija.** — ¡Te necesito, Fernando! ¡No me dejes! (Vallejo, 2005, p.169-170)

<sup>114</sup> Reação psicológica ao perceber que já havia visto aquilo em outro momento. O termo é uma expressão da língua francesa que significa: "já visto".

Fernando filho. — ¡Carmina! (Vallejo, 2005, p.170, tradução nossa)<sup>115</sup>.

Apesar de haver diferenças entre a fala do filho com a do pai há 30 anos, as profissões almeçadas são praticamente as mesmas, a única diferença é que Fernando filho não menciona escrever um livro de poesias. Ou seja, aqui se configura a ideia de cíclico, de eterno retorno.

Ao final da obra, os dois jovens apaixonados se contemplam e estão próximos de se beijar, enquanto os pais se olham: “e voltam a observá-los. Eles se olham novamente, por um longo tempo. Seus olhares, cheios de infinita melancolia, cruzam a escada sem tocar o grupo iludido dos filhos.”<sup>116</sup>. Neste momento, cai a tela, termina a apresentação. Vallejo conduz e conclui de tal maneira, que o espectador vê a necessidade de se perguntar: E agora? Será que Carmina e Fernando ainda ficarão juntos? Será que os jovens apaixonados sairão juntos daquele lugar? Será que tudo se repetirá daqui dez ou vinte anos?

Para responder a tudo isso, é necessário entrar no terreno da explicação mítica. Para Feijoo (1982), Vallejo utiliza-se do mito do eterno retorno, divulgado por Nietzsche, que qualificou como “a ideia mais poderosa de todas”<sup>117</sup> (Nietzsche *apud* Feijoo, 1982, p.40). De acordo com Feijoo (1982), em *História de uma escada*, constrói-se uma obra sobre a ideia do retorno das coisas, mas o autor deixa a porta aberta ao final para sugerir uma possibilidade de que a situação possa se modifique no futuro. Nesse sentido, até os nomes dos filhos iguais aos dos pais sugere a ideia de retorno. A repetição dos fatos mantém sempre presente a lembrança do passado e o espectador, assim como os personagens, são levados a confrontar continuamente o que se vê e o que já foi visto. As indagações que o autor deixa com o encerramento da peça é um convite ao leitor para desenvolver o seu próprio final, ou seja, os filhos podem seguir o mesmo destino dos pais, continuar a lei do retorno, ou cortar o vínculo com o passado e construir os seus sonhos juntos. É importante lembrar que Vallejo está fazendo uma crítica social, o que significa dizer que ele está provocando o

---

<sup>115</sup> “**Fernando, Hijo.** — Sí, Carmina. Aquí sólo hay brutalidad e incomprensión para nosotros. Escúchame. Si tu cariño no me falta, emprenderé muchas cosas. Primero me haré aparejador. ¡No es difícil! En unos años me haré un buen aparejador. Ganaré mucho dinero y me solicitarán todas las empresas constructoras. Para entonces ya estaremos casados... Tendremos nuestro hogar, alegre y limpio..., lejos de aquí. Pero no dejaré de estudiar por eso. ¡No, no, Carmina! Entonces me haré ingeniero. Seré el mejor ingeniero del país y tú serás mi adorada mujercita...

**Carmina, Hija.** — ¡Fernando! ¡Qué felicidad!... ¡Qué felicidad!

**Fernando, Hijo.** — ¡Carmina!” (Vallejo, 2005, p.170).

<sup>116</sup> “y vuelven a observarlos. Se miran de nuevo, largamente. Sus miradas, cargadas de una infinita melancolía, se cruzan sobre el hueco de la escalera sin rozar el grupo ilusionado de los hijos.” (Vallejo, 2005, p.170-171).

<sup>117</sup> “la idea más poderosa de todas” (Nietzsche, *Apud* Feijoo, 1982, p. 40).

espectador a pensar na sua própria vida, na sociedade que vive, apontando que o futuro está na mão dele, de modo que ele pode romper com o passado e transformar o futuro.

Luis Iglesias Feijoo em uma entrevista na Universidade de Santiago de Compostela falou de Vallejo e, em especial, sobre a obra dramática, *História de uma escada*.

**D.B.** – O tempo e o espaço são elementos básicos da obra *História de uma escada*. É uma história que tem um enredo muito claro e muito fino. Lembro que li em sua tese sobre Buero que ele não queria um teatro que fosse uma lição, apenas que fosse comprometido. Buero queria que o público tirasse suas próprias conclusões sobre a história daquelas gerações que vivem no mesmo prédio, diante da mesma escada por 30 anos. Por favor, fale um pouco sobre esta obra.

**L. I. F.** – De fato, deixar para o público tirar por si mesmo uma conclusão é um componente crítico. Acho que, mais do que tudo, era o pensamento dialético que buscava uma síntese. Das posições para além de uma determinada tese, não há tese, há antítese, mas o que deve ser alcançado é uma síntese e foi isso que ele buscou durante toda a sua vida. E, bem, com mais sorte em algumas obras do que em outras, porque nem todas são igualmente estimadas, mas acho que ele manteve um tom que o levou a ser o dramaturgo mais importante da segunda metade do século XX, na Espanha.

Bem, em qualquer caso, há, em suas obras, possibilidade de brincar com o tempo, com marcas de espaço fixas. Então, em *História de uma escada*, os personagens estão sempre no mesmo lugar, mas o tempo passou e o que era jovem agora é velho. Buero escreveu esta peça em três atos, logo após sair da prisão, em 1946. Voltando à obra, o primeiro ato aconteceu em mais ou menos 1916. O segundo acontece 10 anos depois, em 1926. O último acontece após 20 anos, ou seja, no presente, 1946 ou 1949, quando foi divulgado que havia uma guerra civil. Estou ponderando sobre isso para que entenda que o jogo de tempo da peça introduz uma perspectiva, e é isso que Buero pretende: um teatro de perspectiva. Em outras palavras, que o público pudesse compreender o que estava acontecendo. De qualquer forma, são confrontos de famílias, famílias espanholas. (Feijoo, 2021, p.2015-2016)<sup>118</sup>

A partir das considerações de Feijoo (*Ibidem*) sobre a *História de uma escada*, é importante perceber a mente consciente de Vallejo sobre a situação política da Espanha. Além da preocupação da forma, o autor precisava falar dos problemas sociais da época, sem parecer uma crítica ao governo de Franco. Até porque a literatura não derrotaria o ditador, o teatro deve criar uma consciência crítica no espectador, por isso ele deve ser carregado de futuro, um teatro de perspectiva política.

---

<sup>118</sup> Agradeço a Luis Iglesias Feijoo, por ter me concedido a entrevista, que foi publicada na Revista Ecos, vol. 31, ano 18, n. 2 (2021), Cáceres-MT. p.209-225.

Desse modo, remete-se a ideia de sentimento cíclico, haja vista que os jovens iludidos do primeiro ato se converteram em adultos fracassados no terceiro ato, que ouvem outros jovens fazendo seus planos, iguais aos que fizeram no passado. Cabe agora ao espectador julgar o sentido dessa repetição, seja ela amorosa ou política e projetar um mesmo ou um novo futuro.

### 3.6 Fernando, o Dom Juan de Vallejo

Dom Juan talvez seja o nome da personagem mais usada na literatura universal. Sua bibliografia é muito rica, mas com diferentes términos que, às vezes, faz questionar se estão referindo-se ao mesmo personagem. Ian Watt aborda o conceito de Dom Juan em *Mitos do individualismo moderno* (1997). Segundo Watt (1997), Dom Juan foi retratado como um homem movido pelo desejo constante de buscar prazer. É descrito como alguém extremamente habilidoso na arte da sedução e possuía uma capacidade de envolver e atrair mulheres por sua aparência física e jogo de palavras para conquistá-las. Além disso, era um indivíduo que desafiava as normas e expectativas sociais em relação a relacionamentos amorosos, uma vez que desconsiderava as convenções como fidelidade e compromisso, garantindo seus próprios desejos acima das convenções morais da sociedade. As observações de Watt (1997) se baseiam em sua análise histórica e literária do arquétipo ao longo do tempo. Para o autor,

Dom Juan foi criado em sua totalidade em uma obra-prima da literatura espanhola do século XVII. A peça em que atuou foi quase certamente escrita por um frade espanhol, Fray Gabriel Téllez (1581-1648), que usava Tirso de Molina como pseudônimo. Este pseudônimo – ele também usou outros, incluindo Paracuellos de Cabañas e Gil Berrugo de Tejares – combina a palavra “thyrsus”, que é a vara de Dionísio, com “molina”. A peça que Tirso escreveu sobre a figura de Dom Juan intitula-se *O burlador de Sevilha e invidado de piedra* (WATT, 1997, p.101)

Ian Watt (1997) traz outras versões de Dom Juan. Uma delas é de José Zorrilla y Moral. Zorrilla, um escritor espanhol do século XIX, aborda Don Juan em sua obra *Don Juan Tenorio* (1844). Nessa peça de teatro, Zorrilla apresenta uma abordagem dramática e romântica do personagem, incorporando elementos do folclore espanhol e do imaginário popular. Zorrilla interpretou Dom Juan como um nobre libertino que leva uma vida dissoluta e despreocupada, buscando o prazer e seduzindo mulheres sem se importar com as

consequências. No entanto, a abordagem de Zorrilla é diferente de algumas interpretações anteriores do personagem. Zorrilla oferece uma visão mais complexa e redentora de Dom Juan. Através do enredo, o protagonista passa por uma jornada de redenção e arrependimento, refletindo sobre suas ações e enfrentando as consequências de seus atos. A peça explora temas como a busca pela redenção, o poder do amor verdadeiro e a luta entre o bem e o mal.

Ao mesmo tempo, Zorrilla também enfatiza o elemento romântico da história, com Don Juan apaixonando-se verdadeiramente por uma mulher chamada Inês. Essa paixão intensa e pura é contrastada com seus encontros anteriores, oferecendo uma visão mais idealizada do amor e da redenção. Dessa forma, Zorrilla aborda Dom Juan como um personagem complexo, mostrando sua dualidade entre a sedução e o arrependimento, a transgressão e a busca pela redenção, e explorando o poder do amor como um agente transformador. Para Watt (1997), a obra de Zorrilla contribuiu significativamente para a popularização e a reinterpretação do mito de Dom Juan na cultura espanhola.

Miguel de Unamuno, um notável escritor e filósofo espanhol do final do século XIX e início do século XX, também abordou acerca do personagem de Dom Juan em sua obra *Amor e Pedagogia* (1902). Unamuno apresenta uma visão satírica e crítica de Don Juan. O personagem de Don Juan é retratado como um sedutor incorrigível, que busca incessantemente prazer e conquistas amorosas, mas de uma forma superficial e vazia. Unamuno (*Ibidem*) utiliza Dom Juan como uma representação da superficialidade e da falta de confiança nas relações humanas, uma vez que critica a visão romântica e idealizada do amor, sugerindo que o personagem, apesar de suas conquistas, não experimenta uma conexão verdadeira e profunda com suas conquistas. Ao longo da obra, Unamuno (1902) contrasta o comportamento de Dom Juan com o personagem principal, Tito, que busca um amor verdadeiro e genuíno. Segundo Watt (1997), Unamuno utiliza esse contraste para explorar temas como a superficialidade da sociedade, a busca pelo sentido da vida e a importância das relações autônomas.

Nesse sentido, Unamuno (*Ibidem*) retrata Dom Juan como uma figura que encarna a busca incessante pelo prazer e pela conquista amorosa, mas que, no final, acaba sendo vazio e incapaz de encontrar satisfação real. A abordagem de Unamuno (1902) criticou os valores da sociedade e questiona a validade das relações vividas apenas na sedução e no prazer fugaz. Em suma, Unamuno (*Ibidem*) apresenta uma visão crítica e irônica de Dom Juan, usando-o

como um símbolo das fraquezas e limitação das relações humanas em uma sociedade superficial.

Nessa perspectiva, Dom Juan sofreu mudanças e adaptações conforme a época e o lugar nos últimos três séculos. O mimetismo é a única característica constante e que faz com que se mantenha Dom Juan vivo em diferentes épocas e obras. Mas a grande questão é: por que Tirso, Zorrilla, Unamuno e, agora, Vallejo se interessaram tanto por um arquétipo de personagem?

A resposta não é simples, mas procura-se responder, usando este argumento inicial de Maria Dominicis (1977):

Dom Juan é bem adequado como herói por causa de sua perene posição solitária: ele está de um lado, o resto do mundo do outro. Seu papel é sempre alienado e rebelde. Como os mitos de Prometeu e Édipo, com os quais foi muitas vezes associado, Don Juan, como mito, é o arquétipo do "filho rebelde". Ele também pode ser comparado, nesse sentido, ao Satã de Milton, seu contemporâneo de nascimento, enquanto se rebelava contra a autoridade suprema e punia. Tanto Satanás quanto Dom Juan despertam no autor e no leitor ou público sentimentos ambivalentes de admiração e rejeição. (...) Don Juan é sobretudo um personagem teatral, que nasceu para o teatro e para o teatro e que só se movimenta neste meio à vontade (Dominicis, 1977, p. 06, tradução nossa)<sup>119</sup>.

No drama, Dom Juan, pela pressa com que se move e pela precisão e determinação de cada um de seus movimentos, é o protagonista dramático perfeito. Fernando também parece ser um rapaz perfeito, isso no sentido dele ser bom partido para casar com qualquer moça. Ele é bonito, inteligente. Mas, aos poucos, suas máscaras de bom moço vão caindo.

De acordo com Miguel Unamuno (1959), o verdadeiro drama deve apresentar uma luta; seu protagonista deve querer algo, ter um propósito, um objetivo. Outro ponto que deve ser levado em consideração é o seguinte: na conquista do amor, a pose, o gesto, o olhar, reforçam o que as palavras expressam e podem até, às vezes, substituí-las. Como também no caso de Dom Juan, o verdadeiro sentimento de amor não existe, em cada caso amoroso o que se destaca é o fingimento, o drama estudado, os movimentos previamente planejados,

---

<sup>119</sup> “Don Juan resulta muy adecuado como héroe por su perenne posición de solitario: de un lado está él: del otro, el resto del mundo. Su papel es siempre de alienado y rebelde. Como los mitos de Prometeo y de Edipo, con los cuales a menudo se le ha relacionado, Don Juan, como mito, es arquetipo del “hijo rebelde”. También se le puede comparar en este sentido con el satanás de Milton, su contemporáneo en nacimiento, como él rebelde ante la autoridad suprema y como él castigado. Tanto Satanás como don Juan despiertan en el autor y en el lector o público sentimientos ambivalentes de admiración y repulsa. (...) Don Juan es ante todo un personaje teatral, que nació por el teatro y para el teatro y que solamente en este medio se mueve a gusto.” (Dominicis, 1977, p. 06).

todos voltados para convencer, emocionar, capturar a presa. Tais atitudes podem ser apreciadas ao vê-las, mas são muito difíceis de descrever.

Dominicis (1977) constrói uma argumentação baseada em diversos críticos literários para definir que “Dom Juan é o protagonista teatral por excelência, porque age guiado por uma razão única, uma razão que lhe é tão importante, que constitui o eixo de sua existência; e nenhuma situação lhe ocorre por acaso, pois de cada uma delas, ele é o único responsável” (Dominicis, 1977, p. 08)<sup>120</sup>.

Fernando é um perfeito exemplo do “homem absurdo”, que castiga seus sentimentos em troca de ter uma vida financeiramente estável e, aparentemente, fácil. O jovem imagina inúmeras coisas para sua vida: primeiro faz promessas a Camina e, depois, aparece casado com Elvira. No entanto, um trágico final o aguarda. O público vai percebendo a desintegração do personagem, o rumo trágico que sua vida tomou, ao se casar por interesse financeiro. Elvira também não demonstra ter sentimentos por Fernando, bem como mostra-se arrependida, mas é incapaz de imaginar outra direção para sua vida. Desde o início, ela se propõe a capturá-lo e consegue.

Vallejo apresenta Fernando como um jovem de aproximadamente 20 anos; depois aos 30; e, por fim, aos 50. Ele é descrito como uma pessoa de boa aparência, em suas palavras: “Fernando é, certamente, um rapaz muito bonito”<sup>121</sup>. O protagonista de Vallejo carece de valores. Primeiro, teve diversas aventuras amorosas, fato comprovado pela própria Carmina, quando diz: “E todas... essas com quem passeou e... e beijou?”<sup>122</sup> Mas, quando ele, finalmente, se declara à Carmina e vai beijá-la, bate o pé na vasilha com leite e as cortinas se fecham. Depois de 10 anos, Fernando aparece casado com Elvira, com quem tem dois filhos e um casamento de faixada; tem dificuldades financeiras, após a morte do sogro. Ou seja, o Dom Juan de Vallejo termina com a mesma vida medíocre com a qual inicia a peça.

O eixo deste drama é a interpretação do caráter de Fernando muito semelhante ao de Dom Juan. Naturalmente, Fernando seduz Elvira. Em momento algum ele é chamado de Dom Juan, mas é classificado pelo narrador e por Dom Manuel como muito bonito. Percebe-se também que ele é muito ambicioso, quer subir na vida, por isso dedica-se aos estudos. É um sujeito que se mostra leitor e escritor de poesia, com planos e projetos de futuro, mas

---

<sup>120</sup> “Don Juan resulta el protagonista teatral por excelencia, porque actúa guiado por un motivo único, motivo que es para él tan importante, que constituye el eje de su existencia; y ninguna situación le llega por accidente, porque de todas y cada una de ellas, él es el único responsable” (Dominicis, 1977, p.08).

<sup>121</sup> “Fernando es, en efecto, un muchacho muy guapo” (Vallejo, 2005, p.109).

<sup>122</sup> “Camina - ¿Y todas... esas con quien has paseado y... que has besado?” (Vallejo, 2005, p.124).

diante da situação política de seu país, não consegue avançar, daí encontra no casamento com Elvira uma oportunidade de vencer na vida. Mas o tempo passa, e ele já na idade madura encontra-se infeliz e fracassado. Por fim, termina a peça fracassado nas finanças e no amor. Conforme Dominicis (1977), “[...] é que, a força de ser tratado diferentemente ao longo dos séculos, Dom Juan passou a ser considerado, não um personagem fictício, mas um elemento integrante da própria vida e, como tal, é capaz de ser incorporado nos mais diferentes ambientes e circunstâncias” (Dominicis, 1977, p. 75)<sup>123</sup>.

*História de uma escada* não é um drama de ação exterior, mas de conflitos internos. Vallejo aproveita do caráter eminentemente teatral de Don Juan e cria um Fernando em um plano metafísico. Os problemas de personalidade e a equação de ficção/realidade, plano/execução, pensar/agir são características daqueles Dom Juan do século XX, que querem vencer na vida a qualquer custo sem medir as consequências. Apesar desse não ser o tema central da peça de Vallejo, o autor opina e divulga opiniões; a exteriorização do drama interior e da própria consciência do protagonista.

Tradicionalmente, Dom Juan sempre triunfou sobre as mulheres e o tempo. A primeira coisa que sobressai, em relação a Dom Juan contemporâneo e as mulheres, é seu enorme poder de sedução. Para Dominicis (1977),

Além dessa propriedade sedutora que todos os Dom Juans possuem hoje, há outras facetas em seus personagens que merecem ser comentadas. Com base neles, ousaria formar dois grupos, ao perceber que existem personagens que merecem estar em ambos. O primeiro grupo é o das "vítimas" das Doñas Juanas que as perseguem, e o segundo grupo é o das sentimentais (Dominicis (1977, p. 166, tradução nossa)<sup>124</sup>.

Fatalmente, Fernando pertence aos dois. Faz-se de vítima diante da fragilidade financeira. Quando recebe ajuda de Dom Manuel no pagamento da luz, fica se vitimizandando em casa, ao invés de ir trabalhar e procurar ampliar suas fontes de renda. Fernando não faz nada e, mesmo assim, deixa a jovem Elvira apaixonada, como se fosse uma hipnose natural. Isso faz com que, mesmo odiando a moça, caia em uma armadilha matrimonial. Entende-se

---

<sup>123</sup> “Es que, a fuerza de ser tratado de manera diferentes a lo largo de los siglos, Don Juan ha pasado a ser considerado, no un personaje de ficción, sino un elemento integral de la vida misma y, como tal, es capaz de incorporarse a los más disímiles ambientes y circunstancias” (Dominicis, 1977, p.75).

<sup>124</sup> “Además de esta propiedad de seductores que poseen hoy todos los Don Juanes, hay otras facetas en sus caracteres que vale la pena comentar. Basándome en ellas me atrevería a formar dos grupos, tras advertir que hay personajes que merecen estar en ambos. El primer grupo es el de las “vítimas” de las Doñas Juanas que los acosan, y el segundo grupo es el de los sentimentales” (Dominicis (1977, p.166).

armadilha no sentido de se casar com a moça para resolver seus problemas financeiros. Mas se vê perdido, após a morte do pai dela. Por fim, sofre, mesmo depois de 30 anos, pela vida amorosa que não teve com Carmina. Ou seja, o protagonista não consegue desligar-se do passado. É sentimental. Fernando possui uma grande capacidade amorosa, jura trabalhar para viver com Carmina, mas ao baixar a cortina, surge 10 anos depois com Elvira. A debilidade de Fernando é patética. Ele projeta sua vida para viver com Carmina em outro lugar, com melhores condições, mas termina morando no mesmo lugar com Elvira por simples interesse financeiro.

O outro elemento é o tempo. Desde a primeira conversa ao pé da escada com o amigo de infância Urbano, Fernando demonstra ter medo do tempo. Particularmente, Dom Juan sempre venceu o tempo. Fernando não é como o sedutor profissional de Kierkegaard que planeja, em longo prazo, cada movimento friamente. O Dom Juan de Vallejo é lento, até esboça planos de futuro, seja conversando com Urbano ou fazendo promessas a Camina, mas é um ser indeciso, sempre pensativo, às vezes, entediado. Conforme Dominicis (1977),

Há outro aspecto nas relações entre Don Juan e o tempo extremamente interessante. Quero dizer o que sua passagem pode fazer em detrimento da figura do sedutor. Don Juan é eminentemente jovem e, se não morrer na plenitude de seu vigor, torna-se um ser fracassado e até ridículo. Buscando novos caminhos e situações originais, alguns escritores têm lidado com esse confronto do herói ao longo do tempo, para concluir que a derrota do primeiro é inevitável em tal luta. Essas situações esnobadas pelas quais Don Juan passa quando atinge sua maturidade constituem, no nível humano, um castigo tão implacável quanto o sofrido por seu ancestral através do Comandante (Dominicis, 1977, p.168, tradução nossa)<sup>125</sup>.

Curiosamente, a autora Maria Dominicis (1977) mencionou cinco Dom Juanes maduros que passaram pelas cenas espanholas contemporâneas; no entanto, não inclui Fernando entre eles. Eles são: *Don Juan de Carillana*, *Don Juan de España*, *El Burlador de Grau* e *Juan de Mañara*. As características descritas sobre as 04 assemelham-se as de Fernando. Todos são pais e lutam contra o tempo. E, no final, acabam vencidos.

---

<sup>125</sup> “Hay otro aspecto em las relaciones entre Don Juan y el tiempo sumamente interesante. Me refiero a lo que el paso de él puede hacer en detrimento de la figura del seductor. Don Juan es eminentemente joven y, si no muere en la plenitud de su vigor, deviene un ser fracasado y hasta ridículo. Buscando nuevos caminos y situaciones originales, algunos escritores se han ocupado de este enfrentamiento del héroe con el tiempo, para concluir que la derrota del primero es inevitable en tal lucha. Estas situaciones desairadas que Don Juan atraviesa cuando llega a su madurez constituyen, en el plano humano, un castigo tan implacable como el que sufriera su antepasado a través del Comendador”. (Dominicis, 1977, p.168).

Antes de concluir essa analogia entre Fernando e o mito de Dom Juan, ressalta-se que, desde o personagem conquistador entrou na literatura espanhola no século XVII, ele sofreu tantas mudanças que se pode dizer que o mimetismo é sua única característica constante. Cristina Estébanez (2016) analisa a origem e a metamorfose do mito de Dom Juan. Para a autora, alguns famosos “Dom Juan” pré-românticos são, em sua maioria, libertinos, que obtêm favores de mulheres por engano e trapaça. Enfatiza, ainda, que poucos deles podem se gabar de ter feito conquistas com seu puro charme ou de tê-lo fascinado, de antemão, como o Dom Juan de Zorrilla e aqueles do século XX.

Outro elemento importante refere-se aos estímulos de produção. Estébanez (2016) analisa que vários Dom Juans espanhóis contemporâneos foram influenciados pelas ideias predominantes na época em que foram escritos. Começando com *El hijo de Don Juan* (1892) de Echegaray, tratam-se de obras tão heterogêneas como *Don Juan de España* (1920) de Martinez Sierra, *Las galas del difunto* (1926) de Valle Inclán, *Don Juan en la Mancebia* de Ramon Sender, *El hermano Juan* (1934) de Unamuno.

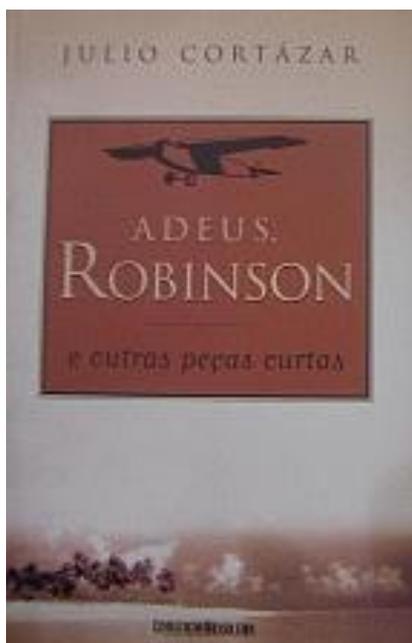
Em nenhuma das peças de hoje, Dom Juan é capaz de manter seu *status* original de herói mítico e, ao contrário, ele, muitas vezes, torna-se um anti-herói ou anti-dom Juan. Na peça de Vallejo, no primeiro ato, Fernando é o rapaz que seduz todas as moças, culto, escreve poemas. Depois, ele envelhece e seu filho (também Fernando) passa a ser o sedutor, curiosamente, repetindo as mesmas palavras do pai a Carmina filha, fazendo promessas de estudar, trabalhar, ser engenheiro e se tornarem uma família.

Portanto, o Dom Juan de Vallejo não irá para o inferno como o *Burlador de Sevilha* (1612), de Tirso de Molina ou *Dom Juan Tenorio* (1844), de Zorrilla. Vallejo explora a possibilidade de punição terrena. Fernando acabou se casando e vivendo de forma infeliz com uma mulher que tinha um pai com alguns recursos financeiros. A escolha entre o amor (Carmina) e o dinheiro (Elvira) foi baseada na frustração de lutar e não conseguir mudar a sua vida, cansado da realidade medíocre, viu no casamento com Elvira a possibilidade de conquistar uma vida melhor. Mas não alcançou, continuou morando no mesmo lugar, infeliz, e com a mesma vida medíocre.

## CAPÍTULO IV

### A CENA POLÍTICA DE CORTÁZAR EM *ADEUS, ROBINSON*

Figura 5: Capa da obra *Adeus, Robinson*, de Julio Cortázar



Fonte: <https://programadeleitura.wordpress.com/2013/05/14/adeus-robinson/>

Este capítulo analisa a obra *Adeus, Robinson*, figura 5, de Julio Cortázar, uma obra escrita para o rádio. Objetiva-se investigar o engajamento político e social do autor, visto que esta obra foi pouco analisada no Brasil.

#### 4.1 *Adeus, Robinson*: uma peça para a rádio mundial

En lo más gratuito que pueda yo escribir asomará siempre una voluntad de contacto con el presente histórico del hombre, una participación en su larga marcha hacia lo mejor de sí mismo como colectividad y humanidad.

(Carta enviada por Julio Cortázar a Roberto Retamar. “Situación del intelectual latinoamericano”, 10/05/1967)

Em 1976, o jornalista e escritor espanhol Ricardo Bada provocou Julio Cortázar a escrever sua única obra de ficção para o rádio. A obra radiofônica foi transmitida em Munique, pela rádio alemã Radio Deutsche Welle. A gravação original, em espanhol, feita nos estúdios da Radio Deutsche Welle, em Colônia, Alemanha, foi dirigida por César Salsamendi, com música de Daniel Viglietti e com as vozes de Hugo Martínez Trobo (Robinson), Andrés Salcedo (Viernes) e Graciela Salsamendi (Nora).

De acordo com Carrera (2010), Bada conserva os manuscritos originais da peça. Além disso, foi o próprio crítico espanhol que sugeriu a alteração do título de *La situación en Juan Fernández* para *Adeus, Robinson* (1976). Cortázar concordou em mudar também o sobrenome da protagonista, a esposa do subchefe da polícia da ilha, que se chamava Leighton no original, mas como era o sobrenome de um dos três criminosos militares que integravam o conselho do general Pinochet, pareceu sensato trocar, pois havia interesse de que o drama fosse transmitido no Chile.

O roteiro literário para o rádio é constituído por duas partes distintas, mas indissociáveis: o diálogo e as didascálicas. No diálogo, é o personagem que fala; nas didascálicas, o dramaturgo fornece as instruções necessárias para a realização dos diálogos e para a criação do espaço sonoro da ficção. Como pode-se ver mais adiante com o texto de Cortázar, a partir do *incipit*, as didascálicas remetem ao tema da obra, informam sobre os nomes dos personagens, indicam o *leitmotiv* musical recomendado, determinam as condições específicas do uso da palavra, sempre pensando que um cineasta transforme essa informação no documento sonoro a ser transmitido.

O roteirista deve questionar como vai apresentar a ação em poucas linhas; como ele vai explicar as experiências dos personagens no rádio; como você vai localizar os fatos em um tempo e em um espaço. O roteiro deve manter permanentemente o interesse, evitando frases pomposas e discursivas, hipérboles e adjetivos ornamentados, como recomenda Rodero Antón (2005). Para o autor (2005), há dois momentos capitais: o início e o fim. Os minutos iniciais são decisivos. Geralmente, começa-se com algo que seja familiar ao ouvinte, algo com o qual ele possa se identificar. Se a transmissão não capturar sua atenção, ele desligará o receptor ou mudará de estação. O outro momento chave em um roteiro é o final, porque é isso que o ouvinte vai se lembrar melhor de toda a transmissão. Deve ser vigoroso, ao mesmo tempo breve e sóbrio. De acordo com Carrera (2010), devem-se usar frases curtas, concisas, eloquentes, penetrantes e ricas em significado. Os finais devem sugerir mais do que dizer, pois é o ouvinte que finalmente construirá a imagem.

A peça *Adeus, Robinson* (1976) foi transmitida por inúmeras estações ao redor do mundo, não apenas na América Latina, mas também na África e na Ásia, além dos Estados Unidos, Canadá, Austrália e Nova Zelândia, pelo simples motivo de que as produções feitas por Bada foram traduzidas, no mínimo, em espanhol, inglês, francês, neerlandês e português. Nessa perspectiva, talvez, seja a obra cortazariana que chegou ao maior número de pessoas, mesmo que fossem leigas e alienadas e não compreendessem a mensagem. Ressalta-se que, no entanto, Cortázar não tinha qualquer pretensão de chegar às multidões e sim a uma parcela engajada da sociedade.

No Brasil, a peça foi dirigida por Samuel Baldani, em junho de 2016, pelo grupo de teatro Guará da PUC, de Goiás<sup>126</sup>. Foi lida por Allan Santana, Bárbara Vilela, Thaíse Monteiro e Rui Bordalo. Na Argentina, a obra foi apresentada apenas em 2012, no auditório da Rádio Nacional, ao completar 98 anos do nascimento de Cortázar. Sentados em uma mesa com microfones afixados, Víctor Laplace interpretou Robinson; Osqui Guzmán, Sexta-feira; e Karia K. fez o papel de Nora, como pode-se ver na figura 6.

Figura 6: Representação da peça *Adeus, Robinson* (1976), na Rádio Pública na Argentina



Fonte: <http://experienciacortazar.com.ar/index.php/productos/adios-robinson>

---

<sup>126</sup> Oficina Cultural Geppetto. Disponível em: <https://daqui.opopular.com.br/editorias/famosos/projeto-leva-apresenta%C3%A7%C3%B5es-gratuitas-de-obras-cl%C3%A1ssicas-do-teatro-ao-setor-pedro-ludovico-1.1101397> Acesso em 20 jul. 2021.

Julio Cortázar recria a história do naufrago mais famoso do mundo, Robinson Crusoe, que retorna à ilha que vivera. Diferentemente da narrativa de Daniel Defoe<sup>127</sup>, o escritor apresenta uma peça para ser interpretada para o rádio. Outra grande mudança está no tempo que acontece a trama. Enquanto o escritor inglês retrata um personagem autobiográfico do século XVIII, Cortázar insere seu personagem na modernidade do século XX, com aviões, arranha-céus, telefones, automóveis e televisão.

#### 4.1.1 O retorno de Robinson Crusoe à ilha

Após o título da peça, Cortázar insere qual deve ser seu uso: “roteiro radiofônico” (CORTÁZAR, 1997, p.162). Na página seguinte, o autor deixa uma nota para o diretor da peça: “Penso que o locutor deve resumir em pouquíssimas frases o essencial do tema: Daniel Defoe, Alexandre Selkirk, Robinson, Sexta-feira. O *leitmotiv* poderia ser Solitude (Duke Ellington)” (CORTÁZAR, 1997, p.163). Ou seja, o diretor recebe sugestões sobre como proceder para execução da peça radiofônica. Daniel Defoe é o nome do escritor inglês que escreveu o romance Robinson Crusoe. Alexandre Selkirk é um naufrago escocês que passou quatro anos abandonado em uma ilha deserta. Supõe-se que a narrativa de Defoe foi baseada na história desse marinheiro. Já Robinson e Sexta-feira são os personagens principais de ambos os textos. *Leitmotiv*<sup>128</sup> refere-se a um tema ou ideia musical que aparece em partes da obra como uma linguagem para demonstrar pensamento, transição de tempo. E conclui a nota, sugerindo a música Solitude (solidão) do compositor estadunidense Edward Kennedy “Duke” Ellington.

<sup>127</sup> A versão original de Daniel Defoe, *As aventuras de Robinson Crusoe*, foi publicada em 1717. Robinson materializa o capitalista, o colono, que na condição de naufrago empreendeu imenso esforço para domesticar a incontrolável natureza da ilha selvagem e torna-se seu governador. Ao encontrar o foragido de um ritual canibal, salva sua vida e o nomeia Sexta-Feira, que passa a lhe servir como escravo.

<sup>128</sup> A técnica ficou conhecida através das aplicações nas óperas de Richard Wagner. Depois, foi incorporada ao cinema e telenovelas. “O grande compositor da ópera alemã, e uma das figuras fulcrais na história da música do século XIX, foi Richard Wagner (1813-1883). A importância de Wagner é tripla: representou a consumação da ópera romântica alemã, do mesmo modo que Verdi representa a consumação da ópera italiana; criou uma nova forma, o drama musical; o vocabulário harmônico das últimas obras levou ao limite mais extremo a tendência para a dissolução da estrutura tonal clássica, tornando-se o ponto de partida de desenvolvimento que se prolonga até à atualidade. Os escritos de Wagner tiveram uma influência considerável no pensamento oitocentista, não apenas no campo da música, mas também no da literatura, do teatro e até das questões políticas e éticas. Para Wagner, a função da música era servir os objetivos da expressão dramática; as suas únicas composições importantes são as que escreveu para o teatro. Wagner obteve o primeiro êxito com *Rienzi*, uma grande ópera em cinco atos estreada em Dresden em 1842”. (Grout; Palisca, 1998, p. 644). Veja mais em: Grout, Donald J.; Palisca, Claude V. *História da Música Ocidental*. Gradiva, Lisboa, 1998.

Nesta peça, não há cortinas que abrem ou fecham, apenas os sons. A peça é iniciada com o “Ruído de avião que começa a manobra de descida” (Cortázar, 1997, p.163). O barulho peculiar deixa pista que situam o radiouvinte, de que a peça não representará o mesmo Robinson Crusoe do início do século XVIII.

Com efeito, o diálogo inicia-se no sobrevoo do avião sobre a ilha.

ROBINSON (*Excitado.*) – Olha, Sexta-Feira, olha lá! A ilha! A ilha!  
 SEXTA-FEIRA – Estou vendo, meu amo. (*À palavra “amo”, segue-se um risinho brevíssimo e aparentemente destinado por Sexta-Feira a si mesmo; de qualquer forma, um indício de risos contidos.*)  
 ROBINSON – Estás vendo a enseada? Olha, lá embaixo, lá embaixo! Estou reconhecendo-a! Foi ali que os canibais desembarcaram, foi ali que salvei tua vida! Olha, Sexta-Feira! (Cortázar, 1997, p.163, grifo do autor).

Desse modo, é necessário considerar, nesta análise, algumas didascálias. De acordo com Boz (2019, p. 30), “[...] as didascálias de uma peça teatral têm a função de orientar o leitor para interpretação na ação da personagem-ator”. A primeira didascálias do texto é o ruído do avião; a primeira de Robinson é a palavra – excitado – empregada para que o intérprete saiba o tom daquela fala; a primeira de Sexta-Feira é uma explicação de muitas repetições que virão no texto após proferir a palavra “amo”. Ambos estão nostálgicos ao ver a ilha e lembrarem dos perigos que passaram com os canibais. É importante observar a escolha de palavras de Cortázar, nas didascálias, para integralização do ouvinte/leitor. Como é uma peça para se escutar, há a necessidade de ser mencionado o lugar onde estão os personagens, o meio de transporte. Lembre-se que Crusoe chegou pela primeira vez a ilha após seu navio naufragar. Agora, está indo rever o lugar onde se refugiou até ser salvo.

Em seguida, Robinson fala como desbravador, explorador, colonizador, proprietário da ilha: “A minha ilha, Sexta-Feira, estou vendo de novo a minha ilha! Apesar das mudanças, posso reconhecer tudo! Aliás, mudança é o que não falta nela” (Cortázar, 1997, p163). O ex-náufrago está se referindo a nova estrutura da ilha que conta com um edifício de 32 andares justamente no lugar onde era sua cabana. Já Sexta-Feira segue cheio de ironias e risos: “É verdade, meu amo, que mudou, mudou (*risinho*) (...) Maravilhoso, meu amo” (Cortázar, 1997, p163). Além disso, o ex-canibal diz reconhecer o lugar onde Robinson o ensinou a ser um bom escravo. O riso incomoda o inglês:

ROBINSON – Queres me dizer por que ficas rindo cada vez que falas comigo? Antes isso não acontecia, até porque eu não permitiria tal coisa; mas de um tempo desses para cá... Posso saber o que há de engraçado em

eu ser teu amo, eu, o homem que te salvou de um destino terrível, e te ensinou a viver como pessoa civilizada? (Cortázar, 1997, p. 163).

É importante dizer que, o termo “amo” era comum no século XVIII como forma de atribuir função social aos escravos dos senhores coloniais. Entretanto, no tempo em que vivem estes personagens, século XX, já não existe escravidão na América desde 1888<sup>129</sup>. Identifica-se na fala de Robinson, personagem europeu (colonizador), o sentimento de superioridade e de dono da verdade. Ou seja, para ser civilizado Sexta-Feira teve que aprender modos europeus. Tanto é que o indígena admite que passou por dois psicanalistas para ter respostas sobre os risos, que segundo ele, eram involuntários. Como é comum na literatura cortazariana, há diversas referências. Os psicanalistas que Sexta-Feira consultou seguiam probabilidades de resultados diferentes, um por ser freudiano e o outro junguiano<sup>130</sup>. O indígena também foi a um terceiro, que era considerado uma celebridade da antipsiquiatria, Jacques Lacan<sup>131</sup>. Este último o reconheceu como o Sexta-Feira do livro e disse-lhe que havia a suspeita do riso tratar-se de um tique nervoso. Robinson se tranquiliza com o resultado da consulta e volta a falar do que veem na ilha, desde um aeroporto magnífico, as estradas em todas as direções, aos poços petrolíferos, aos grandes edifícios, até ao porto lotado de iates.

Nesse momento de contemplação, Cortázar constrói o diálogo, como se dissesse ao ouvinte: – Olha isso! Pois começam a aparecer as denúncias explícitas e implícitas. O primeiro elemento dessa acusação é explícito e refere-se ao meio ambiente: “Não resta coisa nenhuma das florestas que tantas vezes percorri” (Cortázar, 1997, p.165). Já o segundo, dito em uma mesma fala de Robinson diz: “Ninguém pode mais falar de solidão nesta ilha de Juan Fernández! Ah, Sexta-Feira, como Sófocles disse, o homem é um ser maravilhoso!” (Cortázar, 1997, p.165). A mensagem ainda não é clara, mesmo para o leitor mais avisado. Aos poucos, Cortázar vai aplicando seu propósito. Resta ao leitor/ouvinte seguir escavando, quer dizer lendo, ouvindo a peça. Contudo, é possível fazer uma analogia entre o período que ele ficou sozinho na ilha, que lhe gerou solidão, e a quantidade de habitantes no atual contexto. Porém, a frase aparentemente positiva de Sófocles é mensagem engajada, uma vez

---

<sup>129</sup> O Brasil foi o último país da América a abolir a escravatura.

<sup>130</sup> Freud - fórmulas morais e limitações sociais impostas ao indivíduo

Carl G. Jung - análise dos sonhos

Jacques Lacan – real, simbólico e imaginário

<sup>131</sup> Lacan defendia um método fenomenológico que propunha compreender a psicose a partir do desenvolvimento biográfico do sujeito em termos estruturais – a relação com o tempo, com o espaço e com o meio.

que este autor escreveu muitas peças, três delas chegaram até o tempo presente – *Antígona*, *Édipo Rei* e *Édipo em Colono*. Suas peças denunciavam os próprios agentes do Estado pela repressão armada, ocultação de cadáveres e a relação de poder e saber.

Em seguida, Sexta-Feira, ainda descontente com o retorno a ilha, questiona Robinson:

SEXTA-FEIRA – O que não entendo, meu amo, é por que quis voltar à sua ilha. Quando a gente lê o seu livro com verdadeiro espírito crítico, conclui que o balanço de sua estada na ilha foi um bocado nefasto. A prova é que ao sermos resgatados, o senhor ficou louco de alegria. E no momento em que a costa de Juan Fernández começava a afastar-se, só não lhe mandou aquela banana porque afinal o senhor é um cavalheiro britânico (Cortázar, 1997, p. 165).

Cortázar constrói um intertexto fantástico. Primeiro, na peça cortazariana, é atribuída a Robinson a autoria do livro, ou seja, ele é o naufrago que se tornou autor. E Cortázar montou uma peça a partir do romance de Daniel Defoe, que faz menção ao próprio personagem que escreveu um livro sobre seu naufrágio. Depois, Sexta-Feira usa o próprio livro para formular o argumento de que a estada na ilha havia sido perigosa e não havia motivo para o retorno, considerando que, ao serem resgatados, Robinson ficou eufórico. Nesse diálogo entre os personagens, duas coisas também são reveladas: o indígena aprendeu a ler e o Robinson, de Cortázar, também era inglês. A discussão continua e o tom xenofóbico de Robinson também:

ROBINSON – Ora, Sexta-feira, há coisas que índios como tu não são capazes de compreender, apesar de todo o esforço que tenhamos feito para ajudá-los a obter diplomas nas melhores universidades. A noção de progresso não existe para ti, meu pobre Sexta-Feira. E chego mesmo a pensar que ficaste decepcionado e inquieto com o espetáculo que vimos ao sobrevoar esta ilha. É mais ou menos isso que eu leio nos teus olhos.

SEXTA-FEIRA – (Desta vez sem o risinho.) – Não, meu amo. Eu sabia muito bem o que nos esperava. Para que servem a televisão e a *National Geographic Magazine*? Não sei realente por que estou me sentindo inquieto e até mesmo triste. No fundo, talvez seja por sua causa, meu amo. Desculpe.

ROBINSON – De que poderia me queixar neste momento? De que, se estou vendo a realização não apenas dos meus sonhos de progresso e civilização, mas dos sonhos de toda a raça branca, ou, para dizer com inteira segurança, pelo menos os da gente britânica (Cortázar, 1997, p. 165-166).

A aversão de Robinson aos indígenas<sup>132</sup>, mesmo depois de tanto tempo convivendo com um, é extremamente desrespeitosa. Sexta-Feira parecer não sentir o desrespeito uma vez que concorda com seu amo: “Certamente, meu amo (*risinho*)” (Cortázar, 1997, p.165). Ainda são colonizador e colonizado. O inglês é arrogante e prepotente ao dizer que mesmo estudando, os indígenas não eram capazes de compreender todo aquele espetáculo que era a realização de seus sonhos de progresso e civilização. E enfatiza que não são apenas seus, mas de toda raça branca, especialmente dos ingleses. A soberba é tão grande, que quando o avião começa a dar voltas sobre a ilha para aterrissar, ele imagina que é uma homenagem do piloto para sua chegada a sua querida ilha, transformada em um paraíso moderno. Desse modo, enquanto Robinson segue entusiasmado com a chegada à ilha, Sexta-Feira continua se sentindo inquieto.

#### **4.1.2 Robinson, um colonizador solitário entre um governo controlador e uma sociedade multifacetada**

A segunda cena refere-se à “chegada ao aeroporto”. Inicia com a didascálias: “(*Ruídos de avião que aterriza, passageiros que descem, passos largos e apressados.*)” (Cortázar, 1997, p. 167). Em seguida, o Alto-falante do aeroporto anuncia – de uma forma extremamente organizada – como devem proceder, tanto os passageiros em conexão quanto os que ficarão em Juan Fernández.

ALTO-FALANTE – Os passageiros com destino a Buenos Aires, Quito, Santiago e Panamá tomem o corredor assinalado com setas verdes. Os passageiros com destino a Houston e San Francisco sigam pelo corredor assinalado com setas azuis. Os passageiros que ficam em Juan Fernández sigam pelo corredor assinalado com setas amarelas e aguardem no salão ao final. Obrigado (Cortázar, 1997, p. 167).

---

<sup>132</sup> Tanto Cortázar quanto Mario Pontes (tradutor) optaram pela palavra índio, seja em espanhol ou português. Os termos “índio” e “tribo” estão sendo questionados e considerados pejorativos. Vale lembrar que foram termos criados pelos colonizadores para reduzir a pluralidade das milhares de etnias indígenas que existiam na América durante o “descobrimento”. Desse modo, a sugestão dada por diversos historiadores é o termo “indígena”, que significa natural do lugar que se habita. Veja a seguir substantivos e adjetivos usados para denominar os habitantes desse novo mundo. Antropófagos, bárbaros, canibais, índios, selvagens, colonizados, nativos, indígenas, dominados, subalternos, escravos, marginalizados, submergidos, monstros, “povos sem história”, a lista com que se denominam ou qualificam alguns dos “personagens” da história latino-americana - heróis ou vilões, de acordo com quem conta a história - poderia continuar por um bom tempo. Substantivos e qualitativos que, não sendo necessariamente sinônimos, evocam arquivos, filiações, narrativas, tradições e perspectivas diferentes (Achugar, 2006, p. 30).

A obra em análise, *Adeus, Robinson*, do escritor argentino Julio Cortázar escrita durante as lutas políticas da década de 1970, usa a ironia para interpretar o processo de colonização. Em síntese, Cortázar assimila a visão do colonizador (Robinson) e do colonizado (Sexta-feira). A ironia, nesse sentido, torna-se o principal elemento para subverter o discurso ocidental; conseqüentemente, a produção literária propõe um novo meio de resistência, que excede o plano discursivo para atingir uma conotação política. É neste sentido que a peça *Adeus, Robinson* é construída. De acordo com Bhabha (1998, p.59), “[...] a narrativa e a política cultural da diferença tornam-se o círculo fechado da interpretação”. Desse modo, fica evidente a reflexão cultural como contraproposta política dentro do conceito cortazariano.

É intrigante observar que Cortázar configura sua história para refletir a respeito de duas perspectivas: a do colonizador e a do colonizado. A grande questão colocada pelo autor revela-se quando o indivíduo que tem a informação, não pelo que lê, mas pelo que vê pela televisão é o colonizado. Enquanto Crusoé ficou impressionado com a organização do aeroporto e todo crescimento que aconteceu com a ilha, que agora é uma metrópole que recebe conexões de aviões das principais cidades do mundo; Sexta-feira já sabia de tudo aquilo por ter assistido na televisão. Na concepção de Bhabha (1998), “O Outro perde seu poder de significar, de negar, de iniciar seu desejo histórico, de estabelecer seu próprio discurso institucional e oposicional” (Bhabha, 1998, p. 59).

Enquanto Robinson se recorda do papel que desempenhou como civilizador, reconhecendo todo o progresso ocorrido na ilha, Sexta-feira entende que Crusoé tornou-o uma pessoa civilizada ao lhe ensinar ser um bom escravo. Dessa forma, Sexta-feira – no lugar que assume de colono – rompe com a noção de tempo linear pertinente ao homem ocidental moderno, pois sua noção de tempo é descontínua. Tal fato permite-lhe transitar pelos dois mundos: o novo mundo onde nasceu e o velho mundo no qual foi constituído um cavalheiro, conforme o próprio Robinson lhe chamou: “ROBINSON – A educação que te dei, Sexta-Feira, não permite que um cavalheiro...” (Cortázar, 1997, p. 167). Sobre isso, Bhabha (1998, p. 63), diz que “[...] as fronteiras significatórias das culturas, onde significados e valores são (mal) lidos ou signos são apropriados de maneira equivocada”. A partir desse posicionamento do autor indiano-britânico Homi Bhabha, pode-se dizer que a situação de Sexta-feira, de certa forma, representa todos os latino-americanos que foram estudar na Europa e regressaram a seus países com vestígios da cultura europeia. Bhabha

(1998) atribui a essa condição o conceito de *entre-lugar*<sup>133</sup>. São colonos que absorvem e reinterpretam elementos da cultura do outro, pois as culturas estão em contato e se convergem. Desse modo, a temporalidade de Sexta-feira passa a ser múltipla e não mais homogênea, como ainda é a de Robinson.

A movimentação do colonizado-civilizado entre as duas realidades é destacada por Cortázar em alguns momentos da peça. Isso é evidenciado, por exemplo, quando Sexta-feira se torna o intérprete entre o idioma nativo, usado pelo motorista Bananeira, e a língua inglesa falada por Crusoé: “Bananeira não entende a língua de Shakespeare” (Cortázar, 1997, p. 173). Esse fato traz à discussão um grande problema: a falta de interesse do conquistador pela cultura colonial. Mas o que muda com tudo isso? Há um acréscimo de informação e que mostra, ainda mais, a discrepância entre o personagem (colonizador inglês) e o local para onde regressa – resultado da colonização espanhola. Contrário a isso, Sexta-feira interessou-se pela cultura do outro, aprendeu a língua e costumes por onde passou. Sexta-feira é o indígena que viajou o mundo junto de seu mestre como ele próprio comprova ao comparar a ilha a outros lugares que conheceu: “Igualzinho a Las Vegas, Cingapura, ou São Paulo, meu amo. Diferença nenhuma de Nova York, a não ser quanto aos vendedores e, um pouquinho menos, quanto às garotas” (Cortázar, 1997, p. 174).

Bananeira não tem nenhuma fala direta na peça. Mas mencionar o nome que foi dado ao motorista, com certeza não foi uma questão gratuita colocada por Cortázar. O autor poderia simplesmente colocar a função do personagem (motorista), mas optou por enfatizar seu nome. Pode-se dizer que o autor estabeleceu uma relação com o livro de contos de O. Henry, *Repolhos e reis* (1904). Ambientado na América Central, os contos retratam, de forma pejorativa, os países latino-americanos que se encontravam sob domínio de colonizadores ou ditadores. O termo “República das bananas” referia-se a nações com governo corrompido e opressor, além de sua economia ser baseada na exportação de monoculturas como banana, café e cana de açúcar<sup>134</sup>.

Robinson começa a assimilar as mudanças que houve na ilha, mas tem dificuldades para compreender que, apesar da ilha ter traços da cultura europeia, supera os ideais de progresso e pressupostos do seu conceito de civilização. Consoante as ideias de Bauman

---

<sup>133</sup> De acordo com Homi Bhabha, o *entre-lugar* é o “[...] terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletivas – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade”. (Bhabha, 1998, p. 20).

<sup>134</sup> Autores como Pablo Neruda e Gabriel Garcia Márquez escreveram diretamente sobre a República das bananas. Caso queira saber mais sobre o tema, sugiro a leitura a seguir: ROZAK, Rachel. **The Truth Behind Banana Republic**. University of Pittsburg.

(2001), o estrangeiro começa a se distanciar do espaço de sociabilidade. Para o sociólogo e filósofo polonês, a solidão é a grande ameaça para a humanidade.

Com efeito, o tema da peça é a solidão. Robinson viveu profundamente a solidão durante seus 27 anos na ilha. Quando regressa ao lugar onde ficou sozinho tanto tempo, mas que agora está cheio de pessoas e com a infraestrutura comparável as maiores cidades do mundo, ele espera que tenha companhia, que faça coisas novas. Entretanto, não é isso que acontece. O governo da ilha enche sua agenda com os mesmos programas culturais que já conhecia na Europa, como pode-se observar no fragmento:

ROBINSON – E eu, Sexta-Feira? O programa que organizaram para mim é arrasador, aborrecido e interminável, não me deixa um momento livre, salvo o tempo de dormir. Se ao menos nessas horas... Bem, tu me compreendes, não é que eu necessite especialmente encontrar a...

SEXTA-FEIRA – Claro que compreendo, meu amo... Se não se ofende, e sobretudo se elas não se ofenderem, à noite virei buscá-lo, e lhe cederei a minha vez. Ou então compartilharemos...

ROBINSON – Como te atreves, Sexta-Feira! (Cortázar, 1997, p. 175-176).

Tanto Robinson quanto Cortázar buscam o novo, o inédito, em um entretenimento social. Compreende-se, assim, uma crítica à literatura da América, que deve parar de copiar formas e conteúdo dos europeus e construir sua própria identidade.

No fragmento, quando Sexta-Feira propõe compartilhar uma das mulheres<sup>135</sup> que vai encontrar à noite, Robinson recusa. Por que agora o colonizador não quer mais a mulher indígena? Apesar de se interessar por ela, mesmo ela sendo casada, parece que Robinson constrói uma barreira entre ele e a personagem. Nesse momento, o telefone toca: “ROBINSON – Alô. / Sim, aqui é Crusoé. / Sim, claro, estou reconhecendo sua voz. / Dentro de meia hora? / sim, sim, espero-a lá embaixo. / Ah, outro funcionário. / Compreendo, Nora,

---

<sup>135</sup> Vale lembrar a cultura comportamental de diversas tribos indígenas na América quanto a mulher e ao sexo. “sublinhar a poligamia, o desregramento, a sensualidade e a luxúria das mulheres “gentias”. (Lery, 1980, p.121) “Uma vez que cultura nada mais é do que uma maneira de descrever o comportamento humano, segue-se disso que há grupos delimitados de pessoas, ou seja, unidades étnicas que correspondem a cada cultura” (Barth, 2000, p.25). Para saber mais sobre o tema, leia os textos abaixo:

BACCI, Massimo Livi. *Los estragos de la conquista Quebranto y declive de los indios de America*. Barcelona: Crítica, 2006.

BARTH, Fredrik. *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2000.

D’ABBEVILLE, Claudio. *História da Missão dos padres capuchinhos na ilha do Maranhão e suas circunvizinhanças*. São Luiz: Typ. do Frias, 1874, p. 316. Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/221724>>. Acesso em: 20 jul. 2022.

LERY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: Ed. da USP, 1980.

mas... / Sim, imagino. / Outro dia, então. / Sim, eu também espero. / Obrigado” (Cortázar, 1997, p. 176).

O diálogo telefônico entre Robinson e Nora é reproduzido como um monólogo, por Cortázar, tendo em vista que aparece apenas a voz de Robinson reagindo ao que Nora diz. Isso revela mais uma técnica usada pelo autor para mostrar apenas um ponto de vista.

Se por um lado a cena se restringiu a um breve telefonema, a cena seguinte também será breve. Robinson explica que quem ligou foi Nora (a funcionária que lhe recebeu no aeroporto) para falar sobre uma visita ao museu antropológico. Por um momento, o inglês pensou que seria conduzido pela própria Nora, mas fica triste ao descobrir que o conservador do museu o acompanhará. Cortázar usa o silêncio como forma de provocar a reflexão, tanto dos personagens quanto do ouvinte leitor. “(*Pausa. Leitmotiv quase inaudível.*)” (Cortázar, 1997, p. 177). Após a pausa, Sexta-Feira se despede de Crusoé depois de responder que irá se encontrar com Bananeira.

A seguir, mais uma didascálias: “(*Porta que se fecha. Silêncio, e depois o leitmotiv apenas audível. Passos bruscos. Telefone retirado do gancho.*)”. Ou seja, Robinson fica sozinho por algum tempo. Há uma música de solidão no fundo. Depois, ele caminha secamente rumo ao telefone:

ROBINSON – O gerente, por favor. (*Breve pausa.*) Aqui é Crusoé. Estive lendo a programação.../ Sim, excelente. / É, mas eu gostaria de ver algumas coisas que não figuram no programa. / Por exemplo? O arranha-céu que foi construído no lugar onde era a minha cabana. / Está bem. Trate logo de averiguar isso. / Estão me esperando? / Deço já (Cortázar, 1997, p. 177).

A peça é composta, praticamente, por diálogos entre Robinson e Sexta-Feira, com raras participações diretas da pessoa do alto-falante do aeroporto e de Nora. E participações indiretas de Bananeira e o gerente do hotel. Desse modo, Cortázar constrói a cena oito como uma passagem de tempo.

(*Leitmotiv. Ouvem-se, intercaladamente, frases típicas de guias que dão explicações sobre monumentos, a voz de Robinson que agradece, depois música popular e estridente, as vozes e os risos de Sexta-Feira e Bananeira em uma festa, ruído de copos, garotas que riem e cantam. O melancólico leitmotiv retorna progressivamente. Frases protocolares, brindes, explicações sobre um monumento, breves comentários de Robinson. Atmosfera sonora do hotel.*) (Cortázar, 1997, grifo do autor, p. 177).

No fragmento, pode-se observar a concisão vocabular de Cortázar, é impressionante como em poucas linhas, o autor consegue fazer com que o espectador vivencie ambos os ambientes que Robinson e Sexta-Feira presenciaram.

Em seguida, Crusoé, no fragmento, ironicamente, enfatiza o controle que é feito:

ROBINSON (ironicamente) – Claro, tudo termina em controle, não são capazes de imaginar outra solução. No entanto, há dois e meio milhões de homens e mulheres que se desconhecem entre si, de famílias que são outras tantas ilhas. Como em Londres, claro. (Pausa.) Não tenho certeza, mas aqui talvez as coisas pudessem ser diferentes...

SEXTA-FEIRA – Por que, amo? Por que aqui, e não em Londres ou em Roma?

ROBINSON – Não sei, Sexta-Feira. Eu sentia uma vaga esperança no momento em que decidi voltar, apesar de tudo o que me contavam. Agora vejo o quanto fui idiota ao pensar que este podia ser o lugar em que a minha solidão antiga fosse substituída pelo seu contrário, pela imensa maravilha de sorrir, falar, estar perto e fazer coisas juntos... Pensei que meu livro tivesse servido para alguma coisa, para mostrar às pessoas o pavor da solidão e a beleza do ato de reunir-se, do contato... Sabes que meu livro já foi quase tão lido quanto *Dom Quixote* e *Os Três Mosqueteiros*? Por isso eu tinha direito a algumas ilusões. Mas, como vês... (Cortázar, 1997, p.179-180).

O discurso de Robinson destaca o sentimento de solidão de todos aqueles indivíduos, mesmo imersos na multidão de pessoas que não interagem. Bauman (2001) defende que se perde o sentido de comunidade e abraça-se a solidão. A ideia de sociedade moderna converge em um conceito de perder a noção de coletividade, uma vez que a ideia central da existência do indivíduo é definida como a autonomia do homem frente à vida social e comunitária. O sociólogo e filósofo polonês ainda defende que a maioria das pessoas só se aproxima de outras, por interesse pessoal e não para construir laços e vínculos. Sob esse viés de Bauman (2001), a sociedade moderna está composta por indivíduos que estão sós no meio da multidão. É exatamente sobre isso que Robinson responde a Sexta-feira: a dificuldade em viver e interagir frente a comportamentos cada vez mais individualistas e egocêntricos.

Pode-se ver ainda nesse fragmento que Robinson compara a quantidade de leituras de seu livro a duas brilhantes obras: *Dom Quixote* (1605), do escritor espanhol Miguel de Cervantes e *Os três Mosqueteiros* (1844), do francês Alexandre Dumas. Em outras palavras, Robinson fez uma analogia entre obras e línguas. Vale lembrar que o Crusoé é um personagem na peça de Cortázar e autor do livro sobre o próprio naufrágio. Desse modo, há uma metaliteratura.

Ao projetar uma análise de uma obra literária, compreende-se que esta possui emancipação necessária para constituir sua própria crítica. Para Antonio Candido (1989) “[...] a criação literária traz como condição necessária uma carga de liberdade que a torna independente sob muitos aspectos, de tal maneira que a explicação de seus produtos é encontrada sobretudo neles mesmos” (Candido, 1989, p. 163). Desse modo, a metaliteratura é, justamente, a autorreferenciação nos textos literários pela menção que exerce ao comentar sobre outras obras literárias.

A fala da personagem Nora, embasada na leitura do livro de Robinson sobre o próprio naufrágio, agradecendo-o sobre a transformação de Sexta-feira é um exemplo da literatura comentando sobre a literatura. Outra evidência da metaliteratura acontece quando Crusoe pergunta se Nora realmente leu seu livro e se percebeu as referências cheias de gratidão “[...] pelos desígnios da providência, a ordem do Grande Relojoeiro, a lógica impecável dos seres e das coisas” (Cortázar, 1997, p. 182). Como é comum na literatura cortazariana, observa-se a inserção de referências literárias nas peças do dramaturgo. Cortázar resgata algumas concepções iluministas<sup>136</sup> sobre a criação e funcionamento do mundo como uma grande máquina arquitetada por Deus para reger seres livres e pensadores.

ROBINSON – Porque ao chegar aqui pude ver que as coisas são diferentes. Quando você observa que eu fiz do canibal Sexta-Feira um ser humano, ou seja, um cristão, ou seja, um homem civilizado, penso que de uma semana para cá passei a admirar em Sexta-Feira principalmente o que nele ainda resta de canibal... Bom, não se assuste; digamos, de canibal mental, de selvagem interior (Cortázar, 1997, p.182).

Diante da fala de Robinson, é válido apresentar o raciocínio apresentado por Roland Barthes (1992) sobre a imagem. Para o autor, toda imagem é uma narrativa, conta uma história, gera um sentido e ecoa um discurso. O discurso de Robinson é reflexo de todo processo de colonização e apagamento cultural dos indígenas da América. Mesmo não concordando com tais práticas, o estilo de vida (canibalismo) adotado por milênios por muitas tribos do novo mundo, fazia parte da sua cultura. Trata-se de costumes comuns e inerentes vícios que faziam com que andassem nus, tivessem mais de uma mulher e que se

---

<sup>136</sup> O Grande Relojoeiro é um argumento teológico na qual demonstra-se que o universo foi criado por uma força maior, Deus. Acredita que Deus se evidencia ao homem não pela prova histórica como a tradição judaico-cristã, mas através da razão, de modo que, negar a existência de Deus seria um absurdo, pois segundo Voltaire: “Deus existe como a coisa mais verossímil que os homens podem pensar e a proposição contrária como uma das mais absurdas” (Voltaire, 1978, p.68). Saiba mais sobre isso em: VOLTAIRE. **Tratado de Metafísica**. 2. ed. São Paulo: Abril cultural, 1978.

entregassem aos desejos primitivos. Além de comer carne humana. Eram e são atos passíveis de condenação, por transmitirem a ideia do pecado e de infrações morais.

Curiosamente, o europeu cria conflitos para demonstração de poder, adquirir riqueza e ampliar suas regiões de terra. No entanto,

[...] os selvagens se guerreiam não para conquistar países e terras uns aos outros, porquanto sobejam terras para todos; não pretendem tampouco enriquecer-se com os despojos dos vencidos ou o resgate dos prisioneiros. Nada disso os move. Confessam eles próprios serem impelidos por outro motivo: o de vingar pais e amigos presos e comidos, no passado. (Léry, 1961, p. 145).

De fato, o distanciamento em relação ao modelo europeu é discrepante. Os indígenas canibais devoravam o corpo do inimigo, simplesmente por ódio. Não se tratava de disputa de nenhuma categoria ou resultado da ausência de alimentos, apenas tinham como finalidade o prazer de comer outro indivíduo.

A identidade de Sexta-Feira foi reconfigurada para os padrões europeus, mas, intrinsecamente, o indígena consegue escolher as coisas que o diverte e o interessa, como “[...] o jukebox, a cerveja em lata, os shows da televisão” (Cortázar, 1997, p.183). Nesse momento que Crusoé fala com Nora sobre o quanto está frustrado e triste e que, provavelmente, seu secretário e Bananeira estão se divertindo, aparecem as didascálias: “(*Ouve-se a gritaria e a música de uma festa popular.*)” (Cortázar, 1997, p.183).

Nora, então avalia que “[...] de algum modo, o verdadeiro final do livro é diferente” (Cortázar, 1997, p.183). Seguindo essa linha de raciocínio, Sexta-Feira seria o responsável por promover a mudança necessária para salvá-los da nostalgia, como pode-se observar no fragmento:

NORA – Até parece que, aprendendo a vestir-se, a comer com talheres, a falar inglês, era o agradecido e fiel Sexta-Feira quem deveria salvar Robinson da solidão. Robinson e eu, claro; eu e todos os que nos reunimos no bar do hotel para tomarmos um drinque ocasional e inútil, e para vermos a tristeza nos olhos uns dos outros.

ROBINSON – Não sei, Nora, não temos direito de exagerar tanto. Sou por demais civilizado para aceitar que pessoas como Sexta-Feira, ou seu amigo Bananeira, possam fazer algo por mim, excluindo-se o fato de me servir. E contudo... (Cortázar, 1997, p.183).

Como é possível ver, a visão de Robinson é pejorativa e preconceituosa. Ele não aceita que o indígena possa fazer algo, com exceção de ser serviçal. Ou seja, acredita que

nenhum nativo de origem autóctone seria capaz de promover mudanças sociais e políticas para transformar a realidade daquela ilha e torná-los mais interligados, e conseguir escapar daquilo que é imposto pelo sistema (governo).

Supostamente, a conversa que aconteceu milhões de vezes (talvez nem seja uma hipérbole), seria sobre a solidão humana ou sobre o estrangeiro (homem fora do seu local de nascimento). Nora alega que aquilo não é de interesse da polícia. Ou seja, a palavra polícia é usada de forma figurada para referir-se ao próprio espectador/crítico que acompanha e fiscaliza a literatura. Mais uma vez Cortázar discute o conteúdo da peça como metáfora para a construção da própria literatura. Para ficar mais evidente isso, ao colocar Nora dizendo que é apaixonante seu relatório sobre aborto e suicídio, o escritor, talvez, proponha que a literatura deva cuidar dos problemas do ser humano, conforme sua origem. A literatura deve abordar problemas locais.

Os temas aborto<sup>137</sup> e suicídio não eram tópicos em diálogo na peça, mas em uma única fala ensinou, alertou e trouxe para a discussão uma questão que esteve em alta na década de 1970, principalmente pela legalização do aborto nos Estados Unidos e Europa. Isso trouxe diversas manifestações, tanto favoráveis quanto contrárias por toda a América Latina.

#### 4.1.3 Sexta-feira e Robinson: o adeus entre colonizador e colonizado

A palavra “adeus” presente no título da obra e repetida por Nora a Robinson vem com uma carga semântica de despedida eterna. Na primeira vez que saiu da ilha, ao ser resgatado, Robinson não se despediu de ninguém e saiu com um sentimento de alegria e desejo de nunca mais retornar. Agora, recebe uma impactante afirmação de que não é bem-vindo na ilha e a palavra adeus indica que o ciclo dele terminou ali.

Antes da última cena, é inserida a derradeira didascálias que é responsável pela transição de tempo entre Robinson no rol do hotel até a chegada ao aeroporto. “(Leitmotiv. *Gelo caindo em um copo. Rumor distante da cidade. Música de dança popular, gritos alegres de pessoas que se divertem. Ao fundo, subindo e descendo devagar, o ruído de um carro e os sons de um aeroporto.*)” (Cortázar, 1997, p.184, grifos do autor). Após a passagem de tempo para caracterizar o deslocamento de Robinson e Sexta-Feira até o aeroporto, ambos

---

<sup>137</sup> Para saber mais sobre como o tema era visto na década de 1970, leia MATIELO, Fabrício Zamprogna. **Aborto e o Direito Penal**. 3ª edição. Porto Alegre: Sagra-DC Luzzatto editores. 1996.

se preparam para embarcar com destino a Londres. Por tudo que Sexta-Feira fez com Bananeira, imaginava-se que ele permaneceria na ilha e que apenas o inglês retornaria.

Nessa perspectiva, a conduta de Bananeira se relaciona com a linha de raciocínio proposta por Bhabha (1998), quando o autor defende que a arte do presente reside na observação das vidas que estão nas fronteiras, ou seja, em um processo de contínua movimentação. Homi Bhabha (1998) questiona sobre a condição da teoria crítica ocidental estar embasada em antagonismos sociais que se representam pelos elementos dicotômicos: opressor e oprimido, centro e periferia, imagem positiva e imagem negativa. A simples inversão da relação desses elementos binários não podem ser a única forma significativa para discussão “[...] dos problemas de juízo e identificação quem embasam o espaço político da enunciação” (Bhabha, 1998, p. 62). Sexta-feira é esse elemento novo que Bhabha propõe. O indígena que foi transformado em cavalheiro e que fala a língua do outro, além de conhecer e vivenciar a cultura, representa esse entre-lugar.

No início da última cena, Robinson e Sexta-Feira têm uma conversa bem profunda que fala sobre colonização e descolonização.

ROBINSON – Saiba, Sexta-Feira, que me sinto feliz por voltar à Inglaterra. Me alegro por sair desta ilha. Não é a minha ilha. Acho aliás que nunca foi a minha, até porque, mesmo naquela época, não percebi que... É difícil explicar, Sexta-Feira. Digamos que na época eu não entendi o que estava fazendo contigo, por exemplo (Cortázar, 1997, p. 185).

Enquanto Sexta-Feira é grato por ter saído da condição de selvagem, por ter aprendido palavras em inglês, ter ganhado roupas e aprender sobre Deus, Robinson diz ter errado sobre sua pretensão de inserir o amigo na história da grande Europa. Assim, Sexta-Feira parece ter sofrido uma metamorfose quando chegou à ilha. A partir de então, passa a ser mais determinado, ter atitude e demonstra que não somente ele, mas todos os moradores de Jan Fernández irão mudar: “É verdade, Robinson. Muitas coisas mudaram naquele momento. E o que mudou não é nada diante do que vai mudar” (Cortázar, 1997, p. 186). Mudou tanto que até o tratamento de Sexta-Feira com Crusoé foi trocado para Robinson. Mesmo sendo próximos, o inglês exigia que seu criado lhe chamasse de maneira formal como “amo”. Robinson Crusoé então questiona: “Quem te autorizou a me tratar pelo meu nome próprio? E que história é essa de mudança?” (Cortázar, 1997, p.186). Nesse momento, apenas por um instante, músicas e sons são inseridos por um instante: “(O leitmotiv *mistura-*

*se com música festiva e sons dos alto-falantes; mas tudo isso dura apenas um breve momento.)”* (Cortázar, 1997, p.186).

De fato, Sexta-Feira se tornou diferente. Seus diálogos, deste momento em diante, serão maiores do que os de Crusoé. Não é sobre ter diálogos maiores, é sobre ter voz, ter o que falar, ser questionador. Após as didascálias, Sexta-Feira assume um tom de voz mais grave e informal. “Sexta-Feira (*Com voz mais grave e mais pessoal.*) – Você sabe, Robinson, porque esta ilha se chama Juan Fernández?” (Cortázar, 1997, p.18). Robinson tenta responder, mas é interrompido após dizer que foi um navegante. Sexta-Feira deixa o inglês confuso e pensativo. Primeiro, porque Sexta-Feira questiona sobre o próprio nome da ilha ser um mero acaso da navegação. Depois, deixa a dúvida sobre o nome da ilha ser intencional, como se verifica no trecho:

SEXTA-FEIRA – Claro. Pense um pouco. Juan Fernández é o nome mais comum, mais vulgar da língua espanhola. Equivale exatamente ao John Smith em seu país, Jean Depont na França, ao Hans Schmidt na Alemanha, ao João da Silva no Brasil. E por isso não soa como nome de indivíduo, mas de multidão, um nome de povo, o nome do *uomo qualunque*, do jedermann... (Cortázar, 1997, p.187).

A analogia feita por Sexta-Feira mostra seu conhecimento sobre linguística. Ao mencionar conhecer os nomes de pessoas mais comuns entre as principais línguas no mundo (espanhol, inglês, francês, alemão, português), o indígena demonstra todo conhecimento que adquiriu nas faculdades que frequentou na Europa. Além disso, ao fazer a analogia sobre os nomes comuns e cada língua, também destaca a função social do nome da ilha. Juan Fernández representa a coletividade. É o nome de um povo. E no final de sua fala, Sexta-Feira menciona a peça teatral *Jedermann*, do escritor austríaco Hugo von Hofmannsthal<sup>138</sup>. Ao fazer o jogo entre o artigo indefinido “um” e o artigo definido “o” antes da mesma palavra nome, Cortázar ratifica que diferentemente do personagem “jedermann” (todos), a ilha passa a ter um nome de nação.

Sexta-Feira segue falando depois da última didascálias “(*Rumor de festa popular, de multidão.*)” (Cortázar, 1997, p. 188). A nova configuração entre colonizador e colono se faz

---

<sup>138</sup> Um público mais amplo apenas teve acesso à obra *Jedermann/ Todo-o-Mundo*, quando este drama foi representado nas ruínas do Convento do Carmo, em Lisboa, pela companhia do Teatro Experimental de Cascais, em 28 de setembro de 1983, com encenação de Carlos Avilez. Pode afirmar-se que esta iniciativa foi um êxito, permitindo ao grande público português, não só o contacto com um dramaturgo (quase) desconhecido, como também verificar a afinidade entre esse drama e outros do seu contexto cultural, como o Auto da Alma ou a Trilogia das Barcas, de Gil Vicente (Ferro, 1992, p .07).

com sons de festa popular. A ilha se transforma em alegoria e os vencedores desse novo tempo são outros. Robinson percebe e lamenta o comportamento dos europeus no processo de colonização. O dominador derrotado e solitário questiona de maneira áspera: “Robinson (Áspero) – (...) O que agora vejo é que há muitas maneiras de sermos canibais” (Cortázar, 1997, p. 188). Em outras palavras, Robinson reflete sobre toda violência imposta pelo processo de colonização ser um ato desumano. A fronteira entre norma e desvio, entre civilização e barbárie, não pode ter apenas o viés europeu. Desse modo, ao dizimar 95% da população indígena da América é um ato tão ou mais brutal que o simples fato de comer carne humana para a sobrevivência.

Ao tornar a ilha uma alegoria, Cortázar produz uma peça como um instrumento de reflexão comunicável, nesse sentido é preciso “[...] interpretar a imagem alegórica, ou seja, analisá-la em sua síntese, desafiando sua temporalidade complexa, sem, no entanto, romper as conexões fulcrais que estabelece entre momentos distintos da história (Fagundes, 2010, p.181). Para tanto, Cortázar recorre à estratégia do anacronismo para promover a combinação de uma proposta autorreflexiva do texto e seu compromisso crítico no mundo. Segundo Fagundes (2010):

[...] a articulação de alegoria e paródia, suporte e mecanismo de construção de sentidos de “Adeus, Robinson”. E isso porque o anacronismo nada mais é do que uma leitura paródica aplicada ao tempo, fazendo irromper, sem solução de continuidade, o presente no passado e o passado no presente. Pondo em confronto direto duas épocas distintas, a ótica anacrônica proporciona uma visão crítica de ambas e, conseqüentemente, da própria História enquanto percurso (Fagundes, 2010, p.182).

Ao configurar Robinson e Sexta-feira, personagens do século XVIII, para uma ilha moderna no século XX, Julio Cortázar questiona sobre o sentido dos ideais de progresso e civilização que o romance de Defoe difundiu durante a ideologia científica e racionalista que a burguesia forjou. Para Fagundes (2010),

Essa ilha feita de discurso e já inexoravelmente perdida entre as coordenadas imprecisas de ficção e história constitui-se, em “Adeus, Robinson”, como alegoria, estrutura polissêmica que aponta sempre para um outro em sua enunciação. O sentido desta projeção não é, porém, como bem frisa Walter Benjamin (1984) ao estudar o sentido moderno da construção alegórica, a abstração universalizante do símbolo, mas, pelo contrário, uma conexão, inscrita na história, de signos que nela se constituem (FAGUNDES, 2010, p. 181).

Como pode-se ver, o sentido histórico direciona a operação alegórica em seu curso de criação, transforma-a em alvo de reflexão, sintetiza-a em figuras cheias de competência crítica.

Não foi só a consciência crítica do espectador que foi metamorfoseada ao ver a história ser reescrita. Robinson também aprende. Ele é náufrago da própria história. Afetuosamente, Sexta-Feira lamenta que o amigo tenha aprendido aquilo só no final da vida e ao regressar a ilha. Argumenta ainda que não adiantaria sair às ruas para dialogar e aprender com os habitantes nativos. Sexta-Feira segue dominando o discurso frente ao inglês.

SEXTA-FEIRA – Não adiantaria grande coisa tentar isso com gente como o Bananeira e os amigos dele. A você, eles teriam oferecido um sorriso amável, e nada mais. Foi por razões de Estado que o governo isolou você, Robinson, mas você está cansado de saber que podiam ter se poupado daquela trabalhadeira toda.

ROBINSON (*Lenta e amargamente.*) – Por que voltei? Por que eu tinha de voltar à minha ilha, onde havia conhecido uma solidão muito diferente, voltar para me ver ainda mais só, e ouvir o meu próprio criado dizer que a culpa de tudo é minha?

SEXTA-FEIRA – Seu criado não conta nessa história, Robinson. Você, sim, é que se sente culpado. Culpado pessoalmente; e culpado por procuração (Cortázar, 1997, p. 188-189).

Nesse momento de lamentação e percepção do próprio Robinson de sua solidão, o Alto-falante anuncia: “Atenção, passageiros com destino a Londres, embarque imediato. Por favor, tenham à mão os seus certificados de vacina”. Então, Robinson alega que quase que gostaria de ficar. Sexta-Feira abre-lhe completamente os olhos.

SEXTA-FEIRA – Temo que agora seja tarde demais para você. Em Juan Fernández não há lugar para você nem para os seus... pobre Robinson Crusoe, pobre Alexander Selkrik, pobre Daniel Defoe... não há lugar para náufragos da história, para os senhores da poeira e da fumaça, para os herdeiros do nada (Cortázar, 1997, p.189).

Mas afinal, Cortázar estava se referindo a quem? Compreende-se que a fala é direcionada aos “pobres” estrangeiros e colonizadores europeus. Alexander Selkrik foi o verdadeiro náufrago ao qual Daniel Defoe baseou a narrativa. Na peça radiofônica de Cortázar, Crusoe é autor e personagem da própria história. O termo “pobre” havia sido usado no início da peça por Robinson ao se referir a Sexta-Feira: “A noção de progresso não existe para ti, meu pobre Sexta-Feira” (CORTÁZAR, 1997, p.189). Agora foi o selvagem

que usou para referir-se, não só a Robinson, mas a todos que um dia se aproveitaram da ilha, porém hoje não são herdeiros de nada.

Nesse momento, Sexta-Feira se revela a Robinson.

SEXTA-FEIRA – Meu verdadeiro nome não é Sexta-Feira, embora você nunca tenha se preocupado em saber qual é. Prefiro me chamar também Juan Fernández, como os outros milhões de Juan Fernández que se reconhecem, do mesmo modo como eu e Bananeira nos reconhecemos, e que começam a marchar juntos pela vida afora (Cortázar, 1997, p.189).

A utopia de dominação e controle fez a interação entre colonizador e colonizado quase uma via de mão única. A arrogância do europeu frente ao indígena fez com que tentasse ensinar, impor sua cultura, religião, moral e ética, sem procurar compreender o modo de vida do indivíduo dominado. Isso é tão marcante que o próprio nome – Sexta-Feira – foi imposto por Robinson quando salvou o indígena de outro grupo canibal. Desse modo, “Juan Fernández” é o nome que Sexta-Feira escolhe para representá-lo e inseri-lo nessa nova utopia de liberdade que está sendo criada pelos locais. E Robinson questiona sobre para onde eles estão indo. Sexta-Feira responde e a peça é concluída, como pode-se ver no fragmento:

SEXTA-FEIRA – Ainda não está claro, Robinson. Não está nada claro, pode acreditar, mas digamos que vão marchando para a terra firme, digamos que querem deixar para trás as ilhas dos Robinsons, os pedaços solitários deste mundo dos Robinsons. Quanto a nós dois (*com uma gargalhada*), vamos para longe, e não tomaremos aquele avião se não nos apressarmos. (*Sempre correndo.*) Corra, corra! Os aviões não esperam, Robinson, os aviões não esperam! (Cortázar, 1997, p. 190).

Por tudo que Sexta-Feira vinha falando sobre a transformação, havia uma desconfiança por parte do leitor/ouvinte se ele embarcaria com Robinson para regressar a Inglaterra. Quando o indígena diz que “vão marchando”, fica claro que ele não se inclui. Em seguida, ratifica sua vontade de ir para longe com a expressão “Quanto a nós dois”. Desse modo, com os personagens apressados para não perder o voo, encerra-se a peça.

Se tivesse que classificar o que foi feito com Robinson no século XXI, talvez essa seria a melhor palavra para defini-lo ao perceber o quanto foi afastado e isolado na ilha. Se na primeira vez que chegou à ilha foi considerado um náufrago, naqueles grandes tempos de navegação, hoje, Crusoé deixou de ser o herói fundador e representante do velho mundo. Nesse novo mundo, pessoas comuns e anônimas, os Sextas-feiras, os Juan Fernández

propõem uma nova jornada. Cortázar sugere que para transformar o mundo é preciso reler as histórias, aprender com os erros dos outros e traçar novas estratégias.

Conforme Fagundes,

O sentido histórico, portanto, permeia e guia a operação alegórica em seu processo de criação, que, longe de anulá-lo, torna-o alvo de reflexão, condensando-o em imagens dotadas de potencialidade crítica. Como a da ilha de Robinson, que, embora num primeiro momento pareça retomar o simbolismo universal mítico do insular como espaço utópico por excelência, logo se “historiciza”. Embora sua localização exata permaneça indeterminada, ela é identificada como uma espécie de “porta de entrada” da América, servindo seu aeroporto de escala para passageiros que se destinam a diversos pontos do continente. A relativa indeterminação geográfica e essa função de introdução à América outorgadas à ilha potencializam-na como representação emblemática de qualquer parte deste continente ou, mesmo, metonimicamente, de seu todo. Assim, o significado mítico, simbólico, da ilha como território utópico se converte na significação histórica, alegórica, desta ilha-América como espaço geográfico de projeção das utopias europeias. E de seu subsequente fracasso, já que a imagem alegórica, além de se inscrever na história, contém, encenando seu percurso, fazendo coincidir numa cristalização temporal dialética seu ponto de origem e seu desfecho. A ilha de Robinson torna-se, assim, suporte para a reflexão crítica de Cortázar sobre a história falida do ideal civilizador moderno (Fagundes, 2010, p. 181).

Desse modo, Cortázar inicia a sua obra dizendo: Adeus, Robinson. Ao escolher se despedir daquele que lhe trouxe nova cultura e língua, o autor está recomendando com a peça que os autores da América parem de imitar os europeus; sugere que se reavalie os governos ditadores da América do Sul, levando em consideração os grandes fracassos dessas revoluções que buscavam controlar as pessoas e os meios de comunicação. Abandonar o mundo dos Robinsons é aplicar um projeto utópico de um futuro em terra firme.

#### **4.1.4 Robinson: um personagem entre dois mitos do individualismo moderno**

De acordo com a análise de Mircea Eliade (2004), os mitos desempenham um papel fundamental na formação da identidade cultural de uma sociedade. O mitólogo romeno argumenta que os mitos são narrativas sagradas que comprovam as realidades fundamentais e as verdades essenciais de uma determinada cultura. Para Eliade (2004), os mitos fornecem um quadro simbólico através de qual os membros de uma sociedade podem compreender sua origem, suas relações com o sagrado, o cosmos e uns com os outros. Para a autora (2004, p.16), o mito “[...] conta uma história sagrada; relata um evento que ocorreu no tempo

primordial, o fabuloso tempo dos começos. Em outras palavras, o mito conta como, graças às façanhas de seres sobrenaturais, uma realidade surgiu”. Essas histórias míticas ajudam a explicar as crenças fundamentais, os valores, as práticas rituais e as normas sociais de uma comunidade.

Ao transmitir as histórias míticas de geração em geração, uma sociedade reafirma sua identidade cultural e seu senso de continuidade histórica. Os mitos oferecem uma estrutura narrativa que conecta o passado, o presente e o futuro, fornecendo uma base sólida para a compreensão do mundo e a orientação das ações individuais e coletivas. “O mito lhe ensina as ‘histórias primordiais que o constituíram existencialmente, e tudo o que se relaciona com a sua existência e com seu próprio modo de existir no cosmo o afeta diretamente” (Eliade, 1972, p. 16). Além disso, os mitos também desempenham um papel na construção da memória coletiva e no fortalecimento do senso de pertencimento de uma comunidade. Eles podem fornecer exemplos de heróis, divindades ou eventos fundamentais que personificam os ideais e aspirações compartilhadas por um grupo social. Ao se identificarem com esses elementos míticos, os indivíduos fortaleceram sua ligação com a cultura e reafirmam sua identidade coletiva.

Em resumo, de acordo com Mircea Eliade, os mitos desempenham um papel central na formação da identidade cultural de uma sociedade, fornecendo um sistema simbólico que ajuda a compreender o mundo, a transmitir valores e crenças, a fortalecer a memória coletiva e a solidificar o sentido de pertencimento.

Nesse processo de ressignificação do mito primitivo, Cortázar interpreta o personagem Robinson como um mito ao atribuir-lhe qualidades e características que transcendem a individualidade e ganham um significado simbólico mais amplo. Robinson, nesse sentido, representa um arquétipo universal, uma figura que encapsula aspectos profundos da condição humana. Ao retratar Robinson como um mito, Cortázar o coloca em um plano além do mero personagem individual. Ele se torna uma representação de certos ideais, dilemas ou questões humanas mais abrangentes. Isso permite ao leitor acessar uma camada mais profunda de significado e explorar temas universais através da história de Robinson. Um exemplo disso é quando, na chegada de Crusoé ao aeroporto, a funcionária Nora aponta vestígios da história da colonização:

FUNCIONÁRIA – Oh, não se trata apenas de um antagonismo em relação ao seu país, mas em certa medida, de um antagonismo geral.

ROBINSON (*explorando o terreno.*) – E esse sentimento alcança também o próprio governo? (*Silêncio prolongado.*) Desculpe, senhorita, não tenho intenção de imiscuir-me em... mas o fato é que esta situação me deixou de tal maneira surpreendido...

FUNCIONÁRIA – Juan Fernández não é uma colônia, senhor Crusoé, e sabemos dominar perfeitamente os nossos sentimentos. O senhor irá compreender que não podíamos impedir a sua visita, já que viveu em nossa ilha e deu-lhe um prestígio mundial, mas talvez não estranhe a informação de que há tempos não permitimos a entrada de nenhum estrangeiro. Com exceção de honra, tenho certeza de que estará disposto a facilitar a tarefa de protegê-lo (Cortázar, 1997, p.170-171, grifo do autor).

Cortázar pode utilizar elementos mitológicos, alegóricos ou surrealistas em sua escrita para fortalecer essa interpretação do personagem como um mito. Ele pode explorar temas como a busca de identidade, a solidão existencial, a luta entre liberdade e conformidade, entre outros, através das experiências e jornadas de Robinson. Essa interpretação mitológica amplia o alcance e o impacto do personagem, tornando-o relevante para além da narrativa específica em que ele é inserido. O Robinson de Cortázar se torna uma figura atemporal e emblemática, que transcende o contexto da história e ressoa com o leitor de forma mais profunda e universal.

Assim, o personagem Robinson de Cortázar pode ser interpretado como um mito tanto de Dom Juan quanto de Robinson Crusoé, incorporando elementos de ambos os arquétipos.

#### **4.1.4.1 Robinson: o Dom Juan de Cortázar**

Ian Watt (1997) define o conceito de Dom Juan como um arquétipo literário que representa um sedutor irresistível e conquistador de mulheres. Ele destaca que o personagem de Dom Juan é normalmente retratado como um homem atraente, charmoso e habilidoso nas artes de sedução. Além disso, Watt enfatiza que Dom Juan é caracterizado por seu desafio às normas sociais e morais da época, buscando constantemente o prazer e a conquista amorosa, independentemente das consequências. Watt (1997) ressalta que

A honra era o grande tema da comédia e o código característico da sociedade espanhola. Dom Juan sente-se muito à vontade em suas promessas de honrar igualmente homens e mulheres, embora de fato se revele desleal para com todos; manipula o código de honra no seu próprio interesse, tão astutamente quanto o faz com os códigos da lealdade familiar e do amor cortês (Watt, 1997, p. 115-116).

A total indiferença de Robinson ao propor um encontro com Nora, a funcionária que lhe recebeu no aeroporto, que afirmou a Crusoé ser casada, mas que poderiam terminar aquela conversa do aeroporto em outro momento. De fato, essa segunda e última conversa entre eles aconteceu no saguão do hotel.

VOZ DE UM EMPREGADO DO HOTEL – a senhora Leighton espera-o lá embaixo, senhor Crusoé.

ROBINSON – Nora! (Pausa.) Diga-lhe que vou descer imediatamente. (Pausa.) Sexta-feira, o terno cinza e a gravata azul. Vamos, homem, depressa! Vê se meus sapatos estão engraxados (Cortázar, 1997, p.180).

Nora já chega afirmando que aquela visita era completamente extraoficial e que dispunha de apenas 15 minutos. Robinson, como bom sedutor, agradece ao tempo que poderá passar com ela. Os diálogos entre Robinson e Nora desempenham um papel fundamental na obra *Adeus, Robinson*, de Julio Cortázar. Eles são a principal forma de interação entre os dois personagens, revelando suas perspectivas, pensamentos e emoções. Os diálogos criam uma atmosfera de intimidade e cumplicidade entre Robinson e Nora, permitindo que compartilhem suas experiências, reflexões e inquietações. Isso é perceptível, por exemplo, quando Nora diz: “Você está apenas de visita. Eu, eu tenho de viver aqui” (Cortázar, 1997, p. 180). A cumplicidade se confirma na fala de Robinson: “Por que aceita isso? Por nós dois, por que no final das contas todos aceitamos?” (Cortázar, 1997, p. 181).

Esses diálogos também servem para explorar temas importantes presentes na obra, como a solidão, a busca por sentido na vida, a identidade e a natureza do amor e a relação entre os seres humanos. Através das conversas entre Robinson e Nora, o autor apresenta diferentes visões de mundo e estimula reflexões sobre a existência e as relações humanas. Nesse diálogo, é possível perceber como Robinson usa a decepção de Nora, juntamente com tudo que acontece naquela ilha, para se aproximar dela.

NORA – não sei. Porque, para começar, não sei nem mesmo o que é que aceitamos. Juan Fernández é uma ilha maravilhosa, e você já pôde ver... ou quase ver... que o povo é igualmente maravilhoso. O clima...

ROBINSON – Por favor, não fale na qualidade de mulher do subchefe da polícia. Sei porque teve a bondade de vir falar um momento comigo. Você veio não apenas por ter percebido a minha decepção e a minha tristeza, mas também porque você mesma está decepcionada e triste (Cortázar, 1997, p. 181).

Em alguns momentos, assim como o citado acima, os diálogos entre Robinson e Nora revelam uma profunda conexão emocional, marcada pela cumplicidade, pela empatia e pelo afeto mútuo. Esses momentos podem transmitir uma sensação de conforto e de compreensão mútua, proporcionando aos personagens um refúgio emocional diante de suas inquietações e angústias. A decepção fica evidente na própria resposta de Nora ao se sentir incapaz de mudar aquela realidade: “NORA (*Depois de uma pausa.*) – É verdade. Mas nada se pode fazer em relação a isso” (Cortázar, 1997, p. 181, grifo do autor).

No entanto, a dinâmica emocional também pode ser tensa e conflituosa. Robinson e Nora podem expressar descontentamento, confissão, raiva ou tristeza em suas conversas, revelando as dificuldades e os desafios que enfrentam em suas vidas individuais e na relação entre eles. Esses momentos de tensão emocional podem gerar confrontos, questionamentos e reflexões profundas sobre si mesmos e sobre o significado de sua conexão. Por exemplo, quando Robinson fala com tom de colonizador para Nora ao mencionar que haviam educado e dominado pessoas como Sexta-feira e Bananeira, a funcionária muda seu tom de voz mostrando seu descontentamento. “NORA (*Com voz de funcionária.*) – Ora. Essas pessoas pensam e sentem de outra maneira. Seus problemas são de outra natureza, elas não podem nos entender” (Cortázar, 1997, p. 181, grifo do autor).

É possível observar como Nora, mesmo pertencendo àquela ilha, não se sente integrada a ela, uma vez que não se insere no discurso ao mencionar a forma de viver de quem nasce e vive em Juan Fernández. Quando ela não se insere naquele meio fica evidente outro sentimento comum entre eles: a solidão. Assim, pode-se dizer que a solidão é um tema recorrente nas conversas entre Robinson e Nora que os acompanham e, por isso, buscam formas de mitigar esse sentimento, explorando a conexão entre os seres humanos como uma solução possível.

Além da solidão, a questão da identidade e da busca por proteção também é acolhida entre os personagens. Eles guardam suas jornadas pessoais de autodescoberta, questionando quem são, quais são seus propósitos e como se relacionam com o mundo ao seu redor.

Em *Adeus, Robinson* de Julio Cortázar, Robinson explora a discussão da identidade de Nora por meio de diálogos profundos e reflexivos. Crusoé incentiva Nora a refletir sobre quem ela é, seus desejos, anseios e experiências passadas. Robinson demonstra interesse genuíno em compreender a identidade de Nora, encorajando-a a compartilhar suas histórias pessoais e explorar suas próprias reflexões sobre si mesma. Ele faz perguntas perspicazes e oferece percepções, desafiando Nora a questionar suas convicções e aprofundar sua

compreensão de sua própria identidade. Ao longo dos diálogos, Robinson apresenta diferentes perspectivas sobre a identidade, sugerindo que ela seja fluída e passível de transformação. Ele questiona as noções tradicionais de identidade fixa, estimulando Nora a considerar a possibilidade de se reinventar ou se redescobrir. Uma cena que representa essa transformação de Robinson acontece após Nora dizer que gostou de ler seu livro, destacando a parte que salva a vida do canibal de Sexta-feira. “ROBINSON – Eu também gostava dessa parte. Até a semana passada” (Cortázar, 1997, p. 182).

Nessa perspectiva, observa-se que Robinson mudou de opinião sobre o que foi feito com o canibal Sexta-feira ao transformá-lo em um homem civilizado e cristão. Sob o viés do colonizador, o europeu era civilizado, decente, cavalheiro e de boa origem. Sob esse mesmo olhar, o nativo era gentil, obsceno e sujo. Robinson disse:

Porque ao chegar aqui pude ver as coisas diferentes. Quando você observa que eu fiz do canibal Sexta-Feira um ser humano, ou seja, um cristão, ou seja um homem civilizado, penso que de uma semana para cá passei a admirar em Sexta-Feira principalmente o que nele ainda resta de canibal... Bom, não se assuste; digamos, de canibal mental, de selvagem interior (Cortázar, 1997, p. 182).

Além disso, Robinson compartilha suas próprias experiências e reflexões sobre identidade, criando um espaço de empatia e troca entre os personagens. Suas conversas envolvem discussões sobre o papel da memória, das experiências vividas e do contexto social na construção da identidade.

Desse modo, em *Adeus, Robinson* de Cortázar, Robinson apresenta traços de comportamento associados à figura de Dom Juan em relação a Nora. Dom Juan é um arquétipo literário conhecido como o sedutor irresistível, um homem que conquista e seduz mulheres com facilidade.

No contexto da história, Robinson demonstra um comportamento sedutor em relação a Nora, embora de forma mais sutil e complexa do que a típica imagem de Dom Juan. Ele utiliza sua inteligência, charme e habilidade verbal para atrair a atenção e o interesse de Nora, criando uma atmosfera de cumplicidade e sedução entre eles. Assim, Robinson demonstra uma capacidade de cativar Nora com suas palavras, envolvendo-a em diálogos profundos e estimulantes, uma vez que se utiliza de um humor sofisticado, observações perspicazes e uma abordagem poética para conquistar a atenção e o afeto de Nora. Seus

diálogos são carregados de intensidade emocional, criando uma conexão íntima entre os personagens.

No entanto, é importante ressaltar que a dinâmica entre Robinson e Nora não se encaixa totalmente no estereótipo de Dom Juan, pois sua relação vai além da simples conquista romântica. Os diálogos entre eles são mais complexos, envolvendo uma troca intelectual e emocional profunda, em vez de uma mera sedução superficial.

Em última análise, o comportamento de Robinson em relação a Nora pode ser interpretado como uma forma de sedução e encantamento característicos de Dom Juan, mas dentro do contexto específico da história e adaptado ao estilo e temática explorados por Julio Cortázar.

#### **4.1.4.2 Robinson: o Crusoé de Cortázar**

Ian Watt (1997) aborda a figura do personagem Robinson Crusoé como um exemplo emblemático do individualismo na literatura. Watt analisa como Daniel Defoe, o autor do romance *Robinson Crusoe* (1719), retrata o protagonista como um indivíduo autônomo e independente. Segundo Watt (1997), Defoe utiliza a história de Robinson Crusoe para explorar a ideia do indivíduo isolado em uma ilha deserta. O personagem principal é retratado como um homem que, por meio de suas habilidades, engenhosidade e trabalho árduo, é capaz de sobreviver e prosperar sozinho. Watt (1997) associa as aventuras de Crusoé à descoberta do Novo Mundo e ao progresso do capitalismo:

Como demonstram estudos modernos, a trajetória de Robinson Crusoé baseia-se mais especificamente em alguns incontáveis volumes sobre as explorações daqueles viajantes que, no século XVI, contribuíram muito para o desenvolvimento do capitalismo proporcionando o ouro, os escravos e os produtos tropicais de que dependia a expansão do comércio e continuaram o processo no século XVII desenvolvendo as colônias e os mercados internacionais dos quais dependia o futuro progresso do capitalismo (Watt, 1997, p. 61).

Crusoé é representado como um indivíduo racional e empreendedor, capaz de dominar seu ambiente e criar sua própria sociedade, mesmo em condições extremamente adversárias. Essa representação de Robinson Crusoé como um indivíduo autônomo, que conquista e domina seu ambiente, é considerada por Watt como um exemplo arquetípico do individualismo na literatura. Através do personagem de Crusoé, Defoe reflete a crença

crescente na época do Iluminismo de que os indivíduos possuem uma capacidade inata de pensamento e que são capazes de moldar seu próprio destino por meio de suas escolhas e esforços individuais. Portanto, Ian Watt descreve o mito de Robinson Crusoe como uma narrativa que exalta a figura do indivíduo autônomo e independente, capaz de superar desafios e construir sua própria existência.

Para Gardesani (2020),

Crusoe representa a imagem do indivíduo isolado e alienado, livre de qualquer determinação social. Representa o arquétipo do homem individualista, racional e confiante dos tempos modernos. Ao deixar a sua casa, Crusoe objetiva independência em relação aos laços familiares e sociais, rompendo os paradigmas anteriores, para alcançar a descoberta, com ênfase no aspecto prático e racional. A figuração individualista, racional e ativa da personagem, típica da sociedade burguesa em ascensão, associada à sua condição de isolamento, possibilita o estudo da emergência das normas de direito, especialmente a partir do horizonte de pré-compreensão do herói de acordo com mentalidades e ideologias europeias. Com efeito, o enredo de Robinson Crusoe é constituído por um conjunto de pensamentos originários das inúmeras mudanças provocadas pelas revoluções inglesas do século XVII, as quais faziam parte do contexto histórico e social do autor, notadamente o individualismo e o racionalismo (Gardesani, 2020, p. 228).

Em sua obra *Adeus, Robinson*, Julio Cortázar reescreveu o mito de Robinson Crusoe de forma a questionar e subverter os conceitos tradicionais presentes na história original. As principais diferenças em relação à história clássica são: a multiplicidade de personagens, o abandono do protagonismo, a desconstrução do conceito de sobrevivência, a reflexão sobre solidão e temáticas políticas e sociais.

Ao contrário da solidão enfrentada por Robinson Crusoe na ilha deserta, Cortázar introduz uma multiplicidade de personagens em *Adeus, Robinson*. A ilha é uma grande metrópole do mundo, haja vista que é local de troca de voos para diversos lugares, como é anunciado no alto-falante do aeroporto: “Os passageiros com destino a Buenos Aires, Quito, Santiago e Panamá tomem o corredor assinalado com setas verdes. Os passageiros com destino a Houston e San Francisco sigam pelo corredor assinalado com setas azuis” (Cortázar, 1997, p.167). Se possui avião, entende-se que a história não está mais no século XVII, como escreveu Defoe, mas no século XX e, agora, a ilha é habitada por uma comunidade de “[...] dois e meio milhões de homens e mulheres que se desconhecem entre si” (Cortázar, 1997, p. 179-180).

Cortázar desafia a ideia de um protagonista central, presente na história original, ao distribuir o foco narrativo entre diferentes personagens. Isso resulta em uma narrativa polifônica e em múltiplas perspectivas sobre a vida na ilha. Um exemplo disso acontece quando Nora diz a Crusoé que “Juan Fernández não é uma colônia” (Cortázar, 1997, p.170) ou quando Sexta feira afirma que Robinson “pode falar à vontade, amo. Bananeira não entende a língua de Shakespeare” (Cortázar, 1997, p.173). Desse modo, Cortázar mantém a presença do personagem de Robinson, mas não o coloca como o protagonista central, uma vez que compartilha o foco narrativo com outros personagens, criando uma perspectiva polifônica.

Enquanto Robinson Crusoé é retratado como um herói autossuficiente que domina a natureza e sobrevive por conta própria, Cortázar questiona essa noção. Em *Adeus, Robinson*, a ênfase é colocada nas interações e relações humanas, mostrando que a sobrevivência não é apenas uma questão de individualidade, mas também de coletividade. Cortázar explora a solidão de maneira mais profunda e complexa do que na história original: “ROBINSON – Sem dúvida, Sexta-Feira, era duro viver sozinho na ilha. Eu achava que aquele não podia ser o meu destino, mas hoje em dia começo a crer que há um certo tipo de solidão pior do que simplesmente estar sozinho” (Cortázar, 1997, p. 178). Ao invés de focar apenas na sobrevivência física do protagonista, Cortázar examina os efeitos psicológicos da solidão. Isso permite uma reflexão mais ampla sobre a natureza da solidão e a busca por conexões humanas.

Cortázar utiliza a ilha deserta como uma metáfora para abordar questões políticas e sociais. Ele critica as estruturas de poder, desigualdades e alienação presentes na sociedade contemporânea, revelando um aspecto mais crítico e engajado em relação ao mito original. Sob essa ótica, Sexta-Feira argumentou que “[...] o governo já começa a controlar a natalidade” (Cortázar, 1997, p. 179). Enquanto a história original de Robinson Crusoé tem um viés mais voltado para as aventuras e conquistas individuais, *Adeus, Robinson* possui uma abordagem mais engajada e crítica. Cortázar utiliza a reescrita do mito como uma forma de questionar as estruturas sociais, desigualdades e alienação presentes na sociedade contemporânea, oferecendo uma perspectiva mais ampla e crítica.

Portanto, essas diferenças na abordagem de Cortázar em *Adeus, Robinson* resultam em uma peça que desafia as convenções estabelecidas pelo mito de Robinson Crusoé, oferecendo uma perspectiva mais ampla sobre temas como solidão, sobrevivência, identidade e interconexão humana.

## CONCLUSÃO

Após o estudo realizado, pode-se afirmar que as peças de Vallejo e Cortázar apresentam peculiaridades do teatro político, na medida em que muitas de suas características atendem à proposta de Bertolt Brecht. Na proposta do dramaturgo alemão, bem como nas peças analisadas, a sociedade e seus dramas convertem-se em recursos para estimular a alteração da postura do espectador, que defronte da observação crítica das cenas, reconhece o encontro da ficção com a realidade, mediante o rompimento da ilusão, conhecida como teoria teatral da quarta parede. Além do mais, as personagens são feitas com base em referências coletivas e as suas condutas são oriundas de um grupo sociocultural ou político escolhido, produzindo um espaço em que o público avalia a proposição encenada. No *corpus* analisado, a representação do teatro político reflete nas vidas de Fernando, em *História de uma escada* e Robinson Crusoe, em *Adeus, Robinson*.

Vallejo e Cortázar, a exemplo de Brecht, acreditavam que o teatro deveria despertar uma consciência crítica no público, uma vez que viam o palco como um espaço para questionar e examinar as estruturas sociais e políticas existentes. Ao abordar questões políticas em suas peças, esses dramaturgos buscavam estimular o público a refletir criticamente sobre a realidade social. Para Brecht (1978), o teatro não era apenas uma forma de entretenimento, mas uma ferramenta para promover transformação sociais, já que via o palco como um espaço de resistência e transformação de potencial. Ao expor as contradições e injustiças do sistema, (*Ibidem*) buscava inspirar o público a se envolver ativamente na luta por uma sociedade mais justa. Desse modo, além do entretenimento, o teatro era visto como uma forma de educação política.

As personagens construídas por Vallejo e Cortázar têm base em referenciais mitológicas, permitindo ao espectador analisar a mobilidade delas e, com isso, se prepara para compreender a metamorfose do próprio homem histórico. Desse modo, as qualidades e deficiências transformam-se em parâmetro para um repensar da história oficial.

Os personagens protagonistas, Fernando e Robinson, juntamente com seus espaços de vivências, a escada e a ilha transmitem aos espectadores/ouvintes valores da transformação histórica, tendo em vista que fomentam ações experimentais no mundo do espectador, não para escancarar a realidade, mas para ressignificá-la. Dessa maneira, o procedimento artístico elaborado pelos dramaturgos, Vallejo e Cortázar, faz com que as

personagens, o tempo e o espaço constroem uma narrativa instigante sobre a realidade de quem os assiste/ouve.

Em *História de uma escada*, a peça revela a vida de um grupo de personagens em um prédio em ruínas, durante o período pós-Guerra Civil Espanhola. A obra reflete o contexto político da época, destacando a opressão e a repressão do regime franquista. Os personagens representam diferentes camadas da sociedade e são usados como símbolos para discutir questões políticas mais amplas. A escada em si, que é central na peça, pode ser interpretada como um símbolo da ascensão social e da luta por liberdade em meio à opressão política.

Já em *Adeus, Robinson*, a peça apresenta o retorno de Robinson Crusoe após quase 300 anos em relação à obra de Daniel Defoe. Cortázar apresenta um personagem já maduro, que naufragou, viveu na ilha, foi resgatado e escreveu a própria aventura. O enredo pode ser lido como uma alegoria política, em que a ilha deserta simboliza um sistema político utópico alternativo. A obra critica a ideia de um poder centralizado e questiona as estruturas políticas opressivas. Essas características do personagem Robinson refletem a abordagem de Cortázar ao reescrever o mito de Robinson Crusoe. O autor desafia as noções tradicionais de solidão e sobrevivência, explorando a importância das conexões humanas, da interdependência e da reflexão sobre a identidade e a existência.

A escada desempenha um papel simbólico-significativo na peça *História de uma escada*, uma vez que representa a ascensão social e os obstáculos enfrentados pelos personagens ao longo de suas vidas. A escada é o cenário principal onde a história se desenvolve, conectando os diferentes andares do prédio, onde os personagens vivem; ou seja, serve como um símbolo da mobilidade social e do desejo de progredir na sociedade. Desse modo, a escada representa a esperança de superar suas condições sociais e econômicas e alcançar uma vida melhor, quer dizer, veem a escada como um caminho para ascender socialmente, escapar da pobreza e conquistar seus sonhos. No entanto, a escada também simboliza os desafios e as barreiras que os personagens encontram em sua busca por uma vida melhor. Ela reflete a luta contra as injustiças sociais, as limitações impostas pelo sistema político e as desigualdades econômicas presentes na sociedade. Portanto, o papel da escada é multifacetado, representando a busca por ascensão social, as barreiras enfrentadas, as desigualdades sociais e a interação entre os personagens. Além disso, contribui para a construção da peça teatral e para a reflexão sobre as condições políticas e sociais presentes na época em que a obra se passa.

A ilha pode ser interpretada como uma metáfora para a sociedade e suas estruturas opressivas, uma vez que é um espaço físico e simbólico onde os personagens estão isolados e distantes da civilização. A ilha representa um microcosmo da sociedade, onde as dinâmicas de poder, desigualdade e alienação se manifestam. Cortázar utiliza essa metáfora para explorar as relações entre os personagens e para criticar as normas sociais estabelecidas, já que, questiona as estruturas de poder e a divisão entre classes sociais, destacando a injustiça e a exploração presentes na sociedade contemporânea. Através da metáfora da ilha, Cortázar convida os leitores a refletirem sobre as estruturas sociais, as relações interpessoais e as possibilidades de mudança e resistência em um mundo que muitas vezes parece restritivo e opressivo. Assim, a ilha, em *Adeus, Robinson*, funciona como uma metáfora poderosa para a sociedade e seus sistemas de poder, proporcionando uma lente através da qual o autor explora questões sociais, políticas e filosóficas mais amplas.

A abordagem do mito é mais sutil e simbólica em *História de uma escada*. Embora não haja referências mitológicas explícitas, o uso de elementos simbólicos sugere uma conexão com o universo mítico. Fernando apresenta algumas semelhanças com o arquétipo do mito de Dom Juan, tendo em vista que é um personagem sedutor, carismático e manipulador, que utiliza sua aparência e palavras para conquistar e iludir as mulheres ao seu redor. Além disso, é visto como um símbolo da masculinidade, é atraente e irresistível, exercendo poder sobre as mulheres que se sentem atraídas por ele. Entretanto, é importante ressaltar que a configuração de Fernando como o mito de Dom Juan pode ser interpretada de forma subvertida. A peça não glamouriza ou celebra esse arquétipo, mas, ao contrário, lança um olhar crítico sobre as consequências de tal comportamento e as dinâmicas de poder presentes nas relações interpessoais. Dessa forma, ao configurar Fernando como uma figura que encarna certos aspectos do mito de Dom Juan, a peça aborda questões como o poder, a manipulação e as consequências emocionais das relações amorosas, oferecendo uma análise mais profunda da dinâmica entre os sexos e da fragilidade das relações humanas.

Em *Adeus, Robinson*, a presença do mito é mais explícita. O título da peça faz referência ao personagem Robinson, que remete ao famoso romance *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe. Essa referência cria um diálogo intertextual com a história clássica, na qual o personagem central enfrenta desafios e solidão em uma ilha deserta. A ilha cortazariana pode ser interpretada como um espaço mítico, um lugar onde as estruturas políticas estabelecidas são subvertidas e os personagens são confrontados com questões existenciais e políticas. A

ambientação na ilha deserta permite explorar temas universais e mitológicos, como a busca pela identidade, a solidão e a transformação pessoal.

Nas peças analisadas, portanto, estão representadas não apenas as lutas e desafios individuais, mas também o impacto coletivo das questões políticas e sociais. Elas oferecem uma visão ampla das implicações políticas na sociedade e na vida dos personagens. Ambas as peças abordam a repressão política como uma temática central, utilizando a metáfora da escada em *História de uma escada* e a figura de Robinson em *Adeus, Robinson* para simbolizar a busca pela liberdade e a fuga da opressão. A escada representa a esperança de superação das dificuldades e ascensão social, mas também a possibilidade de queda e desespero quando confrontada com a opressão política. Já o personagem Robinson é um símbolo daqueles que lutam contra o sistema opressivo, mas que são obrigados a viver à margem da sociedade, enfrentando o dilema de permanecer escondidos ou arriscarem suas vidas para buscar a liberdade e a justiça. As peças fornecem uma visão sensível das experiências e dilemas humanos diante da busca pela força e justiça em meio à opressão política.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem Boca**: escritos efêmeros sobre Arte, Cultura e Literatura. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- ALAZRAKI, Jaime. **Cortázar antes de Cortázar**: Rimbaud (1941). AIH. Actas X (1989).
- ALCALÁ-ZAMORA, José. **La cuarta interpretación de la vida es sueño**. P.77-93. Cuadernos de teatro clásico.
- ALMEIDA, M. C. F. de. **Tornar-se o Outro**: o Topos Canibal na Literatura Brasileira. São Paulo: Annablume, 2002.
- ARAÚJO, Daniel Aparecido Burgos de. **Os reis**: mito e história no teatro político cortazariano. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Estudos Literários – Mestrado Acadêmico da Universidade do Estado de Mato Grosso, Campus de Tangará da Serra – MT: UNEMAT, 2017.
- ARRIGUCCI, Davi. **O escorpião enalacrado**: A poética da destruição em Julio Cortázar. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins, 2006.
- BALLESTER, Gonzalo Torrente. **Panorama de la Literatura Española Contemporánea**. Madrid: Guadarrama, 1956.
- BARBOSA JUNIOR. **Uma Tensão Alicerçada no Abismo**: O Trágico e o Absurdo no Teatro de Plínio Marcos. Tese de doutorado PPGEL. Tangará da Serra-MT: PPGEL, 2018.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2001.
- BARRIENTOS, José Luis Garcia. **Drama y tempo**: Dramatologia I. Madrid: CSIC, 1991.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. 2. ed. Tradução de Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.
- BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. In: Magia e técnica, arte e política (Obras escolhidas 1). Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BERMEJO, Ernesto González. **Conversaciones con Cortázar**. México: Hermes, 1978.

- BENTLEY, E. **O Teatro Engajado**. Rio de Janeiro: Zahar, 1969. p.114.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Avila, Eliane Livia reis, Glauce Gonçalves. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.
- BOREL, Jean-Paul. **Buero: teatro y política**. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponível em: [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/estudios-sobre-buero-vallejo-0/html/ff1b0822-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_45.html#I\\_7\\_](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/estudios-sobre-buero-vallejo-0/html/ff1b0822-82b1-11df-acc7-002185ce6064_45.html#I_7_) Acesso em: 20 fev. 2022.
- BOREL, Jean-Paul. **El teatro de lo imposible**. Madrid: Guadarrama, 1966.
- BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BOZ, Sidnei. **Teatro Angolano: O Épico nas Peças de José Mena Abrantes e PepetelaTangará da Serra**, 2019.
- BRECHT, Bertolt. **O Pequeno Organon para o Teatro**. (trad. Fiama Pais Brandão). In Estudos sobre teatro. Rio de Janeiro Nova Fronteira, 2005.
- BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1978
- BRECHT, Bertolt. **Breviario de estética teatral**. Buenos Aires: La Rosa Blindada, 1963.
- CAMPBELL, Joseph; FLOWERS, Betty Sue. **O poder do mito**. 13.ed. São Paulo: Palas, 1990.
- CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- CANDIDO, Antonio. **Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CAÑAS MURILO, Jesus. **Garcia de la huerta y la tragedia neoclásica**. Historia del teatro español II. 2003 p.1577-1602.
- CAPELATO, Maria Helena. “A data símbolo de 1898: o impacto da independência de Cuba na Espanha e Hispanoamérica”. IN: História, São Paulo, 2003.
- CARRERA, Patricia. **Análisis del radioteatro a través de la obra de Julio Cortázar: Adiós, Robinson**. Université de Montréal Faculté des arts et des sciences, 2010
- CARLSON, Calvin. **Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- CORTÁZAR, Julio. Adeus, Robinson. In: **Adeus, Robinson e outras peças curtas**. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997. p. 161-190.
- CORTÁZAR, Julio. **Adiós, Robinson y otras piezas breves**. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina, 2004.

CORTÁZAR, Julio. **Aulas de literatura** (Berkeley, 1980) 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

DÄLLENBACH, Lucien. Intertexte et autotexte. Paris, 1977, p.27. Disponível em <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mise-en-abyme>. Acesso em: 05 jun. 2023.

DEFOE, Daniel. **Aventuras de Robinson Crusóe**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2002.

DÍAZ DEL CASTILLO, B. **Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España**. Disponível em: <<http://biblioteca-electronica.blogspot.com>>. Acesso em: 22 de setembro de 2021.

DOMÉNECH, Ricardo. **El teatro de Buero Vallejo**. Madrid, 1993.

DOMÉNECH, Ricardo; RICO, Francisco, **Historia y crítica de la literatura española: Época contemporánea 1939-1980**. Barcelona: Crítica, 1980.

DOMÉNECH, Ricardo: La visión trágica de Buero Vallejo, in YNDURAIN, Domingo. **Historia y crítica de la literatura española** (época contemporánea, 1939-1980). Barcelona: Crítica, 1980.

DOMINICIS, Maria C. **Don Juan en el teatro español del siglo XX**. Barcelona: Medinaceli, 1977.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FAGUNDES, Mônica Genelhu. Robinson volta a sua ilha: *Cortázar relê Defoe*. *ContraCorrente: Revista de Estudos Literários*, v. 1, p. 179-191, 2010.

FEIJOO, Luis Iglesias *et al.* Entrevista com Luis Iglesias Feijoo. In Literaturas e linguísticas. Org. Agnaldo Rodrigues da Silva. **Revista Ecos**, vol. 31, ano 18, n. 2 (2021), Cáceres – MT. p.209-225.

FEIJOO, Luis Iglesias. **La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo**. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1982.

FEIJOO, Luis Iglesias. Tres etapas en el teatro de Buero Vallejo. In YNDURAIN, Domingo: **Historia y crítica de la literatura española** (época contemporánea, 1939-1980), Barcelona, Crítica, 1980, pp. 587-592.

FERRO, Manuel Simplício Geraldo. O mito veneziano na obra de Hugo von Hofmannsthal. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1992.

FREDERICO, Celso. **Brecht e a “Teoria do rádio”**. *Estudos avançados*, São Paulo, 21 (60), p. 217-226. 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10249/11878>. Acesso em: 15 dez. 2019. I

GANCEDO, Daniel Mesa. **La apertura órfica**. Hacia el sentido de la poesía de Julio Cortázar, Peter Lang, 1999 et La emergencia de la escritura. Para una poética de la poesía cortazariana, Kassel, Ed. Reichenberger, 1998.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **La soledad de América Latina**. Discurso de aceptación del Premio Nobel, 1982. Disponível em: [www.ciudadseva.com/textos](http://www.ciudadseva.com/textos), acesso em 12/08/2019.

GARCIA PAVON, Francisco. **Teatro social em Espanha**. Madrid: Taurus, 1962.

GARCIA RUIZ, Victor; **Continuidad y ruptura en el teatro español de la posguerra**. Pamplona: EUNSA, 1999.

GARCIA RUIZ, Victor; Nebrera, Gregorio Torres. **Historia y antología del teatro español posguerra (1940-1975)**. Madrid: fundamentos, 2002.

GARCIA RUIZ, Victor; TORRES NEBRERA, Gregorio. **Historia y antología del teatro español de posguerra**. Vol. I 1940 a 1945. Madrid: Espiral, 2003.

GARCIA, Silvana. **Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GARDESANI, A. **Individualismo, razão e pré-compreensão como condições de emergência do direito em Robinson Crusoe, de Daniel Defoe**. ITINERARIOS (UNESP. ARARAQUARA), v. 51, p. 227-242, 2020.

GIARDINELLI M. **El encuentro** - Los ochenta mundos de Cortázar, édition en charge de F. Burgos, Madrid, 1987. p. 144-145.

GIBSON, Ian. **El asesinato de García Lorca**. Barcelona: Plaza y Janes, 1997.

GIMÉNEZ, Leonardo Azparren. **Estudios sobre teatro venezolano**; Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación, 2006. p. 223.

GOIC, Cedomil. **Historia y crítica de la Literatura Hispanoamericana I**. Barcelona: Editorial crítica, 1988.

GOLDMANN, Lucien. **Le dieu caché**. Paris: Gallimard, 1959.

GOLOBOFF, Mario. **Cortázar: Notas de uma biografia**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Editora Dsop, 2014.

GRAHAM, Helen. **Guerra Civil Espanhola**. Título original: The Spanish Civil War. Tradução: Vera Pereira - Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.

GREGORIO, Joaquim Verdú de. **La luz y la oscuridad en el teatro de Buero Vallejo**. Madrid: Ariel, 1977.

HELIODORA, Bárbara. Os Teatros no Tempo de Shakespeare. In: LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares dos. **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba:

Editora Beatrice, 2008.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. História, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Tereza Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

ILLANA, Pilar García. **El realismo teatral en la España de postguerra**: Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre. Tesis doctoral realizada en el programa de Tercer Ciclo. Universidad de Jaén, 2012.

JOGLARS, Els. **La guerra de los 40 años**. 2001.

KLIPPERT, Werner. Elementos da peça radiofônica. In.: SPERBER, George Bernard (Org.). **Introdução à peça radiofônica**. São Paulo: E.P.U, p. 11-110, 1980.

LARTIGUE, P. **Contar y cantar**: Julio Cortázar y Saúl Yurkievich entrevistados por...", en S.YURKIEVICH (1984a: 108-121).

LEHMANN, Hans-Thyges. Teatro pós-dramático e teatro político. In: Sala Preta. **Revista do departamento de Artes Cênicas**. Escola de Comunicação e Artes- USP. São Paulo, 2003, nº 3.

LÉRY, J. de. **Viagem à Terra do Brasil**. Biblioteca do Exército: Rio de Janeiro, 1961

LUKÁCS, Georg. **El alma y las formas**. Barcelona: Grijalbo, 1970.

MARINIS, Marco. **El nuevo teatro**: 1947-1970. Barcelona: Paidós, 1988.

MAGALDI, Sábado. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 3 ed. São Paulo. Global, 1997

MANZI Joaquín. **Cortázar**: de tous les côtés. Volume dirigé par. Poitiers, UFR langues et littératures de l'université de Poitiers, 2002.

MARSICANO, Alberto; MILTON, John. **JohnKeats**—Nas invisíveis asas da poesia. São Paulo: Iluminuras, 2002.

MARTIN, Gerald. **Gabriel García Márquez**: uma vida. Rio de Janeiro: Ediouro, 2010.

MATURO, Graciela. **Julio Cortázar y el hombre nuevo**. 2ª. ed. Buenos Aires: Stockcero Co-Editorial Fundación Internacional Argentina, 2004. Disponível em: <[http://www.stockcero.com/pdfs/987-1136-18-8\\_SAMP.pdf](http://www.stockcero.com/pdfs/987-1136-18-8_SAMP.pdf)>. Acesso em: 24 jun. 2016.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MOLHO, Maurice. **Mitologías**. Don Juan. Segismundo, Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 1993.

MONTORO, Francisco . **Nadar y guardar la ropa**. Disponível em: <http://www.noticias24digital.com/opinion/francisco-montoro/nadar-y-guardar-la-ropa/20181102102104004172.html>. Acesso em 14 fev. 2022.

OVIEDO, José Miguel. **Historia de la literatura hispano-americana** 4. De Borges al presente. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

PACO, Mariano de. **El perspectivismo** histórico en el teatro de Buero Vallejo. En Buero Vallejo: cuarenta años de teatro. Murcia: Caja Murcia, 1988. 101-107.

PACO, Mariano de. **Estudios sobre Buero Vallejo**, in Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/estudios-sobre-buero-vallejo-0/html/>. Acesso em: 01 fev. 2022.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: A construção da personagem**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PELLETTIERI, Osvaldo. **Historia del teatro argentino en Buenos Aires: La segunda modernidad (1949-1976)**. Buenos Aires: Galerna, 2003.

REYES-ZAGA, Héctor A. **Teatro y derechos humanos: Representaciones de la experiencia migratoria mexicana en Los ilegales y El viaje de los cantores**. Vol. 13, No. 2, Winter 2016, 121-148.

RODERO ANTÓN, Emma. **Producción radiofónica**. Madrid: Cátedra, 2005.

ROUGEMONT, Denis de. **O Amor e o Ocidente**. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SARTRE, Jean-Paul. **O que é a literatura**. 3ª ed. Editora Ática: São Paulo, 2004.

TAMAYO, José. **50 años de teatro (1941-1991)**

SILVA, Agnaldo Rodrigues da. Teatro-nação: o épico na dramaturgia de augusto sobral. Novembro de 2011 - N° 10 **Revista Crioula** – n° 10 – Novembro de 2011.

SILVA, Agnaldo Rodrigues. Teatro e política: tramas de dramas na dramaturgia angolana (o teatro e as imagens cinematográficas). 251-260. In: **Cerrados**, Revista do Programa de

Pós-Graduação em Literatura. **Áfricas em movimento: literaturas, culturas, histórias, sociedades.** Vol. 16, N. 41 Universidade de Brasília Cláudia Falluh Balduino Ferreira: Brasília – DF, 2016.

SIMMEL, G. **A Metrópole e a Vida Mental.** In: VELHO, G. O Fenômeno Urbano. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p.11-25.

SUASSUNA, Ariano. **O Movimento Armorial.** Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1974.

SZONDI, Peter. **A teoria do drama moderno (1880 a 1950).** Tradução: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

SAID, Edward. **Cultura e política.** São Paulo: Boitempo, 2012.

VACCARO, Santo Gabriel. La ineficacia del hilo: el otro lado del laberinto de Cortázar en los reyes. **Revista Estação Literária.** Londrina, Volume 14, p. 8-19, dez. 2015.

UNAMUNO, Miguel de. **Teatro completo.** Ed. Manuel García Blanco. Madrid: Aguilar, 1959.

VALLEJO, Antonio Buero. **A propósito de Brecht.** Insula n. 200-201. (julio-agosto 1963) p. 1 ou [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/a-proposito-de-brecht--0/html/00391294-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/a-proposito-de-brecht--0/html/00391294-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html). Acesso em: 17 jun. 2022.

VALLEJO, Antonio Buero. **A propósito de Brecht.** Madrugada. Madrid: Alfil, 1954.

VALLEJO, Antonio Buero. **Historia de una escalera.** Madrid, ADEE, 2005.

WATT, Ian P. **Mitos do individualismo moderno:** Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura e metolologia dos estudos literários.** Trad. Luis Carlos Borges. São Paulo: Fontes, 2003.

WOLLMAN, E.L. Joseph Papp and the Public Theater. In: MacDonald, L., Everett, W. (eds) **The Palgrave Handbook of Musical Theatre Producers.** New York: Palgrave Macmillan, 2017. Disponível em: [https://doi.org/10.1057/978-1-137-43308-4\\_26](https://doi.org/10.1057/978-1-137-43308-4_26) Acesso em: 08 fev. 2023.

YURKIEVICH, Saúl. **Através de la trama:** sobre vanguardias literarias y otras concomitancias. Barcelona: Muchnik, 1984.

ZOLA, Émile. **O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro. Introdução.** Tradução e notas de Italo Caroni e Célia Berretinni. São Paulo: Perspectiva, 1982.

ZUM FELDE, Alberto. **El problema de la cultura americana.** Buenos Aires: Editorial Losada, 1943.

ZUM FELDE, Alberto. **Índice crítico de la literatura hispanoamericana: los ensayistas.** México: Editorial Guaranía, 1954.

ZUGASTI, Miguel. **De enredo y teatro: algunas nociones teóricas y sus aplicación a la obra de Tirso Molina.** La comedia enredo. 1998. P. 109-141.