



O teatro atualiza a história: mediações entre o materialismo histórico de Benjamin e a peça *Auto dos bons tratos*, da Cia do Latão

Alexandre Villibor Flory* e Camila Hespanhol Peruchi

Universidade Estadual de Maringá, Avenida Colombo, 5790, Jardim Universitário, 87020-900, Maringá, Paraná, Brasil. *Autor para correspondência. E-mail: alexandre_flory@yahoo.com.br

RESUMO. Este artigo, fundamentado no conceito do teatro épico e na relação entre literatura e processos de historicidade, tem por objetivo estudar a peça *Auto dos bons tratos* (2002), da Cia do Latão, grupo representativo de um contexto sócio-histórico específico de retomada do teatro épico no Brasil. A peça tematiza o processo de escravização dos índios, em 1546, pelo primeiro donatário da capitania de Porto Seguro que, marcado pela ética do trabalho capitalista, entra em uma disputa ideológica com a Igreja por ser contrário aos feriados de dia santo. Na prisão, tem uma visão a respeito da cordialidade, que indica a ele o modo ideal de se relacionar com os seus escravos e funcionários. Ao fazer menção a um fato histórico real relatado no processo movido pela Igreja Católica contra o donatário de terras, a peça revisita criticamente um acontecimento representativo da história oficial, em uma perspectiva que pode ser aproximada do materialismo histórico de Walter Benjamin. É, assim, reveladora de um momento histórico específico do processo de implantação do capitalismo em solo brasileiro e de suas consequências. Além disso, este tema é expresso formalmente por meio da apropriação crítica do auto, o que direciona também a um estudo das formas épicas.

Palavras-chave: Companhia do Latão, teatro épico, *Auto dos Bons Tratos*.

Theater updates history: mediations between Benjamin's historical materialism and the play *Auto dos bons tratos*, by Cia do Latão

ABSTRACT. Current essay, based on the concept of epic theater and on the relationship between literature and the process of historicity, studies the play *Auto dos bons tratos* (2002), by the Brazilian theater company Cia do Latão. The company is a representative group of a specific social-historic context, or rather, the renewal of the epic theater in Brazil. The theme of the play is the Brazilian Native's enslavement process in 1546 by the first grantee of Porto Seguro, who is characterized by the ethics of capitalist labor and becomes involved in an ideological dispute with the Church because he is against the Holy Days of Obligation. While in prison, he has a vision concerning cordiality that shows him the proper way to deal with his slaves and workers. By mentioning a real historic fact reported in the lawsuit filed by the Catholic Church against the grantee of the lands, the play revisits critically a significant event of Brazilian official history in such a way that it may be linked to Walter Benjamin's historical materialism. In fact, the play reveals a specific historical moment within the implantation process of capitalism in Brazil and its consequences. Moreover, the theme is formally expressed by a critical appropriation of the 'auto' which also leads us to studies on the epic forms.

Keywords: Companhia do Latão, epic theater, *Auto dos Bons Tratos*.

Introdução

A teoria dos gêneros, que remonta à filosofia de Platão e de Aristóteles, torna-se norma rígida no século XIX em um processo longo e paulatino que se iniciou em sua recepção a partir do renascimento. No caso do teatro, o século XIX vê surgir a peça bem-feita e o drama absoluto, que se basta a si mesmo porque cria conflitos dentro de relações intersubjetivas entre indivíduos supostamente autônomos, livres e conscientes. Esse drama separa completamente a dimensão da plateia daquela do

palco, criando um espaço ficcional que não remete a nada a não ser ele mesmo. Szondi (2001) explicita como esse projeto artístico que isola a arte do mundo material expressa os valores e a ideologia próprios da ascensão e da sedimentação da burguesia ao longo do século XIX, em páginas das mais relevantes para a compreensão da mediação entre arte e sociedade. A burguesia – que fora questionadora no século XVIII, com Diderot e Lessing –, depois de estabelecido seu poder econômico, político, intelectual e mesmo espiritual,

pretende se subtrair ao devir histórico, assumindo-se como universal e absoluta. Esse quadro será contestado a partir do final do século XIX pelo naturalismo, remetendo a nomes como os de Antoine, Hauptmann, Ibsen e Tchekhov, entre outros, processo esse conhecido como a crise do drama.

De fato, a expressão da determinação do meio social sobre a consciência individual, ainda que relativa, questiona o drama absoluto pela base, em formas as mais variadas. Uma das linhas de força do trabalho já mencionado de Szondi foi expor a historicidade desse processo de ascensão e queda da hegemonia do drama, tema dos mais importantes ainda hoje por conta da subsistência dessa forma no quadro atual. Afinal de contas, assim como a ideologia burguesa e capitalista se mantém dominante, a despeito de sua crise e da expressão desta, também as formas artísticas são exercitadas em um amplo espectro que vai do drama absoluto à crítica pelas formas épico-dialéticas, chegando ao teatro pós-dramático. Como diz Benjamin com acerto, nem os mortos estão a salvo enquanto o inimigo não deixar de vencer.

Por esse percurso se compreende que as formas artísticas são conteúdos precipitados, não fôrmas eternas, e que também as teorias precisam ser localizadas em sua historicidade. Isso posto, podemos tomar a teoria do teatro épico-dialético não apenas como adjetivação qualificativa de um gênero universal (o teatro), mas como construção teórica complexa e que remonta à tragédia e comédia gregas, passando pelo teatro medieval e por Shakespeare, caminho desenvolvido por Rosenfeld em 1965 em *O teatro épico* (1993). No entanto, a retomada do teatro épico no início do século XX é perspectivada: embora já existisse antes, ganha nova estrutura quando é necessariamente confrontado à sistematização rígida do século XIX.

A clara postura anticapitalista do teatro épico no século XX se contrapõe a qualquer técnica isolada e esteticamente autorreferente. Assim, mesmo o estranhamento só tem sentido se envolvido num processo crítico em relação ao sistema dominante. E, tão ou mais importante, o teatro épico trabalha necessariamente no nível formal, não apenas adaptando um conteúdo a formas consagradas. Brecht exercitou essa via como ninguém, na teoria, na crítica, na dramaturgia e na prática, tendo como uma de suas prioridades o desenvolvimento de uma obra localizada em contextos específicos e que, assim, visasse ao desarmamento ideológico das formas dominantes. Ao mesmo tempo, essas obras deveriam conter dispositivos de atualização para outros

contextos e lugares, fugindo de sua instrumentalização como clássico atemporal.

No Brasil, essa perspectiva épica no século XX teve, como obras precursoras, *Café*, de Mário de Andrade, uma ópera coral que termina com a revolução, e *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, obras que então não conseguiram subir aos palcos. Nos anos 1960, mais especificamente em 1958, com o *Black-tie* de Guarnieri no Arena, o teatro épico se estabelece por aqui, especialmente em grupos como o Arena e o Centro Popular de Cultura (CPC). No bojo das reformas de base de Jango, da revolução cubana de 1959, de uma participação política ativa de operários, de camponeses e de estudantes, foi criado um espaço dentro do qual o cinema novo, a MPB e o teatro de grupo em perspectiva épica se desenvolveram. Em *A hora do teatro épico no Brasil*, Iná C. Costa (1996) expõe essa dinâmica no plano histórico e no das formas teatrais, em especial pela dialética fecunda entre essas duas dimensões, tornando-se uma referência para o estudo dessa perspectiva por aqui. Com o CPC fechado em 1964 e o Arena e o Opinião combatidos após o AI-5, em 1968, esse processo de acumulação prática, crítica e também teórica – que contava com uma recepção ativa e proativa de Brecht, por exemplo – é duramente interrompido. Nos anos 1990, a crise do sistema produtor de mercadorias (vendida como crise do socialismo e do terceiro mundo, mas que foi, na verdade, uma crise sistêmica), leva ao neoliberalismo (antes uma tentativa desesperada de salvação do capitalismo do que a orgia de sua vitória mundial, o que fica claro a partir de 2008). A liberdade política associada à falta de políticas públicas para a cultura fez surgir grupos interessados em conhecer e desenvolver aquelas perspectivas abandonadas à força. Essa revisitação parte de questões atuais, dos anos 1990 em diante, e busca, na acumulação crítica anterior, o ponto de partida para novas propostas, trabalhando com diferentes públicos e com formas à altura dos conteúdos a se explorar, em chave anticapitalista. A Cia do Latão¹ é um dos grupos mais importantes nesse processo, o que justifica ser o objeto de estudo deste artigo a peça *Auto dos bons tratos*, concebida em 2002, em processo de escrita colaborativa e assinada por Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano.

Auto dos bons tratos se passa entre os anos de 1545 e 1547 e tematiza o processo de escravização dos

¹A Cia do Latão surge em São Paulo, em 1997, sob a direção de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano. É um grupo teatral voltado para a discussão teórica e prática, que concebe a forma artística como mediação entre arte e sociedade, na qual querem intervir. Com intensa interlocução com a obra de Brecht, mas sempre tendo como horizonte o Brasil e suas especificidades, o grupo tem como questão central a pesquisa formal de base materialista. Segundo Carvalho (2009), um grupo artístico interessado em assuntos sociais deve ser interessado também em formas críticas novas de representar a sociedade.

índios pelo primeiro donatário da capitania de Porto Seguro, Pero do Campo Tourinho, que, marcado pela ética do trabalho capitalista, entra em uma disputa ideológica com a Igreja por ser contrário aos feriados dos dias santos. Além disso, Tourinho blasfema contra os santos. No entanto, na prisão, o donatário tem uma visão alegórica a respeito da cordialidade, didaticamente discorrendo sobre a noção dos ‘bons tratos’, modo adequado para lidar com seus serviçais e subordinados para tê-los ao mesmo tempo dóceis e produtivos. A ação da peça termina com Tourinho sendo embarcado para Lisboa para ser julgado pela Inquisição, processo este documentado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo e ponto de partida para esse ‘Auto’, no qual alguns trechos desse primeiro processo da Inquisição no Brasil são lidos em cena. Esse pequeno resumo, no entanto, não dá conta da complexidade da peça, pois se atém a seu assunto. Mas a forma é decisiva, no caso da análise em curso. Interessa-nos, sobretudo, a construção coletiva dos conflitos e sua dinâmica histórica (que passa pela concepção típica de alguns personagens, alegórica de outros) e a apropriação crítica pelo teatro dialético da forma do auto (especificamente na configuração jesuítica do drama barroco do século XVI).

A dialética viva em cenas representativas

Pela organização estética dos materiais descritos nas linhas acima, a peça coloca o público e o leitor em contato com dinâmicas sociais e instâncias do poder do século XVI. Isso porque realiza a formalização estética da revisitação crítica de um acontecimento representativo da história oficial, em uma perspectiva que deve muito ao materialismo histórico de Walter Benjamin. Para isso, procuraremos analisar, neste tópico, algumas passagens que revelam a capacidade da peça de discutir esteticamente um episódio histórico por meio da leitura materialista, de tal modo que o processo movido pela Igreja contra Tourinho não seja visto como um fato isolado, mas a partir das relações sociais, políticas e econômicas nas quais está enredado. Esse percurso direciona ao estudo das formas épico-dialéticas de elaboração, sem as quais a temática, ainda que histórica e política, faria coro à história oficial.

Não se deve perder de vista que, como diz Gagnebin (1982), a reflexão de Benjamin sobre a crítica materialista da literatura o conduz a uma reflexão sobre a história – enquanto conjunto dos eventos do passado –, sobre a escritura desses eventos e, também, sobre a sua transmissão. Assim,

para Benjamin (2005), a história não é a acumulação dos acontecimentos, como quer a historiografia tradicional, nem a historiografia materialista é triunfalista. Esta deve, ao contrário, a partir de outra forma que não apenas reproduza a historiografia burguesa em chave invertida – por meio da inversão do maniqueísmo (o que fez em parte o realismo socialista) –, adquirir uma memória que não consta da historiografia tradicional – sempre em favor da classe dominante – relacionando-a ao presente.

Esse conceito funciona como uma das bases que estruturam essa peça da Cia do Latão. Ao teatralizar um episódio histórico e levar em conta as muitas relações nele envolvidas, esse ‘fato verídico’ ganha novos pontos de vista, evidenciando que a história oficial não detém o monopólio de sua interpretação, pelo contrário: mostra-se como essa história oficial é interessada e ideológica. Para isso deve-se, do ponto de vista dramaturgico, explicitar como as personagens – que são antes representantes de classes sociais do que indivíduos específicos – se localizam nesse contexto. Para Benjamin, essa seria justamente a vantagem da arte que, ao não exigir qualquer compromisso rígido com verdades factuais, que atuam na órbita do conteúdo, como é o caso da historiografia, poderia reconstruir ‘pelos arestas’ formais as lacunas não registradas sobre determinado evento. Nas palavras de Carvalho (2009), *Auto dos Bons Tratos*, apesar de todas as referências adotadas, está mais próxima de uma fábula do que de uma crônica histórica.

Nossa remissão a determinadas passagens da peça mostra que ela toca todos os estratos do espectro social e político, com o intuito de iluminar a submissão de todos à dinâmica do capitalismo incipiente. Há passagens que representam o ponto de vista dos índios, dos trabalhadores livres, da Corte Portuguesa, do judeu banqueiro – ao qual todas as demais instâncias são subservientes –, da Igreja Católica e do próprio Tourinho, desvelando, dessa maneira, as estruturas sociais e ideológicas profundas que permeiam e determinam o processo contra o donatário de terras. Sendo assim, para a expressão artística do Latão, não está em primeiro plano a ascensão e queda de Tourinho, com a reprodução fiel do processo jurídico contra ele. Importa antes instaurar a discussão sobre o significado histórico amplo desse episódio, tomado como construção ideológica do desenvolvimento do capitalismo.

Para tanto, a voz e o discurso dos índios irrompem pela negativa, ou seja, pela força de seu silêncio imposto. Quando se materializa, o faz em tupi, e não pode ser entendida pelos espectadores – ao menos não enquanto linguagem instrumental. Como não interessa apresentar essa violência pelo

perigoso recurso de sua mimetização em registro realista, ela ganha expressão tanto pela presença muda e submissa dos índios quanto pela referência narrativa dela por diálogos entre os próprios exploradores. Esse procedimento pode ser visto desde a abertura da peça – narra-se a ação enfurecida de Tourinho, que invade a missa e recolhe a chicotadas e pontapés os índios para os conduzir ao trabalho, e acompanhamos suas consequências – até outra passagem significativa na qual é contado que, negando-se a trabalhar, um dos índios ‘se atira contra as pedras’ que os capatazes traziam nas mãos – o que mostra, aliás, que a narrativa enseja a exposição do ponto de vista dos que têm a voz.

A constatação desses, de que “[...] a mão de obra não quer continuar viva” (CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 158), é parte de um percurso que desvelará, cena por cena, as dinâmicas sociais que permearão todos os valores de uma sociedade na periferia do capitalismo, em que a exploração mais abjeta e o extermínio em massa estão à vontade, com a anuência e contribuição da Europa. O discurso inverte os polos da exploração, como se os índios tivessem se jogado contra as pedras, ironicamente culpando-os pela própria aniquilação. Como veremos, para essa ordem argumentativa, são decisivas as passagens em que os índios encenam o Auto da Natividade e, também, quando Santa Luzia dá sua lição sobre os bons tratos a Tourinho, que serão consideradas na seção sobre a forma do auto. Outra cena fundamental sobre as relações de poder e o lugar de cada um neste contexto é a dos trabalhadores livres, que são também capatazes:

BIELA: A senhora não percebe o que está acontecendo nesta vila? É um corpo que está sem cabeça.

MARIA MACHADO: Quem está sem cabeça?

BIELA: A vila é o corpo. Tourinho é a cabeça.

MARIA MACHADO: Você é burro como meu marido. Neste corpo, nós somos o calcanhar. Abaixo de nós só os índios. O que nos importa o que acontece do umbigo para cima? [...]

Mais adiante, o marinheiro Biela, diante da possibilidade de a capitania perder seu donatário, cogita a organização de uma insurreição:

BIELA: Vamos reunir alguns colonos e assumir o leme, vamos aproveitar o motim contra o capitão e jogar todos os fidalgos no mar, chutar a bunda dos índios, dos pajens e grumetes, e proclamar o governo da marinagem. [...]

MARIA MACHADO: Que ideia de tatu. Não vê que precisamos da proteção deles? Sem um tipo como Tourinho, capaz de arrancar a cabeça de um índio na faca, nós seríamos massacrados pelos tapuias. E mesmo se as tribos nos deixassem em paz, El-Rei mandaria uma esquadra de Portugal para que os canhões lembrassem quem é o dono da terra (CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 181-182).

A ingenuidade e o senso de oportunidade de Biela são assim contrapostos à visão realista de Maria Machado, cuja fala evidencia não só a dependência dialética entre opressor e oprimido – o donatário e os trabalhadores livres –, como também a cadeia de dominação necessária para que esta ordem seja mantida. Para isso, a peça distancia-se dos estereótipos – seja quanto à construção dos personagens, não idealizados; seja quanto à forma de enredo que não se concentra nas figuras dominantes – e relativiza o próprio acontecimento histórico a partir de seus pressupostos e de suas consequências para determinados grupos de interesse. Essa perspectiva revela um mundo estruturado coletivamente.

Como assinala Benjamin (1987), se o teatro naturalista teve o mérito de expor que as condições sociais são determinantes, ao teatro épico coube revelar os pressupostos dessas condições. Assim, a remissão ao contexto em torno do processo que acusa Tourinho de blasfêmia e heresia consegue expressar a disputa entre várias formas de poder e localizar o espaço reservado tanto aos índios quanto aos colonos nessa ordem social. Não se trata, portanto, apenas da denúncia da escravização indígena, mas dos motivos e dos pressupostos dessa prática, que terão cada uma de suas contradições reveladas ao público em uma exposição decisiva para a atualização do caráter didático e formador do teatro dialético hoje.

Como a peça não assume um juízo de valor moralista diante do que é exposto, entre outras coisas, por se constituir a partir de variados pontos de vista, ela propõe que o espectador reflita sobre eles, estimulando a dimensão didática e crítica desse projeto. Benjamin (1987) se vale da noção de ‘assombro’ operado pelo teatro épico como contraposição ao êxtase subjetivo da catarse, tópico que dialoga com a refuncionalização do conceito de diversão proposta por esse teatro. Para ele, a diversão, no lugar de mero entretenimento, está ligada também à produção de conhecimento.

Por isso, o traço cômico da passagem da subserviência do rei diante de um banqueiro explicita as contradições em jogo e possibilita, com isso, um momento de aprendizagem. O personagem do banqueiro é caracterizado pela própria peça como modelo lendário da acumulação. Jacob Függer representa o capital ao qual todos devem se submeter, porque a lógica do sistema gira em torno de sua reprodução irrefletida. Assim, quando o judeu vai ao Paço Real para cobrar os juros dos empréstimos necessários ao empreendimento da navegação, sua origem judaica não faz diferença. A fé católica do século XVI se submete às práticas

capitalistas, o que indica que estas são a verdade crua desses discursos, seja da Monarquia ou da Igreja:

ARAUTO [*Anuncia*²]: Jacob Függer, o judeu.

FÜGGER [*Em aparte*]: O rico.

EL-REI [*Entra aos brados no salão da frente, sem notar Függer*]: Malditos hebreus, falsos convertidos! Por isso reafirmo: a punição que os judeus mais temem, mais que perder a vida, é o confisco das fortunas. Vamos arrancar o dinheiro dele [...]

EL-REI [*Delicadíssimo*]: Bem-vindo, grande banqueiro Jacozinho, sobrinho do lendário Jacob Függer, o rico. Sempre nos encanta a presença de tão notável família (CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 161).

Függer é, assim, a personificação do capital e, portanto, representa o ponto de fuga de todos os outros discursos que, apesar de aparecerem na peça, só aparecem subjugados a ele. O banqueiro confere a dimensão ideológica dos processos de dominação de todos e torna-se a instância que articula e determina (embora não de modo direto) todos os demais. Como a peça se refere à implantação do capitalismo em solo brasileiro e às mudanças de valores necessárias para essa nova concepção, o personagem Függer se torna alegórico, e todas as relações na peça remetem à primazia do capital sobre todas as outras injunções. O rei critica Függer por ser judeu; no entanto, ao encontrá-lo, muda subitamente o tom e o discurso, tornando-se imediatamente subserviente.

O mesmo processo de determinação última do capital ocorre com a arte. Quando Függer está no Paço Real, o coro com todos os personagens presentes em cena canta: “As belas artes da Itália / Também devem muito / A Függer e Irmãos” (CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 161). A mercantilização do artista ficará ainda mais clara, como se verá a seguir, pelo personagem do ‘intelectual’ e artista Camelo. A função da arte, no contexto do século XVI, já aparece subordinada, talvez não ainda a uma conjuntura que possamos denominar de mercado abstrato, mas ao mercado cativo representado pela figura de Tourinho.

CAMELO: Sr. Tourinho, escrevi mais dois cantos da nossa epopeia.

TOURINHO: Me procure depois do jantar.

CAMELO: Não desanime Capitão, neste episódio do engenho cheguei ao máximo do elogio poético. Suba. Pinte um retrato de vossa magnífica pessoa. O senhor está aqui [...]

TOURINHO: Eu lhe pago para escrever versos sobre a minha obra, não para fazer desenhos do meu nariz.

CAMELO: Pensei que umas pinturas pudessem facilitar a leitura [...]

TOURINHO [*Lê*]: ‘Só com vos ver, o bárbaro gentio, mostra o pescoço ao jugo já inclinado’ [...]

CAMELO: Eu quis dizer que eles oferecem o pescoço ao senhor.

TOURINHO: Então por que não disse? (CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 155, grifo dos autores).

Os ‘bravos feitos’ de Tourinho, elevados pela retórica de Camelo, só podem ser considerados atos de coragem quando a violência cometida contra os indígenas e a exploração dos trabalhadores livres são esquecidas ou compreendidas, a partir de uma construção ideológica interessada, como necessárias ao progresso. A tese VII sobre o conceito de História diz que “Nunca há um documento de cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento de barbárie” (BENJAMIN, 2005, p. 70), o que cabe perfeitamente ao papel de Camelo na peça. Um exemplo é o verso “Só com vos ver, o bárbaro gentio, mostra o pescoço ao jugo já inclinado”, retirado de *Os Lusíadas*, de Camões, como consta em nota de rodapé (CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 155). Apontando para a consagrada epopeia portuguesa, somos remetidos tanto à idealização das conquistas portuguesas em perspectiva ufanista, que encobre a barbárie cometida, como ao contexto da peça e o caráter heroico que pode ser atribuído aos donatários desbravadores.

A epopeia de Camelo funciona como a própria metaforização do processo mais amplo da transmissão histórica. O exagero inflamado é uma idealização caricata e ‘elevada’ da história dos vencedores que, depois, se cristaliza como história oficial. A dialética subjacente passa pela distância entre a idealização ridícula (comprovada pela ignorância de Tourinho) dos feitos e o pragmatismo tacanho e mesquinho da exploração abjeta. Mais uma vez, um episódio que poderia ser mal compreendido como irrelevante para a economia da peça se eleva dialeticamente pela exposição clara de sua situação e pelo fato de apontar para as dinâmicas históricas contra as quais se insurge. A figura do artista representa uma das linhas de força do enredo, pois exerce um papel fundamental: revelar, de modo extremamente didático, como se constrói a visão dominante sobre a atual situação do mundo. Daí também a importância de seu contrário: as formas artísticas que tentam constantemente refuncionalizar o papel da arte.

A apropriação crítica da forma do Auto e os bons tratos como gênese da cordialidade

Não é apenas o donatário Tourinho que exerce violência sobre os índios. Os padres não estão alheios a ela, ainda que tentem escondê-la por meio de uma missão maior, seja o progresso e o ato de

² Embora o uso do itálico seja reservado para títulos de livros e para palavras estrangeiras, no caso do texto teatral as indicações cênicas também vêm marcadas em itálico, o que manteremos nesse artigo em todas as ocasiões, para diferenciar os grifos das indicações cênicas.

civilizar ou a catequização. A atitude dos padres, representada pela figura de Bernard de Aureajac, tem como um de seus momentos mais importantes a construção metateatral. Orientados por Bernard, os índios encenam em frente à Igreja da vila um Auto de Natividade, assistido pelos moradores. Como diz Pascolati (2008), desde a modernidade teatral, os recursos metateatrais assumem dimensão estrutural para muitas peças, e o seu emprego articula-se com o desenvolvimento do discurso crítico dentro do texto ficcional. O metateatro não se configura, porém, como um recurso autorreferente que se resume à fórmula ‘teatro dentro do teatro’, e nesse caso tem uma função específica, tanto no assunto como na forma: desconstruir e repensar o objetivo da arte (neste caso, especificamente do auto).

O fato de haver uma peça (*Auto da natividade*) dentro de outra peça (*Auto dos bons tratos*) amplia a percepção do público acerca do contexto do século XVI e dos mecanismos de opressão da Igreja Católica e da arte conservadora. Isso não meramente pelo caráter metateatral, mas porque o Auto da Natividade materializa a lição dada pelo registro alegórico da aparição de Santa Luzia: os bons tratos conferem uma pátina de civilidade e alívio à exploração, justificando-a. Nesse sentido, interessam para análise, sobretudo, três passagens desse *Auto da natividade*:

BERNARD [*ao público*]: [...] ‘Veremos agora um novo teatro’, representado por índios batizados de gerações amigas. Homens que abandonaram o erro e a barbaria, e nos mostram ‘à sua maneira brasílica’ os ensinamentos da Bíblia. [...] [*O quadro, representado pelos índios, sugere a recusa de José em aceitar o menino Jesus.*] [...] ‘Vocês índios’ são o José, teimosos e cheios de soberba como ele. Resistem à aceitar a verdade do Espírito Santo. [...] *Cortina*. (CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 191, grifos nossos).

Na continuação desse episódio, os índios são comparados aos reis magos, enquanto os padres são a estrela-guia. Bernard faz então a pergunta retórica, “Quem serve a quem neste quadro?”, e responde ele próprio:

BERNARD: [...] Parece que só vocês se esforçam enquanto a estrela repousa. Mas quem será escravo de quem? Em verdade vos digo: é a estrela que serve aos magos. [*Cortina*]. Portanto, ‘quando vocês remam nossas canoas, plantam nossa mandioca, carregam nossa bagagem, somos nós os seus escravos’.

ESCORCYO: Excelente simbolismo, excelente. (CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 192, grifos nossos).

No terceiro quadro, Bernard diz que os índios são as bestas que deixam de comer e cedem a manjedoura ao menino Deus, como prova de sua humildade. Nesse momento, os índios começam a cantar, dançar e gritar. Bernard tenta impedi-los, mas ao perceber que não é possível, também passa a dançar e a gritar como eles. A cena é interrompida por Escorcyo, desconfiado desse ato de rebeldia dentro do Auto que, nitidamente, fugiu-lhes ao controle. Nesse momento, Bernard intercede: “[*A Escorcyo*] Está tudo bem, nunca esteve tão bem. ‘É preciso que sejamos um pouco como eles’” (CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 193, grifos nossos).

Essa curta sequência merece muitos comentários. Em primeiro lugar, do ponto de vista formal, importa notar que o padre fala tanto aos índios quanto aos espectadores, oscilando entre um registro externo e interno à cena, como narrador e personagem – motivo da marcação do nosso primeiro grifo. A quebra da ilusão também é corroborada pela encenação em chave não realista. O tom geral é narrativo, porque mesmo quando fala com os índios, pretende explicar-lhes a moral e justificar a opressão dos dominantes. Os grifos na segunda passagem indicam os momentos em que a moral é exposta diretamente, tanto para os índios como para o público. Para os índios, os discursos são doutrinas e catequização; para os espectadores de hoje, desponta nesses mesmos discursos o abuso em primeiro plano, pois toda a dramaturgia e as cenas expressam diretamente a exploração que ridiculariza qualquer justificação.

O ‘novo teatro brasílico’ a que Bernard alude é o auto barroco dos jesuítas, que tem interesse explícito em ensinar as novas relações de dominação com base na Bíblia, sem deixar de lado a apropriação da tradição dos oprimidos – danças, mágica etc. – para a construção da dominação ideológica pela estética. A ligação estreita dos autos jesuítas com o drama barroco é atestada por nomes como Afrânio Coutinho e por Sérgio Buarque de Holanda³. A forma do barroco dos jesuítas é materialista, mas aponta para uma justificação teológica – o mergulho telúrico acaba desmascarado como falso, como mergulho no efêmero e esquecimento do plano transcendente. Daí ser a alegoria barroca conservadora, para Benjamin (1984), especialmente a seção Alegoria e drama barroco, diferente da alegoria crítica de Baudelaire (tal como desenvolvido por Benjamin no arquivo J das *Passagens*), que explicita as contradições do processo alegórico de

³Cf., a esse respeito, Prefácio de Leodegário A. de Azevedo Filho à publicação de *O auto de São Lourenço* (ANCHIETA, 1997)

esvaziamento do sentido típico do capitalismo e do dinheiro – passo este fundamental também para a teoria e prática do teatro épico.

Embora o auto (como gênero conservador e de cooptação) tivesse para os índios efeito catártico e atuasse, portanto, com base na identificação, para o público contemporâneo, que o observa a distância, o auto explicita o seu caráter construtivo – de modo que sua apropriação crítica se torne formativa, didática, no bom sentido do pensamento crítico. Vale notar que, quando o gênero auto é revisitado pelo Latão, ele mantém o caráter alegórico, mas agora em chave anticapitalista e não mais reacionária. No entanto, o uso das formas é análogo: fragmentação, processos de alegorização, uso do coro e de mecanismos didáticos. A apropriação crítica faz com que esses mesmos traços formais, que outrora criavam o mascaramento, sirvam agora ao desmascaramento ideológico.

No período barroco, pareceria estranha uma arte que fosse apenas avaliada como artefato estético, como arte pela arte. Por isso, no barroco, temos uma arte que é teológica, mas que tem função econômica, abertamente ideológica e política. A lição que nos ensina o vínculo existente entre a arte e as outras esferas da vida, perdida com o isolamento e com a superespecialização moderna, pode (deve, aliás) ser retomada. A visão crítica do romantismo alemão da qual nos fala Benjamin (1999) – de que a arte deve ser um ‘Medium-de-reflexão’ visando à formação crítica –, dialoga com a perspectiva atual de retomada e reescrita dialéticas da forma barroca, aliada à crítica da alienação dos homens pelas relações de trabalho. Com base nessas afinidades eletivas, o teatro dialético do Latão realiza esse percurso nessa peça.

Para o Latão, interessa expor os pressupostos e mecanismos da cooptação. Por isso, apenas o fato de Bernard afirmar que os índios trarão os ensinamentos da bíblia ‘à sua maneira brasílica’ já revela que a encenação artística é ideologia em estado bruto. Não há, no fundo, o ‘novo teatro’ dos índios, mas a subsunção e a modelagem de sua cultura e de valores cristãos, não com o intuito de solapar diretamente a cultura local, mas de aniquilá-la pela sua incorporação e por uma interpretação interessada. Basta lembrar que, no caso dos autos vicentinos, os diabos e demônios eram representados pelos índios das tribos inimigas, que lutariam contra os santos católicos. Vemos, assim, que a arte barroca não está interessada em eliminar as questões materiais, mas, sim, aproveitá-las para justificá-las teologicamente.

Por isso, no caso da encenação do Auto da Natividade, tudo é determinado ideologicamente. No entanto, em apenas um momento fugidivo a

espontaneidade irrompe e desnuda, ainda mais, a intenção ideológica do auto tradicional. Quando Bernard começa a dançar efusivamente com os índios, no terceiro quadro, sendo interrompido por Escorcyo, Bernard não titubeia em revelar que, mesmo a aproximação, que poderia ser espontânea, é interessada. Bernard, que sabe das coisas, havia se integrado à dança não por fraqueza do espírito ou pusilanimidade, mas por cálculo: ‘é preciso que sejamos um pouco como eles’. A prática dos bons tratos passa pela aproximação e identificação com o outro para, em seguida, exigir deste adesão incondicional e inconsciente aos seus modos de pensar e de agir.

Além disso, a ‘teimosia’ dos índios em se submeter ao regime de trabalho imposto, pautado pela violência, pela crueldade e pelo arbítrio, é relacionada à teimosia de José em aceitar o filho de sua esposa virgem, de modo que a recusa dos índios seja interpretada como falta de conhecimento da palavra e dos mistérios da religião, passo necessário para a conversão e aceitação posteriores, em um percurso espiritual individual e metafísico. Ou seja, a situação coletiva, materialista e objetiva do massacre em todos os níveis é elaborada e imposta discursivamente como falta de conhecimento e de fé dos índios, a ser superada (a situação) por meio da aceitação do existente como um ordenamento divino inquestionável. A passagem dos reis magos leva adiante o processo em curso: os subjugados seriam, em verdade, os senhores a quem o sistema serve: a estrela-guia dos reis magos só existe para guiá-los até a manjedoura, sendo subordinada a eles, embora os conduza. De um modo geral, no entanto, a forma explicita que os padres detêm o poder, inclusive e especialmente do discurso.

Um episódio fundamental para essa apropriação do auto é a aparição de Santa Luzia para Tourinho, já que todo dispositivo crítico da peça está ancorado nela. Como pontua Holanda (2008), a tentativa de implantação da cultura europeia em um extenso território dotado de condições largamente estranhas à sua tradição milenar é uma situação fundadora. Uma das suas consequências fica clara na cena em que Tourinho está preso e, na prisão, tem uma visão:

VOZ DE SANTA LUZIA: Sou eu, Santa Luzia. E vim te dar uma lição, pois desperdiças no cativo a chance de ser novo senhor [...]

SANTA LUZIA: Tinhas uma função na vida, mandar em gente. E nela fracassaste.

[Surge a imagem fantástica de Santa Luzia aos olhos de Tourinho.]

TOURINHO: Meu Deus.

SANTA LUZIA [Ensina, hierofânica]: Jamais serás um bom senhor se não aprenderes o trato correto.

[...] 'Mistura alívio ao cativo', deixa que adorem os santos, e dá-lhes dias de dança e folguedo. [...] O bom senhor apazigua a escravaria, com seu humano coração. E faz com que esta morte em vida se pareça um pouco mais com vida (CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 185, grifo nosso).

Por conta de sua filiação dialética, mesmo quando a peça se refere a tempos remotos, o assunto é a história contemporânea e suas questões. A tese VI sobre o conceito de História atenta para o fato de que

[...] articular o passado historicamente não significa conhecê-lo 'tal como ele propriamente foi'. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo (BENJAMIN, 2005, p. 65, grifo do autor).

Benjamin, nessa tese, enfatiza a importância de se descalcificar a história, de modo que ela faça sentido no tempo presente. Com a cena de Santa Luzia, a peça se configura também como uma expressão alegórica da formação da personalidade autoritária no Brasil. Caracterizado pelo excesso de opressão, a ponto de ter sido alvo de um processo inquisitorial do Santo Ofício, Tourinho representa, em chave invertida, a gênese da cordialidade. A iluminação de Tourinho sobre a necessidade de agir com 'bons tratos' ocorre em menos de uma página, ou seja, em pouquíssimo tempo. Formalmente, não há a distensão típica do realismo para conseguir verossimilhança psicológica. Tourinho entende logo que errou e vislumbra como sua dominação poderia ser mais efetiva. É interessante notar que a Santa não pede a ele que pare com sua truculência, mas que a torne mais eficaz. Afinal, não diz 'livra o cativo', mas 'mistura alívio ao cativo', ou seja, um regime ainda mais cruel porque escamoteia a opressão com um véu de civilidade.

Embora a cordialidade seja, como evidenciou Holanda (2008), um traço típico das relações sociais e do capitalismo à brasileira, é possível perceber uma alegoria da instauração do capitalismo em larga escala histórica. Isso porque a peça trata, na temática geral, da implantação da dinâmica capitalista com a exploração econômica das colônias e com a reificação do sujeito pela escravidão, tendo em vista suprir um mercado globalizado e abstrato, essa também uma instância metafísica da estatura do mito. Seguindo o argumento de Benjamin (2006), o capitalismo não está baseado no desencantamento do mundo de que fala Weber, com o desenvolvimento da ciência e de seus métodos em lugar da teologia e de seus mistérios. O capitalismo está pautado por outros encantamentos, mais difíceis de serem descobertos, porque subsumidos a uma suposta

racionalidade e autonomia dos mercados e dos sujeitos que, embora objetivamente falsas, não aparecem como tal.

A burguesia ainda não [...] introduziu a 'exploração aberta', não velada, ela apenas colocou no lugar da exploração enfeitada de ilusões religiosas e políticas [da Idade Média] 'uma outra forma de 'exploração velada', mais refinada e mais difícil de se desmascarar. Se em épocas passadas as relações de dominação e servidão, abertamente proclamadas, aparecem como as molas propulsoras imediatas de produção, na época burguesa ... ao contrário, a produção ... serve como pretexto para as relações de exploração' (KORSCH apud BENJAMIN, 2006, p. 705, grifos do autor).

Como já citado, a peça, ao resgatar o início da colonização no Brasil e o processo de julgamento de Tourinho pela inquisição, revela, além desse fato histórico, as suas determinantes e sua atualização hoje: a face particular que adquiriram aqui os modos e as relações de trabalho capitalistas. Com isso, reforça-se, mais uma vez, a perspectiva historiográfica benjaminiana, segundo a qual a recuperação histórica deve sempre estabelecer uma ligação entre o passado submerso e o presente. Assim, como cita Rojas (2009), o acontecimento colonial funciona como um pretexto para mostrar as normas de poder que se refletem na violenta realidade atual.

O *Auto da natividade*, a passagem alegórica de Santa Luzia e a remissão à história oficial são decisivos para que haja a apropriação épico-dialética de uma forma, outrora conservadora. Desse modo, o *Auto dos bons tratos* é uma expressão das mais bem acabadas de teatro dialético. O título mesmo já alude à contradição de base: esse Auto não esconde seu caráter de exploração e cooptação, como seria de se esperar e como se vê em obras como o *Auto de São Lourenço*, de Anchieta. Trata-se de um auto 'dos bons tratos', que sabemos ser uma defesa incondicional da exploração e o caminho para a cordialidade. Isso é verbalizado por Santa Luzia, mas encontra eco em diversas outras cenas, como já vimos neste artigo, com destaque para a reação da corte portuguesa à presença do banqueiro Függer. Isso porque, para o projeto de teatro dialético próprio à estética da Cia do Latão, é essencial que ocorra a exposição clara das contradições do capitalismo e de sua justificação ideológica, para seu desmonte crítico pelos espectadores. Esse processo vai do título à trama fragmentada, passando pela construção coletiva dos conflitos, tanto na dimensão dramática quanto na cênica, sem perder de vista que a perspectiva está voltada para a localização periférica da dinâmica do capitalismo, a partir do Brasil.

Além disso, formalmente, o processo de apropriação crítica de uma forma consagrada coloca a seguinte questão: em que medida as formas tradicionais não fazem hoje o mesmo que os autos fizeram? Referimo-nos, neste caso, ao drama absoluto, com sua estrutura pautada pelo diálogo entre subjetividades bem elaboradas, que sabem o que querem, em um mundo ficcional ilusionista e supostamente desinteressado. Se, para os índios, o interesse da arte, da mágica, do culto é claro como a água, para os tempos atuais, a ideologia afirma que a arte vale por si só, como arte pela arte, ou como produto de consumo imediato, supostamente neutro e universal. A apropriação crítica visa expor os pressupostos do processo de construção ideológica do teatro, de modo que o auto vem revisitado pelo teatro dialético, para que possa justamente realizar o processo de questionamento da forma.

Considerações finais

Uma perspectiva que contribui com os comentários aqui traçados é o teatro documentário, na acepção de Peter Weiss. Como indicado em nota no final da peça, o documento original e oficial do julgamento de Tourinho se encontra no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Inquisição de Lisboa, processo número 8821, transcrito por Rosana G. Britto no volume *A saga de Pero do Campo Tourinho: o primeiro processo da Inquisição no Brasil*. Durante a peça, trechos do documento verídico do processo são lidos em cena. Além desse material,

A ideia da encenação provém de um estudo do livro de Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, feito pela Companhia do Latão no ano de 2001 e da leitura do ensaio *Atribuições de um donatário*, de Capistrano de Abreu, em *Caminhos Antigos e Povoamento do Brasil*. Os fragmentos em tupi-guarani foram retirados de Jean de Léry em *Viagem à Terra do Brasil*; as falas de Santa Luzia se inspiram nos conselhos de Antonil em *Cultura e opulência do Brasil*; as falas do padre Bernard na celebração de Natal citam trechos dos sermões de Antonio Vieira, quando de sua estada no Maranhão. Durante o processo de ensaios foram consultados diversos relatos de viajante do período, entre os quais o livro de Hans Staden, *Dois viagens ao Brasil* e cartas jesuíticas. A obra de Luiz Felipe de Alencastro, *O trato dos viventes*, inspira alguns pontos de vista e o título da peça (CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 200).

Para Peter Weiss, no teatro documentário, o assunto pode até partir do documento intocado, mas não a forma de sua apropriação e expressão cênicas.

O teatro documentário se abstém de qualquer invenção, ele pega materiais autênticos e os entrega

no palco, no conteúdo inalterados, na forma trabalhados (WEISS, 1968, s/p, tradução nossa)⁴.

Embora trechos do documento de Tourinho sejam lidos em cena, eles fazem parte de uma elaboração estética que questiona qualquer interpretação unívoca. Não tem menor teor de verdade para essa peça o decisivo *Raízes do Brasil*, no qual o conceito de cordialidade é desenvolvido, ou as atribuições de um donatário e os conselhos de Antonil. Esses textos perspectivam histórica e teoricamente o documento que, assim, é revisto pela criação estética. A citação acima deixa evidente a importância da elaboração estética e da montagem dialética a partir de materiais que vão de Antonil a Padre Vieira, o que confere uma dicção própria à peça, que se estrutura pela remissão tanto ao passado barroco quanto à crise do capitalismo em sua materialização periférica. Esse percurso não é arbitrário, pois o ponto de fuga é o processo de instauração do capitalismo e a entrada do Brasil no cenário mundial, representados pelo protagonismo alegórico do banqueiro Függer, que representa o grande capital que financia os empreendimentos na colônia para obter lucros para a Europa.

Isso corresponde à ‘escolha crítica’ dos materiais que, com a técnica da montagem, confere relevância e qualidade ao teatro documentário que, segundo Weiss, não trabalha com personagens dramáticos ou com enredos pautados pela ação, mas com grupos, tipos e situações. Com tendência política expressa e acuidade para o enunciado da forma, o teatro documentário é solidário com o lado dos explorados e perdedores, o que mostra sua afinidade com o teatro épico, para o qual esse ponto de partida é fundamental, e com a leitura materialista. Os ‘recortes da vida’ precisam ser historicamente localizados e confrontados com a discussão das causas de seu surgimento, da necessidade e da possibilidade de sua alteração.

Portanto o teatro documentário se insurge contra a dramática, que faz de seu tema principal seu próprio desespero e raiva, aferrando-se a uma concepção de um mundo absurdo e sem saída. O teatro documentário aparece como uma alternativa, mostrando que a realidade, por mais que seja opaca, inextricável e impossível de compreensão completa, pode ser discutida em cada uma de suas conexões de sentido (WEISS apud BARNER, 1994, p. 478, tradução nossa)⁵.

⁴ No original: "Das dokumentarische Theater enthält sich jeder Erfindung, es übernimmt authentisches Material und gibt dies, im Inhalt unverändert, in der Form bearbeitet, von der Bühne aus wieder".

⁵ No original: "Deshalb wendet sich das dokumentarische Theater gegen die Dramatik, die ihre eigene Verzweiflung und Wut zum Hauptthema hat und festhält an der Konzeption einer ausweglosen und absurden Welt. Das dokumentarische Theater tritt ein für die Alternative, dass die Wirklichkeit, so undurchschaubar sie sich auch macht, in jeder Einzelheit erklärt werden kann".

A nosso ver, esse é o espírito que anima um título como *A resistível ascensão de Arturo Ui*, peça de Brecht que trata alegoricamente da ascensão de Hitler ao poder na Alemanha da República de Weimar. A expressão que quase se impõe aos ouvidos e aos sentidos seria 'irresistível' ascensão, com seu caráter teleológico e mecânico, mas Brecht não o admite, sendo, portanto, este um outro caso em que podemos falar em teatro documentário. O documento não é aceito como neutro ou como fato objetivo, mas como parte interessada em uma cadeia de significantes materiais que cria determinado sentido. Daí se questiona tanto sua suposta neutralidade quanto a objetividade da dimensão autoral e, ainda, a questão não menos importante do armazenamento e da transmissão desses documentos, e não de outros. Nessa perspectiva, essa história oficial chega até nós marcada por profunda relação ideológica.

O teatro documentário precisa mencioná-la não para se assegurar do estatuto da verdade incondicional, uma espécie de ancoragem na história viva que lhe daria sustentação, mas exatamente para desmascarar essa concepção formal e, ainda, discutir momentos específicos dessa história, da criação do discurso dominante em relação àquele contexto. Com isso, ilumina tanto o passado quanto o presente, pois, por analogia, nos faz questionar o discurso dominante hoje, ou seja, os lugares-comuns de agora. O teatro documentário, portanto, tem uma profunda preocupação com a atualidade, com a construção dos discursos vigentes e com a exposição de seus pressupostos e interesses subjacentes. Isso cria afinidades com o materialismo histórico benjaminiano, base para este artigo. Nesse sentido histórico de longo alcance, é excelente que a peça termine com uma espécie de louvor às avessas da entrada do Brasil no mercado internacional de escravos da África, que merece citação:

JOÃO DE TIBA [*Entusiasmado*]:

Vejam, é um carregamento de peças
da Guiné, escravos de África.
Vieram numa nau amontoada de gente,
Fedida de cheiro de morte.
E sobreviveram porque são os mais fortes,
Mais seguros que os índios da terra porque nunca fogem,
Nem têm para onde.
É mercadoria vinda de longe.
Agora mais barcos passam por aqui.
Entramos na rota do comércio mundial.
(CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 199)

O final da obra não trata de nenhum personagem nem de nenhuma questão já vista, mas aponta para o futuro do capitalismo, especialmente quando visto a

partir da exploração das periferias pelas metrópoles. Em uma dicção machadiana que alia o horror do seu conteúdo à ironia da forma, João da Tiba se assume como um narrador entusiasmado com as possibilidades do empreendedorismo capitalista - que lembra o início do conto *Pai contra Mãe*, no qual os instrumentos de tortura da escravidão são apresentados como promotores das mais diversas virtudes e aceitos como naturais. A nosso ver, essas remissões - a Brecht e a Machado - são muito significativas, pois também ativam outros tempos históricos e modos de exploração que precisam ser relacionados. O negro como mercadoria, submetido a condições sub-humanas tais que a sua mera sobrevivência é lastro de sua durabilidade, indica um novo patamar do sistema mercantilista.

[...] ora, o tráfico negreiro, isto é, o abastecimento das colônias em escravos, abria um novo e importante 'setor de comércio colonial', enquanto que o apresamento dos indígenas era um negócio interno da colônia. Assim, os ganhos comerciais resultantes da preação dos aborígenes mantinham-se na colônia, com os colonos empenhados nesse 'gênero de vida'; a acumulação gerada no comércio de africanos, entretanto, fluía para a metrópole, realizavam-nas os mercadores metropolitanos, engajados no abastecimento dessa 'mercadoria'. [...] Paradoxalmente, é a partir do tráfico negreiro que se pode entender a escravidão africana colonial, não o contrário (NOVAIS, 1973, p. 32, grifos do autor).

Como mostra Fernando Novais (1973), muito a propósito, a metrópole ganha mais com a escravidão africana, de tal modo que é esse comércio que explica a escravidão, não a necessidade de mão de obra das colônias. Esse comércio cria o próprio mercado, com os lucros da operação remetidos para a metrópole. Além disso, esse epílogo aponta para o cenário da Casa Grande e da Senzala, no qual alguns negros admitidos na Casa Grande serão os primeiros a se submeter à dinâmica da cordialidade em forma mais elaborada, ao serem tratados como de casa e, com isso, terem sua subjetividade anulada, dinâmica fundamental para o capitalismo à brasileira.

Desse modo, cabe enfatizar que a abordagem do tema da sujeição ideológica do sujeito no início do Brasil Colônia e a sua relação com o momento atual se dão pela atualidade dos mecanismos de cordialidade. Essa particularidade do capitalismo no Brasil permanece ainda hoje em relações sociais que ainda estabelecem uma aproximação afetiva para esconder uma distância de classe intransponível. Também a fase comercial do capitalismo, anunciada por João de Tiba, é análoga a sua fase atual: a ambiguidade da frase 'Entramos na rota do comércio

mundial' permite a referência à primeira fase do capitalismo e também à sua fase financeira, caracterizada pela ausência de restrições ao ingresso e à saída de moedas internacionais no Brasil por meio do sistema bancário e da globalização da economia.

No entanto, o olhar histórico para o passado e sua historicização, que o relaciona ao presente, só são possíveis devido à formalização estética alcançada pelo emprego de recursos épicos, tais como a dinâmica coletiva de conflitos com personagens sociais, a fragmentação em quadros, o traço cômico por meio da evidenciação da contradição dos sujeitos e a apropriação épico-dialética da forma do auto e suas consequências. A forma do drama burguês – definido como conflito intersubjetivo entre indivíduos livres expresso por meio do diálogo – não daria conta desse tema, justamente porque não se trata de um tema que diz respeito a indivíduos livres, mas a sujeitos que, ao serem escravizados, encarnam a própria mercadoria, em um processo de reificação que se inicia no Brasil Colônia e que se estende até os dias de hoje. Afinal, e terminando pelo Prólogo no teatro da peça em questão – que remete ao *Fausto* de Goethe – ‘um elefante e um rinoceronte que duelam pelos caprichos de um rei’ ganham materialidade na disputa entre a coroa e a igreja pela exploração mais eficaz sob a batuta da ordem institucional irracional do capital, cabendo à plebe dos bichos a parte do massacre incondicional, dinâmica essa que só pode ser apreendida por uma peça despedaçada, cujo sentido se encontra justamente na construção da ruína, projeto no qual o anjo da história de Benjamin gostaria de se deter, se não o impedisse o ímpeto devastador da tempestade do progresso.

Referências

- ANCHIETA, J. **O auto de São Lourenço**. Tradução de Walmir Ayala. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- AZEVEDO FILHO, L. Prefácio. In: ANCHIETA, J. **O auto de São Lourenço**. Tradução Walmir Ayala. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- BARNER, W. **Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart**. München: Beck, 1994.
- BENJAMIN, W. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. Tradução Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, W. **Passagens**. Tradução do alemão Irene Aron. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BENJAMIN, W. Que é o teatro épico?. In: BENJAMIN, W. **Obras escolhidas vol. I: magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 78-90.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: LÖWY, M. (Ed.). **Aviso de incêndio: uma análise das teses sobre o conceito de história**. Tradução das teses J. M. Gagnebin e M. Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.
- CARVALHO, S. **Introdução ao teatro dialético: experimentos da Cia do Latão**. São Paulo: Expressão Popular; Cia. do Latão, 2009.
- CARVALHO, S.; MARCIANO, M. **Companhia do Latão: 7 peças**. São Paulo: CosacNaify, 2008.
- COSTA, I. C. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- GAGNEBIN, J. M. **Walter Benjamin: os cacos da história**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- HOLANDA, S. B. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Cia das Letras, 2008.
- NOVAIS, F. **Caderno Cebrap 17 - Estrutura e dinâmica do Antigo Sistema Colonial (séc. XVI - XVIII)**. São Paulo: Cebrap, 1973.
- PASCOLATI, S. Metateatro: inserção do discurso crítico no texto dramático. In: JORNADA INTERNACIONAL DE ESTUDOS DO DISCURSO, 1., 2008, Maringá. **Anais...** p. 512-522. Disponível em: <http://www.dle.uem.br/jied/pdf/METATEATRO%20pascolati.pdf>. Acesso em: 14 dez. 2014.
- ROJAS, M. A. O auto dos bons pratos da Companhia do Latão e a desritualização da história. In: CARVALHO, S. (Org.). **Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão**. Tradução de Lia Urbini. São Paulo: Expressão Popular, 2009. p. 217-228.
- ROSENFELD, A. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- SZONDI, P. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. Tradução Sérgio Repa. São Paulo: CosacNaify, 2001.
- WEISS, P. **Notizen zum dokumentarischen Theater**. 1968. Disponível em: <http://www.pohlw.de/literatur/theater/doku-txt1.htm>. Acesso em: 7 jan. 2015.

Received on 12, April 2015.

Accepted on 3, June 2015.

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.