



CARVALHO, Pedro. **Galope de Shakespeare: a canção popular brasileira e a apropriação não canônica do cânone**. Campinas: UNICAMP. Doutorando no programa de Pós-Graduação em Artes da Cena – IA – UNICAMP; Orientadora: Gina Maria Monge Aguilar.

GALOPE DE SHAKESPEARE: A CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA E A APROPRIAÇÃO NÃO CANÔNICA DO CÂNONE

| Pedro Carvalho

RESUMO

Este artigo visa levar adiante uma reflexão a respeito da motivação pela escolha e forma de abordagem a uma obra canônica, o *Julius Caesar* de Shakespeare, como base para o espetáculo *A Paixão de Brutus*, um solo escrito e atuado pelo autor do artigo e dirigido por Norberto Presta entre 2017 e 2018. Após uma breve revisão de problemas teóricos e históricos que tocam o conceito de cânone, examinaremos o significado de uma leitura não canônica da obra Shakespeareana, e da pertinência do conceito de Antropofagia Cultural, como elaborado por Oswald de Andrade para realizar esta leitura, estabelecendo um diálogo entre o texto e as questões de nosso tempo e sociedade. O crítico literário Antônio Cândido sugere que a característica da sociedade é revelada numa obra quando esta capta o ritmo, ou ritmos, da sociedade que retrata. Em *A Paixão de Brutus*, que foi o momento inaugural da pesquisa do Teatro-Canção, foco da pesquisa de doutoramento do autor deste artigo, lançamos mão de ritmos brasileiros para nortear nosso diálogo antropofágico com as questões que nos sugere Shakespeare.

Palavras-chave:

Teatro. Tempo-ritmo.

Antropofagia. Shakespeare.

Teatro Musical Brasileiro.

ABSTRACT

The paper aims to further a reflection about the motivation and the approach for the choice of a canonic play – Shakespeare’s *Julius Caesar* – as the base text for “*Brutus’ Passion*”, a solo play written and acted by the author and directed by Norberto Presta, between 2017 and 2018. After a brief revision of theoretical problems that concern the concept of canon, we examine the meaning of a non-canonical approach to Shakespeare’s work, and the relevance of the concept of Cultural Anthropophagy, as created by Oswald de Andrade, which fosters a dialogue between the text and the

issues of our time. Brazilian literary critic Antonio Candido suggests that the characteristics of a society are revealed in a piece of writing when it captures the rhythm (or rhythms) of the society that it portrays. In “Brutus’ Passion”, which was the inaugural moment of the “Theater-Song” investigation, the focus of the author’s doctoral research, we have resorted to Brazilian rhythms as a compass for our anthropophagic dialogue with the questions posed by Shakespeare.

Keywords:

*Theater. Tempo-rhythm.
Antropophagy. Shakespeare.
Brazilian Musical Theater.*

A pesquisa sobre o Teatro-Canção é um empreendimento teórico-prático que emergiu de forma consciente entre 2017 e 2018, durante os ensaios para a encenação do espetáculo *A Paixão de Brutus*, uma adaptação solo do *Julius Caesar* de Shakespeare escrita e atuada por mim e dirigida por Norberto Presta, usando como dispositivo dramatúrgico chave a canção popular, que é a principal linguagem com a qual eu trabalho há vinte anos.

Demos, Norberto e eu, este nome, Teatro-Canção, a uma forma que encontramos de abordar o trabalho para a cena em que não há diferenciação entre música e teatro. Em que a descoberta do corpo, das intenções, da atmosfera de cada personagem, cada diálogo, cada cena é informada por um sentido musical, explícito ou implícito.

O ímpeto original para o trabalho foi o desejo de colocar em cena a história do líder romano Julio Cesar, como narrada por Shakespeare (2014) na mais popular de suas peças situadas na Roma antiga. *Julius Caesar* é uma peça em que se entrelaçam temas como amizade e traição, idealismo e vaidade, o papel político do ódio e da superstição -- tornando-se uma plataforma inquietante para refletir sobre a atmosfera social e política do Brasil daquela época (e dos dias de hoje).

Um questionamento, no entanto, foi fundamental no período da escolha da obra-base, e deve ser enfrentado por quem quer que decida, num ambiente pós-colonial, debruçar-se sobre uma obra canônica é: por quê Shakespeare?

Não há outro autor tão profundamente assimilado ao conceito de cânone quanto Shakespeare, e qualquer nova abordagem a sua obra acaba, forçosamente, por esbarrar nos debates em torno dos critérios e processos históricos e culturais envolvidos na seleção, leitura e valoração do cânone – o conjunto de obras ou autores considerados fundamentais na formação de uma tradição compartilhada.

Conforme afirma o crítico inglês (e apologista do cânone) Harold Bloom (1995), a existência da prática, num âmbito secular, de estabelecer um conjunto de

obras fundamentais para a cultura de um povo teria surgido apenas no século XVIII, quando o termo “cânone” se desprende de sua utilização até então eminentemente religiosa.

Derivado do vocábulo grego *κανών* (*kanón*), que significa, de acordo com o Dicionário Grego-Português (2008) literalmente, ripa, vara ou haste, mas também linha reta, limite, regra, tipo, modelo ou princípio, o termo cânone tem uma longa história de identificação com a tradição cristã hegemônica no Ocidente europeu. No Novo Testamento, segundo Metzger (1987), a palavra aparece com certa frequência com o sentido de regra de conduta sancionada para a nascente comunidade dos cristãos. Ainda segundo o mesmo autor, o uso da palavra *κανών* vai aumentando de frequência e importância na patrística dos primeiros séculos da era cristã, em autores como Clemente de Roma, Hegesipo e Polícrates de Éfesos. Nos escritos destes “pais da Igreja”, a palavra *κανών* é utilizada com o sentido de leis da fé, e normas de conduta que deveriam pautar a vida dos fiéis. Foi no século IV, no entanto, que a palavra encontraria o sentido que perduraria pelos próximos quase dois milênios: o de lista de livros nos quais se reconhece autoridade transcendente. No Concílio de Laodicea, no ano 363, define-se que apenas os livros canônicos devem ser lidos na Igreja (*idem*, p. 295). Em 367, Anastasius realiza a primeira compilação do que viriam a ser os 27 livros do Novo Testamento, e surge a distinção entre livros canônicos, oficiais, investidos de autoridade transcendente, e os apócrifos, ocultos, obscuros (*idem*).

Este mecanismo de simultânea eleição de uma literatura (e uma perspectiva sobre o mundo) oficial e a consequente exclusão das demais perspectivas se manteve quando, a partir do século XVIII, a ideia de “cânone” passou a ser utilizada nos territórios laicos da arte ou erudição cultural. O cânone, por definição, tanto elege quanto exclui.

A crítica ao cânone é multiforme, mas pode ser dividida em algumas vertentes fundamentais, entre as quais tem bastante alcance a perspectiva sociológica – que denuncia as estruturas de poder que subjazem à instituição do cânone cultural. O sociólogo Pierre Bourdieu, em sua investigação sobre o conceito de “distinção”, descreve como grupos sociais privilegiados protegem seu espaço especial através de signos e gostos que o distinguem dos demais (como o conhecimento e a fruição de um determinado repertório cultural) e pela “aversão, feita

de horror ou de intolerância visceral (...) aos outros gostos, aos gostos dos outros.” (2013, p. 56)

Outra vertente influente da crítica baseia-se na percepção da associação entre a formação do cânone e o processo de colonização europeu, que abrangeu ou influenciou a grande parte do território e da população do planeta desde o século XV, operando um estrangulamento ou apagamento sistemático de todas as formas de cultura e identidade que encontrou pelo caminho.

Também denunciando o caráter excludente do cânone, também operam com muita propriedade as críticas feministas e anti-patriarcais, que problematizam o apagamento ou sub-representação de vozes não masculinas. Um momento chave na história desta crítica é o famoso ensaio “*A room of one’s own*”, publicado por Virginia Woolf (1929), em que postula a existência ficcional de uma irmã de William Shakespeare, tão talentosa quanto ele, cujas criações, graças às interdições patriarcais de natureza material e cultural, jamais chegariam a nossos olhos – jamais entrariam no cânone.

O escopo destas críticas é largo demais e escapa ao propósito e ao espaço disponível neste artigo realizar uma revisão que lhe faça justiça. O que nos concerne, no entanto, é reconhecer que a história e agudeza destas críticas impossibilitam abordar o material canonizado sem ao menos reconhecer a natureza parcial e contingente do processo de canonização.

As perspectivas críticas ao cânone, por outro lado, não são imunes a riscos – em particular o de substituir de maneira não dialética a leitura das obras pela do contexto, passando ao largo da complexa vida interna de cada realização artística, que passa a ser compreendida como *apenas* ou *principalmente* sintoma de processos históricos, materiais e culturais. Outro risco é o de substituir a autoridade do cânone de obras artísticas por outro cânone, também investido de autoridade, que é o cânone da crítica. Este risco já foi associado a algo que, pela boca de Sócrates, Platão chamou de “a velha querela que opõe a musa frívola à musa filosófica” (1965, p.55). Ao desconfiar dos autores entronizados no cânone – uma lista indubitavelmente falha e colorida pela hegemonia patriarcal e eurocêntrica – vale cuidar para não substituir a obsoleta crença em valores estéticos universais transcendentais por uma nova convicção absoluta: a da “frivolidade da musa”, ou da convencionalidade oca de qualquer valor estético.

Para nos precaver destes riscos podemos, antes de tudo, considerar a existência de uma diferença, talvez até uma luta feroz, entre as próprias obras e o ato político de canonizá-las. A sacralização de determinados autores e obras pode ser compreendida como gesto de um vetor conservador da sociedade para se defender do potencial desestabilizante que os artistas frequentemente representam. Canonizar um autor, podemos pensar, é como empalhar um animal para apreciá-lo do conforto de nosso sofá. Se lhes dedicamos uma leitura atenta e inquieta, podemos descobrir, em parte significativa das obras canonizadas, impulsos terrivelmente subversivos.

Munidos desta reflexão, voltemos ao questionamento que atravessa, no seu ponto de partida, a criação de "A Paixão de Brutus". Por quê remontar mais um Shakespeare? Por quê fazê-lo neste momento e neste país?

Se desejamos lidar com a obra em seu espírito não domesticado, precisamos primeiramente nos colocar com clareza na selva de nosso tempo. É daqui, do campo aberto de nossa existência singular, e da tragédia social presente, que devemos indagar a obra, e permitir que ela nos indague. Se não temos nossos próprios e pungentes questionamentos para levar ao palco uma obra canônica, talvez não estejamos entrando no espaço aberto pela obra, mas no espaço fechado, museológico e asséptico de sua celebridade.

Jerzy Grotowski, refletindo sobre o tema da relação com obras e autores do passado em seu ensaio "*Tu es le fils de quelqu'un*" (1987), compara o confronto com tais obras à passagem bíblica em que o personagem Jacó luta com o anjo, buscando decifrar seu segredo. A esta imagem, Grotowski responde: "que vá para o inferno o seu segredo. É *nosso* segredo que conta, nós que estamos vivos agora"(p. 30).

Nós, que estamos vivos agora podemos compor, na interlocução com criações de outro tempo e lugar, espaços de encontro com nossos próprios segredos. Este pensamento nos leva a considerar, de maneira quase irresistível, a filosofia de Oswald de Andrade e seus companheiros do movimento antropofágico, como atitude e método de imensa valia para a abordagem a um texto canônico.

A antropofagia, ou o canibalismo, praticado por povos ancestrais no Brasil e em outros continentes, é utilizada pelos participantes e herdeiros deste movimento como metáfora para uma atitude que ultrapassa a dicotomia entre aceitação submissa das referências europeias e a recusa a referências em busca de uma pureza

inalcançável. A atitude do antropófago cultural seria análoga à do homem que, em certas sociedades tradicionais, devora de modo ritual o inimigo capturado, assimilando para si as qualidades daquele inimigo.

Como não poderia ser diferente, a articulação do movimento não inaugura o uso metafórico da noção de antropofagia. Este uso já é, em si, devorado de outrem. Augusto de Campos, numa introdução à reedição das Revistas de Antropofagia (1975, pp. 4-15) cita uma série de instâncias em que o conceito fora utilizado nas décadas anteriores, de Sousândrade a Alfred Jarry, do Manifesto Dadá ao famoso ensaio “Dos Canibais” de Montaigne. Em nenhuma destas instâncias anteriores a Oswald, no entanto, o conceito é desenvolvido e articulado tão profundamente como cerne de uma proposta ético-filosófico-política global, em que a assimilação de atributos do outro torna-se a base para a formação e o entendimento de si mesmo.

Esta forma de conhecimento rompe a dicotomia fundamental entre o que é meu e o que é do outro, entre o dentro e o fora, que é a atitude fundamental da pretensão universalista do cânone europeu — ignorar o diferente, ou convertê-lo por quaisquer meios disponíveis. Para Oswald, ao contrário, “só me interessa o que não é meu.” (ANDRADE, 1928, p. 3). A incorporação do outro a si mesmo é característica de uma sabedoria e um modo de ser ancestrais, que nos oferecem hoje caminhos para o desafio de construir, no espaço híbrido e conflituoso entre culturas hegemônicas e manifestações que lutam para respirar, uma cultura híbrida (CANCLINI, 1998) vigorosa e emancipada.

Imbuídos desta disposição devoradora abordamos o Julius Caesar de Shakespeare, para criar “A Paixão de Brutus”. Shakespeare é, aqui, o que não é meu, e talvez por isso mesmo me interesse: uma voz complexa, irônica e vasta que vem de outro século e de outro lado do Atlântico, e que incorporo, do meu modo, com uma combinação de disponibilidade espiritual e irreverência.

Esta assimilação sem cerimônias – poder-se ia dizer antropofágica – de Shakespeare, vem sendo aplicada, há algumas décadas, por praticantes de várias linguagens teatrais em vários cantos do mundo. Este tipo de relação entre a obra de Shakespeare e o pensamento Antropofágico, aliás, é o mote de um livro recente, organizado por Anne Sophie Refskou, Vinicius Mariano de Carvalho e Marcel Alvaro de Amorim, intitulado “Eating Shakespeare” (2019). Reunindo uma série de experiências e perspectivas sobre a apropriação transcultural do bardo inglês, a

publicação identifica a pertinência do conceito Oswaldiano para refletir sobre experiências em países tão diversos quanto a Índia, Singapura e Brasil.

Já na introdução ao livro, os autores notam que o ato literal e simbólico do canibalismo não é estranho ao imaginário do próprio Shakespeare. Do banquete que acelera a violência em *Titus Andronicus*, às histórias de canibais contadas por Otelo, à personagem Caliban, de *A Tempestade*, cujo nome é frequentemente lido como anagrama de “canibal”, estas instâncias são apenas manifestações externas de um princípio que seria, para os autores, mais estrutural. Shakespeare não é um ponto de partida ou chegada, mas elo de uma longa cadeia histórica de deglutição e re-criação.

De fato, enquanto trabalhava sobre o texto original do *Julius Caesar* para a construção de minha versão da tragédia do famoso líder político romano, descobri que uma grande parte dos eventos, das interpretações dos personagens, e até umas tantas falas foram retiradas – sampleadas? devoradas? – do historiador grego Plutarco, que viveu no primeiro século da era cristã. Mesmo diálogos exóticos da tragédia shakespeareana, como a passagem em que Cesar atribui sua desconfiança com relação a Cassius à sua magreza, já estão presentes na narrativa de Plutarco (2015, p.108).

Conhecer esta assimilação e releitura de uma narrativa histórica, e os quase quinze séculos que separam Plutarco de Shakespeare, alimentou meu ânimo para acrescentar mais um elo na cadeia de leituras, vários séculos depois. Isto porque, assim como Shakespeare tinha, em seu tempo e lugar, suas questões e perspectivas próprias, que tornavam contemporâneo o tema ancestral, eu também, ao ter meu desejo capturado pela peça, estava imbuído das questões e perspectivas do meu tempo.

O impulso originário para a realização da Paixão de Brutus surgiu nos primeiros meses de 2017, sob impacto do aprofundamento radical de um processo deflagrado em 2013, marcado pelo protagonismo do ódio e do irracionalismo no campo da política e mesmo das relações sociais corriqueiras.

Este era o contexto que me atravessava quando reli a peça pela primeira vez desde a adolescência. Enxerguei ali a sugestão de comportamentos, personagens e estruturas assustadoramente familiares. A traição de aliados, a inveja, a superstição, e até mesmo um líder de grande popularidade ignorando sinais do perigo iminente e, na figura de Brutus, um juiz vaidoso com aspirações ao poder.

"Os grandes eventos históricos", afirma Marx — "acontecem duas vezes, uma como tragédia, outra como farsa" (2020, p. 8). Ao mesmo tempo, assim como o desenrolar dos fatos históricos é cheio de ambiguidades e nunca adere de forma absoluta a nossas interpretações, a peça revelava figuras e motivações dúbias, misteriosas, com mais pontos de interrogação estruturais do que exclamações morais. E estas interrogações, pulsantes hoje como ontem, constituíram-se na motivação fundamental para esta nova visita a Roma, e ao bardo.

Ritmo e Incorporação

Durante os ensaios da peça, o diretor Norberto Presta frequentemente me pedia que eu procurasse "qual a música desta cena?" – mesmo quando a cena não continha música *strictu sensu*. Foi em busca da música, da canção de cada cena, que descobrimos a presença orgânica de cada personagem, cada diálogo, cada interação. A "música da cena" se manifestava como tom, timbre, jeito de dizer, mas era especialmente perceptível como uma dimensão rítmica regendo as relações de personagens entre si, e seus movimentos de corpo e voz. Pensando no processo a posteriori é possível considerar que o método, ao menos em parte, é uma contribuição nossa a uma dimensão do trabalho de ator a que Stanislavsky (2015, p. 277-278) e, posteriormente, Grotowski (2007, p. 118-119), deram o nome de "tempo-ritmo": uma forma de distribuição das ações ou eventos ao longo do tempo que manifesta a existência de uma vida interior crível, orgânica, da ação que se realiza em cena. No Teatro-Canção, busca-se os ritmos da cena através de parâmetros que se entrelaçam com a prática da canção popular, como o canto e a fala que se tangenciam, a plasticidade na divisão e fraseado rítmicos do dizer, a presença (ainda que imaginária, e ainda que irregular) de ostinatos rítmicos sobrepostos (como nos padrões percussivos de origem africana que são a base de nossa música popular) e uma sugestão ou impulso de dança que nos atravessa, de modo sutil ou evidente quando a música toca, mesmo que só na memória.

A devoração de Shakespeare através do Teatro-Canção também se deu no exercício de adaptação dramatúrgica, e é sobre este aspecto que vamos nos debruçar ao longo do trecho final deste artigo. Minha resposta tropical aos pentâmetros iâmbicos de Shakespeare teve a canção brasileira como norte. "Uma rítmica religiosa", diz Oswald de Andrade, ao lado de uma "consciência participante"

(1928, p.19), são características do gesto antropofágico, da incorporação ou devoração do alheio. Herdeira da “rítmica religiosa” e dos povos escravizados e dos povos originários, e locus histórico fundamental da “consciência participante” na cultura brasileira, a canção popular formou a coluna vertebral da transformação do Julius Caesar em “A Paixão de Brutus”. As quatorze canções que atravessam a “Paixão”, compostas a partir de vários dos ritmos que pertencem à chamada Música Popular Brasileira, como baiões, marchas, toadas, sambas-canções, blues e sambas sincopados, desempenham alternadamente funções de reflexão, narrativa épica, diálogo e solilóquios. A partir das canções, e em diálogo com elas, desenvolveu-se o resto desta releitura dramatúrgica: o jeito, o ritmo, o modo de dizer de cada um dos personagens e cenas.

Em seu artigo seminal sobre o livro “Memória de um Sargento de Milícias”, o grande crítico literário Antônio Cândido identifica no *ritmo* a forma pela qual a literatura reflete ou revela um conhecimento especial da sociedade em que está inserida. A sociedade, diz Cândido (1970, p. 73), tem um ritmo, ou ritmos, e são estes ritmos, para além das temáticas ou personagens, que se traduzem na forma pela qual a obra revela sua perspectiva sobre a realidade social. Peças de Shakespeare já foram relidas de incontáveis formas – transpondo as histórias para diferentes cenários e momentos históricos, atualizando o vocabulário, enfim, buscando nas mil dimensões do bardo aquela que interessava ao autor ou grupo que a visitou. Em nosso caso, a principal ferramenta do diálogo foi o ritmo. Buscamos, como sugere Antônio Cândido, encontrar ritmos compreensíveis em nosso tempo de ruídos arrevesados.

De fato trabalhar sobre o registro da canção foi parte do que me permitiu, como sugere Grotowski, deixar de lado a preocupação com “o que quis dizer Shakespeare”, e abraçar a busca pelo meu próprio segredo. Ao enfrentar o desafio de costurar letra, música e cena, me senti à vontade para imprimir ou descobrir minhas perspectivas e reflexões sobre meu tempo. Ao encontrar a pulsação rítmica de cada canção, descobria também meu lugar, não apenas de intérprete ou tradutor de Shakespeare, mas de interlocutor.

Martelo de Shakespeare

Exemplifico esta antropofagia dramatúrgica comentando alguns aspectos da canção que abre o espetáculo. Intitulada “Martelo de Shakespeare”

(CARVALHO, 2021), a canção aparece na boca do ator-narrador, uma personagem inexistente na peça original, e que marca, nesta releitura, uma abordagem épica, *brechtiana*, da tragédia.

Na Inglaterra de dona Elizabeth
 Ano mil e quinhentos e fumaça
 Essa história que trago na cabeça
 Escreveu um poeta de quilate
 O teatro que ergueu aquele vate
 Era sobre um terreno lamacento
 Mas sagrou-se um eterno monumento
 Pelas lendas que nele se contaram
 E dos séculos fundos semearam
 Os pomares que medram no meu canto

A canção apresenta o tema da peça no modo de um Martelo Agalopado, forma rítmica utilizada por repentistas, que remete a uma função narrativa, mas também ao comentário jocoso e à reflexão em tempo real sobre a realidade histórica. Este tipo de Martelo já foi utilizado em canções clássicas da MPB, como “Procissão”, de Gilberto Gil e “Canção Agalopada”, de Zé Ramalho.

Na segunda estrofe, estabeleço, confiando na argúcia dos bons entendedores, possíveis relações entre a história que vão ouvir e o momento político presente.

A propósito um caso interessante
 A madeira do teto, o chão e o lado
 Eram de outro teatro demolido
 Esse caso regressa à minha mente
 Porque a história não anda só pra frente
 Já dizia um alemão muito citado
 Acontece de modo duplicado
 Uma vez é tragédia, a outra é farsa
 O autor é figura controversa
 Mas falava de um golpe de Estado

Os primeiros versos desta estrofe referem-se a um episódio narrado com frequência sobre a criação do *Globe Theater*, do qual Shakespeare era sócio, e onde apresentou boa parte de suas peças. O teatro teria sido construído utilizando materiais e restos de outro teatro que havia sido demolido. Este episódio pareceu interessante como metáfora para o processo que atravessávamos, de construir, a partir do texto de 1599, uma empreitada teatral contemporânea. Na segunda parte da estrofe, visito

o famoso dito de Karl Marx, na abertura de seu 18 Brumário de Luís Bonaparte, já citado anteriormente.

A repetição que parecia, naquele momento do Brasil, encarnar a farsa, era o julgamento midiático de um líder político popular e o impedimento de uma presidenta sob pretextos de encomenda. No entanto, a estrutura ou “ritmo” que foram se revelando à medida que criávamos a “Paixão” era mais uma investigação de recorrências sociais e culturais do que a consolidação de uma equivalência histórica. Não me interessava saber se Brutus era fulano ou Cesar, beltrano. Me interessava perceber os perenes jogos de bastidores, que conduzem os negócios de Estado para um lado, enquanto levam os olhos da multidão para outro; perceber a dissonância entre a pontificação moral e os interesses reais; entre o ódio ao que se considera mau, e a habilidade de produzir algum bem.

A personagem que surge, repetidamente, na peça de Shakespeare, sem nome ou drama interior, mas à qual toda a ação se remete, é “o povo”. É para convencer “o povo” da nobreza de seus propósitos que os conspiradores trabalham exaustivamente para seduzir o popular Brutus para sua causa; é através de discursos na praça pública que se define o jogo de forças que informará o desfecho da peça, logo após o assassinato de Cesar; e é entre a gente do povo que a peça começa – quando orgulhosos adversários de Cesar são ridicularizados por um sapateiro.

Em “A Paixão de Brutus”, o encontro com o sapateiro é representado num contraste musical entre falas ríspidas e percussivas dos aristocratas, e um falar esperto, sincopado, do sapateiro, que se move como se ouvisse um permanente repique de tamborim. Sua fala vai aos poucos se transformando num samba de breque – o “Samba da Segunda-feira” (CARVALHO, 2018). Em uma de suas estrofes, o samba diz:

Hoje é segunda-feira, senhor
 E aquele que faz a vida com a mão
 Mecânico, balconista, pintor
 Barbeiro, telefonista, peão
 Embora Segunda-feira, parou
 Pra ver a cidade enfeitada que só
 Capaz que venceram uma guerra
 Me deram motivo de farra
 Se não piora, só fica melhor

Esta presença inteligente e subversiva dos personagens populares, na periferia das “grandes questões”, dos solilóquios e do “destino terrível” dos protagonistas, já está na obra original. São personagens que aparecem fugazmente, ora como oráculos do destino que se aproxima, ora manipulados pela retórica dos heróis e antagonistas, e ora – como no caso do sapateiro – portadores da consciência orgânica da realidade social, da escassez e da lida cotidiana, que perduram a despeito do resultado dos grandes conflitos entre os senhores.

Regressando a Antônio Cândido,

“não é a representação dos dados concretos particulares que produz na ficção o senso da realidade; mas sim a sugestão de uma certa generalidade, que olha para os dois lados e dá a consistência tanto aos dados particulares do real quanto aos dados particulares do mundo fictício” (1970, p.19).

Na aparição do personagem popular, em particular o sapateiro, esta sugestão de generalidade desenha uma dialética de autoridade e ironia, de movimento (o ímpeto revolucionário ou de destruição das estruturas esclerosadas) e imobilidade (das estruturas invisíveis de comportamento e poder).

O ímpeto encarnado nesta personagem e, em particular, neste samba, passa ao largo da indignação orgulhosa dos nobres Cassius, Caska ou Brutus contra os poderes ditatoriais de Cesar. É um esgarçamento da identificação entre o povo e seus líderes, símbolos e leis. “Perguntei a um homem o que era o Direito”, diz o antropófago de Oswald de Andrade: “Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade (...) Comi-o” (1928, p. 3). Aquele “que faz a vida com a mão”, diz o sapateiro, está exausto de relacionar-se com totens que, há muito, não ouvem sua voz. E este cansaço, como vemos ao longo dos últimos anos, transformado em desilusão e niilismo, pode levar a multidão, movida por comunicadores habilidosos e inescrupulosos que preenchem o vácuo de identificação e mobilizam a vitalidade represada, a embarcar em transes autodestrutivos.

E este é o enigma do hoje, uma das principais perguntas que faço a mim mesmo quando devoro a peça inglesa do século XVI, e seus personagens romanos do século I a.C., para trazê-la ao palco. Como escutar de fato a fala do sapateiro – como reconectar e dialogar com esta desilusão atávica — antes que ele tome parte da multidão inflamada que, ao final do terceiro ato, chega a pisotear o poeta que inadvertidamente cruza o seu caminho?

Não há resposta. Mas o canto segue. Soa o terceiro sinal:

E eis que agora começa a pantomima
 Obra prima de um cérebro humano
 Quando toca a buzina e sobe o pano
 E a garganta se alastra em toda rima
 As ideias navegam rio acima
 Rio abaixo o destino e o desencanto
 São cascatas indômitas de pranto
 Que uma vez desatadas nunca param
 Mas dos séculos fundos semearam
 Os pomares que medram no meu canto (CARVALHO, 2018).

Bibliografia

- ALVARO, M., MARIANO, V., REFSKOU, A. *Eating Shakespeare - Cultural Anthropophagy as Global Methodology*. Londres: The Arden Shakespeare, 2019.
- ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropofágico*. In: *Revistas de Antropofagia*. Ano 1, n.1. 1928, p.3 e 7
- _____. *A Crise da Filosofia Messiânica*. In: Oswald de Andrade, *Obras Completas*, vol. VI: Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, pp.77-138
- ARISTÓTELES, *Sobre a Arte Poética*. Tradução de Antônio Mattoso e Antônio Queirós Campos, 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental: Os Livros e a Escola do Tempo*. Tradução Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- BOURDIEU, P. *A Distinção: Crítica Social do Julgamento*. Tradução: Daniela Kern, Guilherme J.F. Teixeira, Porto Alegre: Zouk, 2013.
- CAMPOS, Augusto de. *Revistas re-vistas: os Antropófagos*. In: *Revistas de Antropofagia*. São Paulo: Abril, 1975. p. 4-15.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1998.
- CÂNDIDO, Antônio. *Cavalgada Ambígua*. In Na Sala de Aula – Caderno de Análise Literária. 8.ed. São Paulo: Ática, 2015. Disponível em: <<https://fundbras.files.wordpress.com/2013/04/antonio-candido-na-sala-de-aula-livro.pdf>> . Acesso em 15 jun. 2015.
- CÂNDIDO, Antonio. *Dialética da Malandragem* (caracterização das Memórias de um sargento de milícias). In: *Revista do Instituto de estudos brasileiros*, no 8, São Paulo, USP, 1970, p. 67-89.
- CARVALHO, Pedro M. *Martelo de Shakespeare*. In: *A Paixão de Brutus*. Obra não publicada.
- CARVALHO, Pedro M. *Samba da Segunda-feira*. In: *A Paixão de Brutus*. Obra não publicada.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Tu es le fils de quelqu'un*. In: *The Drama Review (TDR)*, Cambridge, Inglaterra, Vol. 31. n. 3, p. 30-41, Outono, 1987.

GROTOWSKI, Jerzy. *Da Companhia Teatral à Arte como Veículo. In: O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski*. Org: Flaszen, Ludwik e Pollastrelli, Carla. Tradução de Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MARX, Karl. *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*. Tradução de Renato Zwick. São Paulo: L&PM, 2020.

METZGER, Bruce. *The Canon of the New Testament: Its Origin, Development and Significance*. Wotton-under-edge, Reino Unido: Clarendon Press, 1987.

PLATÃO. *A República*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1965.

PLUTARCO. *Vida de Cesar*. Estados Unidos: Fv Éditions, 2015. Disponível em <https://pt.scribd.com/book/287199796/Vida-de-Cesar>. Acesso em 15 de Janeiro de 2021.

SHAKESPEARE, William. *Julius Caesar*. Toronto: Simon and Schuster, 2014.

STANISLAVSKY, Constantin. *An Actor Prepares*. Redditch: Read Books, 2015.

WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. Mount Pleasant, EUA: Arcadia, 2015.