

A IDEIA DE BRASILIDADE NA LITERATURA DRAMÁTICA DE JOÃO SIMÕES LOPES NETO

João Luis Pereira Ourique (UFPEL)

RESUMO: Ao apresentar a leitura de uma peça de João Simões Lopes Neto (**O bicho**), este trabalho pretende refletir sobre a inserção do escritor gaúcho em uma noção de brasilidade, buscando discutir esse aspecto de sua produção ainda tão pouco explorado. A análise comparada com o conto de Machado de Assis (**Jogo do bicho**), além de evidenciar a temática da contravenção e sua vinculação às práticas e hábitos cotidianos, também aponta para uma compreensão da *paisagem social* a partir da estrutura do discurso presente nas obras, ou seja, as marcas das narrativas evidenciam uma identidade brasileira comum aos dois autores – próximos em seus contextos de produção ainda que distantes geograficamente.

PALAVRAS-CHAVE: Texto dramático, identidade brasileira, João Simões Lopes Neto, Machado de Assis

ABSTRACT: Based in the the reading of a dramatic text by Lopes Neto (**O bicho**), this paper aims to reflect on the writer's insertion on a notion of Brazilianness, seeking to discuss this aspect of their production as yet unexplored. The comparative analysis with the tale of Machado de Assis (**Jogo do bicho**), besides showing the theme of misdemeanor and their connection to everyday habits and practices, also points to an understanding of the social landscape from the structure of this discourse in the works. This approach highlights marks of a Brazilian identity common to both authors – near in their production contexts although geographically distant.

KEYWORDS: Dramatic text, Brazilian identity, João Simões Lopes Neto, Machado de Assis

O principal argumento deste trabalho é de que há uma relação importante do escritor João Simões Lopes Neto com a noção de

brasilidade, ou seja, procura-se evidenciar uma preocupação, ou no mínimo a inserção, do escritor com o contexto de uma urbanidade brasileira. A perspectiva do influxo de uma identidade para além de uma noção comum de *brasileiro* (abordagem muito presente na fortuna crítica de João Simões Lopes Neto, especialmente a partir da recepção de suas obras que abordam a perspectiva do tipo humano do gaúcho) levou, muito frequentemente, a interpretações que situaram o escritor à margem dessa condição. Cabe salientar que não existe uma identidade *unificada*¹⁷, mas a negação de um contexto a partir de parte de uma produção também impede que se percebam elementos necessários para uma melhor reflexão sobre o processo mesmo de formação cultural, procurando evitar em parte *as armadilhas do conceito* que Zilá Bernd (1992) alertou quando são discutidas as identidades e suas (in)definições.

A aproximação com a cultura de fronteira – de uma identidade cultural presente no Prata Meridional, no entrecruzamento histórico e social em um espaço dividido por Brasil, Uruguai e Argentina – oportunizou leituras voltadas para uma noção de afastamento do Brasil, deixando de lado os elementos de aproximação presentes nas identidades nacionais que, mesmo que possam – e, em muitos casos, devam – ser questionadas, não podem ser ignoradas, devendo serem lidas em uma contextualização coerente com as contradições do próprio processo

¹⁷ Para dirimir ainda mais as dúvidas que porventura possam pairar sobre os conceitos e definições problemáticos que cercam o entendimento sobre a identidade individual e coletiva – acrescentando aqui o elemento da nação *versus* nacionalismo –, é apresentada a reflexão de Hannah Arendt que aborda os elementos centrais da discussão desse trabalho sem abdicar da postura crítica e do posicionamento ideológico decorrente de toda e qualquer manifestação cultural. Dessa forma, o “que resulta é um esclarecimento muito oportuno de algumas noções básicas da escrita histórica. Um povo se torna uma nação quando ‘toma consciência de si de acordo com sua história’; como tal, está ligado ao solo que é produto do trabalho passado e onde a história deixou seus traços. Ele representa o *milieu* em que o homem nasce, uma sociedade a que a pessoa pertence por direito de nascença. O Estado, por outro lado, é uma sociedade aberta, governando um território onde o seu poder protege e cria as leis. Como instituição legal, o Estado reconhece apenas cidadãos, a despeito da nacionalidade; sua ordem jurídica é aberta a todos os que vivem em seu território. Como instituição de poder, o Estado pode querer mais territórios e se tornar agressivo – atitude que é totalmente alheia ao corpo nacional, que, pelo contrário, põs fim às migrações. O velho sonho do pacifismo inato das nações, cuja libertação garantiria uma era de paz e prosperidade, não era uma simples ilusão.” (ARENDRT, 2008, p. 236). Com isso, a *ideia de brasilidade* passa pelo entendimento do ideal de nação, da inserção legítima e da construção de uma identidade propositiva no âmbito do próprio discurso das obras estudadas, questionando a vertente opressora do nacionalismo, cujo significado essencial é “a conquista do Estado através da nação.” (ARENDRT, 2008, p. 236).

histórico. Ler a obra simoneana, portanto, sem considerar sua relação com a urbanidade ou com a identidade brasileira acaba por empobrecer e limitar vertentes de leitura consistentes e relevantes sobre o autor e o conjunto de sua produção.

Para tanto, será feita uma abordagem comparada entre a peça de João Simões Lopes Neto (**O bicho**) e o conto de Machado de Assis (**Jogo do bicho**) na intenção de refletir sobre a contravenção comum no âmbito da urbanidade brasileira, refletindo, também, sobre as questões cotidianas do meio social no qual os autores estavam inseridos. A contemporaneidade entre os autores e as obras autoriza o pensamento de uma identidade mínima em comum partilhada pela noção de nação, de uma unidade nacional em sua diversidade, na qual é possível perceber fragmentos de aproximação na contramão dos estudos voltados para o constante afastamento do autor gaúcho tanto da noção de brasilidade, quanto do próprio espaço das calçadas cidadinas.

A contravenção mencionada, tema das duas produções, é abordada a partir do conto de Machado, que evidencia a relação psicológica da personagem com o ganho fácil, aproximando a visão moral de crítica ao jogo com a ironia dos ganhos que se esvanecem em si mesmos. João Simões Lopes Neto, por sua vez, também apela ao caráter moral, só que pelo viés de uma comicidade mais direta, do riso amplo – e não *disfarçado* como na construção irônica machadiana – que atesta o *ao que ponto chegamos* em nossos vícios e desejos mesquinhos. Tal esvanecimento pode ser mais bem compreendido no fragmento de Edmund Bergler, citado por Walter Benjamin nas **Passagens**:

O jogo de azar oferece a única ocasião em que não é preciso renunciar ao princípio do prazer e à onipotência de seus pensamentos e desejos, e em que o princípio de realidade não oferece qualquer vantagem sobre o princípio do prazer. Nessa persistência na ficção infantil de onipotência reside uma agressão póstuma contra... a autoridade que “inculcou” na criança o princípio de realidade. Esta agressão inconsciente forma, juntamente com o exercício da onipotência dos pensamentos e a vivência socialmente aceita da exibição reprimida, uma tríade de prazer no jogo. A esta tríade de prazer opõe-se uma tríade punitiva, constituída pelo desejo inconsciente de perder, pelo desejo inconsciente de dominação homossexual e pela difamação social... No fundo, todo jogo de azar é um desejo de forçar a obtenção do amor com uma inconsciente segunda intenção

masoquista. Por isso, a longo prazo, o jogador sempre perde. (2006, p. 551).

Entendendo que a citação se pauta em um jogador mais ativo, ou seja, daquele que se envolve mais diretamente com a atividade em si, como é o caso dos cassinos e do jogo de cartas ou dados, é importante pensar na sedução dos ganhos e das perdas, dos riscos e (in)consequências do ato de jogar. O apostador da loteria popular do jogo do bicho, por sua vez, incorpora uma faceta mais passiva, mais comedida, sem ser, no entanto, menos intensa em seu psiquismo do que aquele tipo de jogador. O que os une, além da recompensa e da perda, é a forma de ver o mundo mediado pela superstição, visto que o supersticioso

prestará atenção a sinais, o jogador reagirá a eles antes mesmo de poder percebê-los. Ter previsto um lance de sorte, mas não tê-lo aproveitado, é um fato do qual o novato concluirá que “está em boa forma”, e que da próxima vez apenas terá que agir com maior coragem e maior rapidez. Na realidade, porém, este acontecimento é um sinal de que o reflexo motor que o acaso provoca no jogador afortunado não chegou a ser ativado. Somente quando este reflexo não é ativado, é que entra nitidamente na consciência “aquilo que está por vir”. (BENJAMIN, 2006, p. 553-554).

Dessa forma, a análise do conto de Machado de Assis, datado de 1904, **Jogo do bicho**, permite um entendimento de como essa contravenção se tornou parte do Brasil. O jogo e a forma como ele se consolidou no cotidiano e no imaginário popular – criando raízes a partir do final do século XIX – sendo aceito como uma prática onipresente no cenário das ruas de qualquer cidade brasileira apresenta uma espécie de *unidade nacional problemática*, pois coloca em pauta uma sociedade plena de situações de conflitos, de desigualdades e melancólica em sua base formativa.

Antonio Candido, apoiando-se no ensaio de Roger Bastide, entende como a forma narrativa machadiana “comporta uma carga de mundo que atua graças à organização efetuada pela composição literária, não à simples referência temática ou conceitual” (CANDIDO, 2004, p. 115). Dessa forma, o cenário – a paisagem brasileira – da narrativa está (assim como também é possível perceber na peça de Simões) vinculado ao

discurso machadiano “como elemento essencial da fatura, relativo, seja à natureza dos personagens, seja à ordenação da narrativa.” (CANDIDO, 2004, p. 116). Essa leitura do ensaio de Bastide marcou profundamente o trabalho do crítico, conforme suas próprias palavras. Tal situação também evidencia a relação do interno com o externo presente no seu já clássico texto *Literatura e sociedade*, no qual esclarece a não separação entre o interno à obra e o supostamente seu exterior, enfatizando que o elemento *externo* se torna parte da mesma, vinculando-se a sua estrutura interna (CANDIDO, 2000).

Machado de Assis conta a entrada de Camilo, que “ocupava em um dos arsenais do Rio de Janeiro (marinha ou guerra) um emprego de escrita” (1997, p. 233), nas armadilhas do jogo. Passando por dificuldades financeiras e por estar *marcando o passo* ao não ser promovido no trabalho, se desespera com a situação em um diálogo com sua esposa Joaquina e encontra no próprio desespero o consolo momentâneo:

- Tem paciência, dizia-lhe Joaquina.

- Que paciência? Há cinco anos que marco passo...

Interrompeu-se. Aquela palavra, da técnica militar, aplicada por um empregado do arsenal, foi como água na fervura; consolou-o. Camilo gostou de si mesmo. chegou a repeti-la aos companheiros íntimos. Daí a tempos, falando-se outra vez em reforma, Camilo foi ter com o ministro e disse:

- Veja V. Ex^a que há mais de cinco anos vivo *marcando passo*.

O grifo é para exprimir a acentuação que ele deu ao final da frase. Pareceu-lhe que fazia boa impressão ao ministro, conquanto todas as classes usassem da mesma figura, funcionários, comerciantes, magistrados, industriais, etc., etc. Não houve reforma; Camilo acomodou-se e foi vivendo. (1997, p. 234).

Com as dívidas se acumulando, Camilo joga pela primeira vez no bicho. A descrição do jogo feita pelo narrador do conto procura explicar com exatidão esse processo, como se o mesmo não fosse de conhecimento geral. Por ter ganhado essa primeira vez e pelo despropósito do prêmio - “ganhou não sei quantas vezes mais” (p. 235) -, Camilo continua jogando. E ao receber um aumento nos vencimentos - ainda que a promoção não ocorra - resolve batizar o filho convidando o bicheiro com quem jogava, talvez na esperança de que a proximidade familiar lhe desse mais sorte. A partir daí é que começa a operar a ironia do conto: o déficit

de Camilo chega, segundo suas anotações, a seiscentos e vinte e três mil-réis. Quando, enfim, consegue ganhar mais uma vez no jogo, Camilo embolsa cento e cinco mil-réis. De posse desse dinheiro, comprou um jantar, uma joia para a esposa e “entrou para casa com os embrulhos e a alma nas mãos e trinta e oito mil-réis na algibeira.” (p. 242). Esse valor é quase irrisório se comparado com a conta do que ele havia gasto, mas o recebimento do montante, do inesperado valor ardentemente desejado, acaba por tornar mais leve o seu fardo cotidiano.

Apesar de não apresentar o caráter cômico, o conto provoca o riso no sentido da ação dos homens inferiores. Rir e sofrer com a personagem estabelece, em dado momento, a purificação das emoções, pois aproxima o elemento trágico do momento cotidiano – o sofrimento menor (e talvez mais significativo) do homem comum em suas angústias e fraquezas. Esse riso forçado, por assim dizer, é facilitado na peça de Simões. As fraquezas da narrativa cênica não aproximam o espectador das personagens para invadir suas angústias e pensamentos como o conto o faz. Oportuniza um olhar de superfície sobre as contradições e aspectos falhos do mais comum do humano, pois o riso do banal é o vislumbre daquilo que o indivíduo o é em sua insignificância e não admite aos demais.

Assim, no texto dramático de João Simões Lopes Neto – *O bicho* –, datado de 1896, há várias semelhanças com o conto citado anteriormente. A principal é o envolvimento quase que patológico das personagens com o jogo. Mesmo sabendo que não é a forma mais sensata de ganhar dinheiro, as personagens dialogam sem explicação maior sobre o jogo. Há um certo descompasso do conto machadiano com o texto simoeano nesse particular: enquanto Machado explica com detalhes as nuances do jogo¹⁸, Simões Lopes Neto já apresenta ao público o jogo como algo plenamente inteligível, sem qualquer necessidade de mediação, nem mesmo pelos diálogos dos atores em cena. É interessante também pelo fato de que a peça foi escrita quase uma década antes do conto, evidenciando que a cidade de Pelotas, terra natal do escritor e pano de fundo para a trama, estava perfeitamente inserida no contexto de uma prática tipicamente brasileira.

¹⁸ “Jogar no bicho não é um eufemismo como matar o bicho. O jogador escolhe um número, que convencionalmente representa um bicho, e se tal número acerta de ser o final da sorte grande, todos os que arriscaram nele os seus vinténs ganham, e todos os que fiaram dos outros perdem. Começou a vinténs e dizem que está em contos de réis; mas, vamos ao nosso caso.” (ASSIS, 1997, 234).

Cláudio Heemann comenta que provavelmente é a comédia “o primeiro e único texto teatral brasileiro a enfocar a paixão popular pelo jogo do bicho (...) A conhecida loteria ilegal é motivo de um enredo caricaturado e farsesco em que a paixão pelo jogo faz os personagens insensíveis a qualquer outra coisa que não seja a jogatina” (In: LOPES NETO, 1990, p. 21). Tudo sucumbe à vontade do jogo e do desejo compulsivo de jogar. No entanto, as personagens sabem e, no início da peça, denotam uma certa vergonha. Os diálogos de Cidalisa e Tiridates na Cena II do primeiro Ato consolidam essa idiosincrasia das pessoas saberem da prática, esquivarem-se do julgamento moral, e mesmo assim continuarem jogando:

TIRIDATES

(*Entrando esquerda.*) Nunca Mais! Nunca Mais!... (*Passeia agitado.*)

CIDALISA

Seu Tiridates, não acorde! Já está pegando... está pegando!

TIRIDATES

Eu estouro... Nunca mais! Se não falo, arrebento. (*Sopra.*)

Senhora, esta vida não pode continuar!...

(...)

Seu Tiridates, acomode-se! Você está nervoso. Tome água de flor... Quer?...

TIRIDATES

Não quero nada!... Quero sossego!

CIDALISA

Mas quem é que o está incomodando? Você é que não deixa o menino dormir, com esse escarcéu!...

TIRIDATES

(*Indo ao berço, festinhas.*) Bilo! Bilo! Bilo!

CIDALISA

(*À parte.*) Cuidado! Há dias que está com as candeias tão às avessas... Só a minha paciência!...

TIRIDATES

Cidalisa: enterrei todos os cadáveres!

CIDALISA

Seu Tiridates, não fale em defuntos!... Até parece agouro!...

TIRIDATES

Que defuntos, senhora! São vivos, bem vivos, vivíssimos, até!

(*Sopra.*) Apenas me deixaram dez mil-réis - por junto.

CIDALISA

Não entendo, seu Tiridates. Ora cadáveres vivos!... Cadáver já quer dizer moribundo que morrendo ficou defunto.

TIRIDATES

Já me vem a senhora com o seu francês!... Cadáver, quer dizer credor! Enterrei todos!

CIDALISA

Virgem nossa senhora! Você deixou o emprego de lambedor de selos e virou coveiro!... Que agouro!

TIRIDATES

Senhora! (*Sopra.*) Paguei tudo... tudo... E ainda sobrou dinheiro.

CIDALISA

Pois... E então? Que tem? Não devemos nada e ainda sobrou... Você bem podia me comprar um chapéu...

TIRIDATES

(*À parte*) Pobrezinha! Estou engasgado... Mas devo dizer. (*Vai ao berço.*) Bilo! Bilo! Bilo!...

CIDALISA

(*À parte.*) Se a mamãe estivesse aqui, agora... Aposto que ou saía chapéu... ou rebentava um tal turum bamba!... (*Alto.*) Quanto sobrou, seu Tiridates?

TIRIDATES

Quê? Não sobrou nada...

CIDALISA

Mas você disse que sobrou...

TIRIDATES

Sim, sobrar... sobrou... Bilo! Bilo! Bilo!... E depois que sobrou... sossobrou!... Eu... Eu... (*À parte*) Que carço... Estou tão arrependido!... (*Alto.*) Bilo! Bilo! Bilo!

CIDALISA

(*À parte*) Como disfarça! Aqui anda grande bilontragem!... Ele quando está no bilo! bilo! bilo!... Hum... É cousa!...

(...)

TIRIDATES

(*À parte.*) Ah! Se os arrependidos se salvassem! (*Alto.*) Cidalisa... tive o palpito... e, e, e, e... Atropelei tudo na pomba!...

CIDALISA

(*Fica estática, de boca aberta.*) No bicho!...

TIRIDATES

Não devemos nada! Sobrou dez mil réis!... Joguei... Se sai, são duzentos fachos, Cidalisa!... Duzentos! E compro-te o chapéu e um vestido e um saiote para o pequeno e uma fatiota para mim e compro um violão e um carrinho para o menino e um chapéu de sol para tua querida mãe e alugamos um carro e vamos jantar no Parque e damos um chá de garfo dançante...

CIDALISA

Duzentos!
TIRIDATES
Sim! Duzentos! É dinheiro que nunca mais se acaba. Joguei na pomba... E pomba dá esperança...
CIDALISA
Eu joguei no gato...
TIRIDATES
No ga!?!... (*Sopra, estático.*)
CIDALISA
Sobrou das compras e... (*Vai ao berço*) A mamãe me deu o resto.
TIRIDATES
O quê?!... tu também és bicheira!...
CIDALISA
(*Festinhas.*) Bilo! Bilo! Bilo!... (*Tira a criança.*) (LOPES NETO, 1990, p. 172-176).

Apesar de ser classificada como uma “farsa popular algo grosseira e crua” (In: LOPES NETO, 1990, p. 21-22) por Cláudio Heemann, o crítico acentua que a mesma é “animada por tipos e ambientes desenhados com eficácia e uma inegável movimentação” (In: LOPES NETO, 1990, p. 22). Mesmo com essa observação, e pelo fragmento da peça transcrito anteriormente, **O bicho** apresenta uma inegável incorporação da quebra da expectativa, ou seja, o confronto esperado pelo tom de angústia de Tiridates em revelar que *atropelou tudo* na pomba, encontra o inesperado e cômico desenlace no qual vê Cidalisa também apostando. Ambos ficam, assim, envergonhados e aliviados por se encontrarem na mesma situação.

Todos os chistes presentes no diálogo do início da peça são a preparação para esse fechamento: a da partilha do jogo, da vergonha do ato e do consolo de ser algo comum a ambos. A ingenuidade nas respostas de Cidalisa a Tiridates até a compreensão do ocorrido vão abrindo caminho para a compreensão do público. A antecipação do fato em si é menos importante porque é a ação de Cidalisa após dizer que jogou no gato que dá a continuidade da cena: o *Bilo, Bilo!* de Tiridates para fugir do assunto é incorporado por ela, demonstrando também a vergonha pelo ato que acaba por envolver também a sua mãe. Dessa forma, todas as personagens vão sendo engolidas nesse turbilhão meio sem sentido como é a existência humana; menos a criança que acaba por se tornar vítima do descaso reinante.

A morte da criança que decorre da negligência dos adultos é comparada, por Heemann, com o clássico *As desgraças de uma criança*, de Martins Penna. No entanto, essa situação somente serve para evidenciar a total loucura a que as personagens sucumbem ao longo da história em decorrência do vício no jogo. As irresponsabilidades, ainda que tenham ligação com a peça de Martins Penna, são apresentadas com um efeito cômico capaz de fazer a plateia rir do absurdo narrado, sendo que a “continuidade da ação é sustentada em ritmo vivo pelo deboche insistente à paixão nacional pelo jogo do bicho.” (HEEMANN, In: LOPES NETO, 1990, p. 22).

Pode-se afirmar, ainda, que a peça é sustentada pela ironia, mas uma ironia diferente daquela presente no conto de Machado de Assis. A comicidade presente na peça – o riso fácil decorrente dos encontros e desencontros das personagens – desemboca em um sorriso amarelo, conforme as palavras de Florence Baillet e Clémence Bouzitat:

A ironia, o humorismo e o grotesco são três noções ligadas à comicidade, mas uma comicidade fustigada pela dúvida e pelos contrastes, inquietante e até inquietante, de modo que suscita um riso amarelo. O teatro que recorreu a isso é atravessado por tensões que não se apaziguam com um *happy end* a marcar o desfecho do conflito. Por conseguinte, as peças de caráter irônico, humorístico ou grotesco terminam teatralmente de forma brusca, num ponto de interrogação, dando uma impressão de inacabamento ou desagregação da forma dramática tradicional fundada numa progressão linear. Vitima desse “princípio de incerteza”, ela explode, e a harmonia da peça benfeita passa a ser uma mera recordação. (In: SARRAZAC, 2012, p. 98).

O desfecho da peça, com uma briga generalizada, culmina com o pano caindo logo após a personagem Austricliniana gritar – *reboleando a criança*: “Respeitem as cinzas deste cadáver!” (LOPES NETO, 1990, p. 207). A criança morta não recebe nenhum respeito, nem mesmo por aquela que o exige, pois está agitando o corpo sem vida de forma grotesca. Essa incompletude, essa incerteza e essa dúvida entre sorrir e se sentir mal pela situação presente vai ao encontro das definições citadas.

Pensando nas duas obras abordadas, é possível afirmar que a crítica moral está presente a partir desse delírio psicológico por que passam todas as personagens da peça simoneana, ao passo que no conto

de Machado de Assis o que ocorre é a angústia de uma personagem em sua aventura no jogo. Ambos os textos têm um caráter de crítica moral – seja pelo absurdo satírico da peça, seja pela ironia dos *ganhos* reais do conto – e demonstram a incoerência da condição humana, pautada nos seus desejos e superstições. Esse caráter cômico da sátira – relacionado com o sentido geral da farsa teatral – na obra de João Simões Lopes Neto, embora destaque o caricatural, “baseia-se num fundo realista de estudos de situações e problemas cotidianos.” (MOGUILÉVSKAIA, In: SARRAZAC, 2012, p. 170).

A temática em comum não é suficiente para sustentar que as obras adquiram um sentido único. O que está em *jogo* aqui é o fato de que a contravenção do jogo do bicho foi base para a existência de uma obra ficcional. Mais do que um tema e um pretexto, portanto, as obras e o cenário urbano do jogo do bicho oportunizam a inserção do escritor gaúcho no ambiente de uma noção de brasilidade, olhando para o centro do país – ou ao menos reconhecendo a existência de uma identidade mais próxima do que aquelas evidenciadas na região do Prata Meridional. Evidenciar o que existe não é negligenciar ou apontar para o que é melhor, mas sim não esquecer certas estruturas em detrimento de outras. Com isso, a fortuna crítica de João Simões Lopes Neto (especialmente aquela voltada para a sua produção regionalista) não é negada a partir dessa reflexão; apenas permanece uma preocupação sobre as visões de caráter binário que situam o escritor gaúcho sob um único viés de leitura.

Dessa forma, a perspectiva interdisciplinar sustentou essa análise e interpretação em oposição às noções dogmáticas que ainda permeiam os discursos acerca da arte e da cultura, conforme o alerta de Theodor Adorno (1998). O entendimento de que o processo formativo se dá em uma relação constante com a cultura foi fundamental para que fosse possível abordar a peça do autor gaúcho em comparação com o conto de Machado de Assis. A questão do gênero – entendida a partir de Anatol Rosenfeld, de que “a pureza em matéria de literatura não é necessariamente um valor positivo. Ademais, não existe pureza de gênero em sentido absoluto” (2010, p. 16) – contribuiu para o estabelecimento de uma compreensão mais ampla sobre o fazer literário. Mais do que classificar a partir de gêneros – excluindo possibilidades interpretativas pelo rigor do método –, as análises e interpretações oportunizaram a noção de que a produção artística e cultural evidencia uma experiência partilhada, ou seja, uma troca constante e intrigante em suas contradições, afirmações, negações e tentativas de definições do humano.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor. Crítica cultural e sociedade. In: _____. *Prismas*. Tradução: Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.
- ARENDT, Hannah. *Compreender: formação, exílio e totalitarismo*. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ASSIS, Machado. Jogo do bicho. In: _____. *Escritos avulsos III*. São Paulo: Globo, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução: Irene Aron e Cleonice Barreto Mourão. Belo Horizonte; São Paulo: Ed. UFMG; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BERND, Zilá. Identidade. In: _____. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1992.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000. _____. *Recortes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- LOPES NETO, João Simões. O Bicho. In: _____. *Teatro*. Pesquisa e estabelecimento do texto: Cláudio Heemann. Porto Alegre: IEL, 1990.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.