

TEATRO X NARRATIVA: GENÊROS INTERCAMBIÁVEIS?

*Maria Elena Ortega Ortiz Assumpção**

Introdução:

O termo “texto dramático” remete a dois sentidos diferentes. De um lado, sua acepção mais comum é a literária. De outro, enquanto escrita que carece de palco, não tem autonomia, é pura virtualidade que só a representação cênica atualizará. Ou seja, para a Teoria do Teatro, a palavra escrita não existe. Escrita é a “ficção mnemônica” em que o texto, núcleo de potencialidades, destina-se a ser encenado por atores. Sendo assim, ler peças de teatro não abrange todo o fenômeno compreendido por esse gênero artístico.

Para tratar da expressão teatral, recorreremos aos conceitos teóricos da dramaturgia tradicional, ou seja, peças construídas segundo a visão aristotélica de teatro. Valemo-nos, operacionalmente, da comparação com a expressão narrativa para observar as diferenças dos elementos estruturais de ambos os gêneros.

1. A especificidade da ação dramática

Tanto a ficção narrativa quanto a ficção dramática contam uma história. A narrativa o faz por meio do texto e a dramática, da ação concreta, encarnada na presença física do ator (o que, por si só, já define a especificidade do gênero). A história de Édipo (de Sófocles, século V a.C.) não nos é contada (fatos ocorridos no passado, apresentados pela mediação de um narrador), mas “mostrada” (ator-personagem apresenta-se como se estivesse existindo para o espectador). Isso coincide com o que Henri Gouhier entende por representação cênica: “é tornar presente por presenças”, definição que aponta a dupla relação com o tempo (é, está) e com a existência (toda existência é atual).

Drama, etimologicamente, significa ação. A ação narrativa, em sentido estrito, pode ser eliminada, subjugada, por exemplo, pela reflexão do narrador ou personagens, quando “nada acontece” no nível episódico do enredo. Já em teatro isso é impossível, pois o ator tem de estar constantemente agindo, atuando. Até mesmo o conhecimento de aspectos íntimos do caráter da personagem só é possível, explicitamente, por meio do aparte e do solilóquio que, a rigor, também são ação: o ato de falar.

A exigência básica da ação teatral é, portanto, o prestígio do ato, o que cria

* Universidade de São Paulo

enorme distância entre ação narrativa e ação teatral. Além disso, na narrativa, a apreensão do real objetivo pode-se dar de forma ampla, abrangente: vários episódios, vários personagens, em lugares diferentes, por tempo indeterminado. Pode deter-se em minúcias, retroceder (*flashback*, por exemplo) etc. Já a ação dramática tem como princípios básicos a densidade e a concentração que determinam uma série de características. Por exemplo, a imprescindível tensão ou conflito dramático. Por essa razão, o início da ação de uma peça, em geral, configura uma situação-limite, marcada por tensão insustentável. Esse início, próximo ao desenlace, obedece ao preceito dramático (diferente do tempo da narrativa em que existe o tempo da narração e o tempo do narrado) de apreensão de um momento significativo da ação, que contenha focos já impregnados de tensão. O conflito daí oriundo pode ocorrer entre indivíduos, entre grupos, entre indivíduos e as circunstâncias, forças naturais ou sociais.

Aristóteles definiu a tragédia – matriz da forma dramática – como “a imitação de uma ação”. Por “ação” não queria significar apenas movimento exterior, mera ação física, mas a ação de “uma vontade determinada, resolvida a conseguir seu objetivo.

Por isso, a tensão dramática instala-se sempre entre o presente atual e o devir, o “vir a ser”. Ou seja, a ação se desenvolve em direção à mudança do *status quo* inicial. Tal mudança corresponde ao conceito aristotélico de “peripécia” ou reviravolta da situação (da felicidade à desgraça, da glória à desonra etc.). Trata-se, portanto, de uma ação projetada para diante, onde os nexos lógicos do encadeamento causal entre os episódios e a progressão inerente ao acúmulo ou intensificação dos conflitos constroem a “curva dramática” típica: apresentação, desenvolvimento que leva ao clímax (“nó dramático”), desenlace. Essa evolução corresponde à clássica divisão da peça teatral (três atos), segundo a qual o primeiro ato deve apresentar; o segundo, desenvolver; e o terceiro, resolver e concluir um conflito. Nesse sentido, a peça vinculada à dramática tradicional isola uma ação única que se desenvolve e conclui em si mesma, constituindo uma totalidade fechada (início, meio, fim).

Ação única remete-nos à célebre “lei das três unidades”, extraída de Aristóteles e que a devoção do classicismo francês à *Poética* transformou em dogma durante muito tempo. Como vimos tudo o que ocorre dentro de uma peça deve estar interrelacionado, daí resultando extrema economia de ação, um único ou, o mais comum, dois ou três fios de enredo muito bem entrelaçados para formar uma história só. Isto é, a famosa “unidade de ação” não se refere à quantidade de ação, mas a essa qualidade interna, fruto de sua dinâmica própria.

2. O tempo na ação dramática

A “unidade de tempo” não pode ser desvinculada de outro importante “preceito” aristotélico, o da verossimilhança, a regra mais geral da poética clássica e princípio fundamental da arte dramática. Como sabemos, é definido pelos estudiosos não como “o verdadeiro”, mas como “o que deve parecer verdade”. Assim, o verossímil seria o “possível” de acontecer ou “o impossível que persuade”, sempre dependendo do

sistema de expectativas de cada público específico. Dessa óptica, não deveria existir discordância entre o tempo real do espectador e o tempo fictício do palco. O ideal verossímil seria a coincidência, mas, formulada pelos leitores quinhentistas de Aristóteles, a regra de unidade de tempo exige que a duração dos acontecimentos que transcorrem em uma peça teatral deve caber em um período de 24 horas.

Por “tempo dramático” podemos entender não apenas um tempo no decorrer do qual se desenrolam acontecimentos dramáticos, mas uma duração determinante da ação, pois não ocorre de fora para dentro (acúmulo de eventos que, emocionalmente, consideramos “dramáticos”), mas de dentro para fora, duração dinâmica, subordinada ao “aqui e agora” cênicos.

Ação presente, tempo presente, ação e tempo atuais erigem-se, portanto, como fatores constitutivos da forma dramática – o que, obrigatoriamente, provoca a questão: como o teatro trata o passado e o futuro? Voltemos ao primeiro ato de uma peça teatral. Nele, em geral e por razões de economia interna, estão as informações sobre o passado, pois só conhecendo o passado podemos entender o presente. É o caso, por exemplo, do primeiro ato de *Romeu e Julieta* de Shakespeare. O grande duelo que dá início à peça, embora carregado de ação física, só é dramático na medida em que é uma ação atualizada e tem por finalidade revelar ao espectador a inimizade entre as famílias Montechio e Capuleto, o que equivale a explicitar o conflito, o móvel impulsionador da trama. Ou, na resposta esclarecedora de Anatol Rosenfeld, “a dimensão do passado só corresponde à perspectiva da forma dramática se atualizada dramaticamente ou quando o passado é função da atualidade”.¹

Paralelamente, o futuro é sempre desconhecido já que a atualidade plena, a ação no ato de acontecer, elimina qualquer possibilidade de antecipação dos fatos. Isso não quer dizer que não haja preparação, para que o espectador possa acompanhar a evolução das personagens, identificar-se e aceitar, como verossímil e necessário, o desenlace. Nesse sentido, convém lembrar a breve frase de Maria em “Eles não usam black-tie” de Gianfrancesco Guarnieri

“MARIA – Bonito!... E tu diz que não se ajeita no morro, me deixou triste”

A frase não só caracteriza a situação de Maria (jovem apaixonada por Sebastião, mas com fortes vínculos com a favela onde vivem) como se articula ao final da peça quando Maria decide não acompanhar Tião em sua saída do morro. O espectador que viu a primeira cena está preparado para entender a última. Sabe que a doce Maria ama, mas compreende que só amor não basta. Necessita da amizade e do respeito dos que a cercam, sabe que não poderá viver com o desprezo deles. Por outro lado, cumpre-se outro recurso preconizado por Aristóteles, a *anagnorisis*, o “reconhecimento” da tragédia grega. Não o reconhecimento semelhante ao que ocorre em Édipo Rei, quando o protagonista acaba sabendo quem ele é: o assassino do pai, o marido da mãe. Reconhece, ainda, que é ele próprio o flagelo que assola Tebas. Aqui, Maria acaba estabelecendo sua identidade como mulher e como operária favelada. Abandona Tião que, furando a greve, traíra seus companheiros e os valores comunitários que os ajudam a enfrentar a miséria.

Sua atitude também provoca o “reconhecimento” de Sebastião. Furara a greve

¹ Anatol Rosenfeld. *O teatro épico*. São Paulo: DESA, 1965, p. 79.

não por amor a Maria, ao filho que esperam, mas por Medo, medo da pobreza, da sua condição operária da qual é preciso fugir, a qualquer preço.

O meio eminentemente teatral de atualização da ação é o diálogo. É fundamental que ele contraponha vontades, externando concepções e objetivos contrários para construir o conflito, como ocorre em “Eles não usam black-tie”. O diálogo deve incorporar, portanto, ação e caracterização das personagens de forma a desenhar o *pathos* específico a cada uma delas. Busca determinar uma resposta fortemente emocional do público, requisito básico para a obtenção do efeito catártico exortado por Aristóteles.

3. Da imaginação à percepção: o espaço

Na ficção narrativa, é a mediação do narrador que situa as personagens no ambiente, descreve sua aparência física, realidade psíquica, onde e como vivem, enfim, seu contexto físico e psíquico. A ficção narrativa pressupõe um espaço ou vários espaços e, por mais objetiva e precisa que seja essa descrição, o espaço é sempre virtual. Logo, a leitura necessita ser suprida pela imaginação do leitor que projeta, visualmente, as descrições e análises do narrador.

Já no teatro, o espaço é concreto, impõe-se à visão do espectador em todos os detalhes. É claro que é preciso dar-lhe forma: cenário, indumentária, cores, sons, todo um apelo sensorial que guia o espectador. Não se pode esquecer que o espaço teatral é um espaço singular, composto por dois espaços complementares: palco e sala, o que nos lembra a etimologia grega do vocábulo: *teatron* = lugar de onde se vê. Por isso, tudo o que acontece em teatro, acontece lá, no espaço cênico, onde as personagens ocupam concretamente um espaço, desenvolvem-se nele, funcionam como valores num enquadramento espacial, já que o gênero teatral tende a tornar plástico tudo o que participa de sua composição.

A unidade de espaço, no tipo de peça filiada à dramática rigorosa, prende-se igualmente à lógica da verossimilhança.

Como o espectador não pode sair de sua poltrona, personagens e ação também não podem transitar por vários espaços. Assim, a “regra” exige um só local fictício, base realista que informa todos os elementos visuais da representação.

Contudo, a própria História do Teatro desmente a obediência estrita aos padrões realistas, em que a mimese é exigência absoluta e, conseqüentemente, a perfeita ilusão de realidade transforma-se em juízo de valor. Mais realista ou mais abstrato, é claro que a opção por um ou outro tipo prende-se a diferentes concepções filosóficas. Enquanto a peça vinculada à dramática clássica pressupõe o homem universal – o homem é, fundamentalmente, o mesmo nos diferentes espaços e através dos tempos -, a peça não-filiada à dramaturgia aristotélica (caso do teatro shakespeariano, do drama romântico, do teatro épico de Brecht etc.) privilegia o homem histórico, efêmero, particularizado em sua história. Procura observar o que determinada época tem de

peculiar e pitoresco, para colocá-lo em cena. Essa preocupação com o traje exato, com a atmosfera e o colorido da respectiva época constitui a conhecida “cor local”, função bastante convencional do espaço, no teatro.

Além de conferir “cor local” ao universo dramático, o espaço adquire, ao longo da História do Teatro, funções diferentes, desde simples “pano de fundo” da ação, até valor simbólico, conotativo da vivência das personagens. É o caso, por exemplo, de peças em que a Natureza parece corroborar os estados psíquicos das personagens como em *Leonor de Mendonça* de Gonçalves Dias ou *O Pagador de Promessas* de Dias Gomes. Um simples detalhe pode ser empático como a cela pintada de preto onde Joaquim do Amor Divino acorda. É o prenúncio da morte do frade rebelde (*Auto do Frade* de João Cabral de Melo Neto).

4. Dispensando o narrador: a personagem cênica

Na ficção narrativa, a personagem é um elemento entre outros, mesmo sendo o elemento principal, como no caso do chamado “romance de personagem” (*Lucíola*, *Quincas Borba* etc.). Em teatro, tudo existe por meio da personagem. A abstração que o termo implica toma forma humana e se projeta no plano da ação que, a rigor, retrata não a evolução de personagens (como costuma ocorrer no romance, por exemplo), mas “personagens em situação”, isto é, sempre confrontadas com as demais ou com os acontecimentos. Sem dúvida, a personagem encarnada na pessoa física do ator é fundamental para definir a especificidade do gênero: presença real de atores e objetos, todas as características fenomenológicas que o fazem corresponder à experiência direta do real. Sendo assim, é natural que a personagem legitimada pela dramática rigorosa seja aquela que reflita uma imagem convincente da natureza humana. Paradoxalmente, essa não é a concepção original de Aristóteles que, ao dividir a forma dramática nos gêneros clássicos, tragédia e comédia, propõe que a tragédia retrate os homens “melhores do que são” e a comédia, “piores do que são”.

Tradicionalmente, a hierarquia das personagens teatrais divide-as em três grupos: as protagonistas, as auxiliares e as figurantes. As protagonistas, núcleo do enredo, são os agentes da ação, podendo estruturar-se como indivíduos ou encarnações de idéias, abstrações morais ou sociais (liberdade, poder etc.); as auxiliares são, em geral, familiares, amigos, empregados dos protagonistas e as figurantes preenchem necessidades circunstanciais da ação.

Décio de Almeida Prado² aponta as três atitudes básicas de caracterização da personagem, em teatro: pelo que faz, pelo que revela sobre si mesma e pelo que as outras personagens dizem a seu respeito. Note-se que os três procedimentos implicam comportamento, meio eminentemente teatral de caracterização da *persona* dramática.

² Décio de Almeida Prado. A personagem no teatro. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 81-101.

Já para Souriau³, o que distingue o gênero dramático não são propriamente as situações dramáticas, mas as funções dramáticas que as instauram.

Por “situação dramática”, Souriau entende “a figura estrutural desenhada, num dado momento da ação, por um sistema de forças”. Para desenvolver sua proposta, o estudioso francês distingue o microcosmo – tudo o que aparece em cena, o universo cênico propriamente dito – do macrocosmo – o universo referenciado pela peça, mas que não é, obrigatoriamente, mostrado. No caso de Édipo, por exemplo, ao espectador são mostradas apenas algumas horas da vida de Édipo, mas, no plano do macrocosmo, temos toda a vida da comunidade de Tebas assolada pela peste, sem falar que o próprio destino do homem (liberdade *versus* fatalidade) está sendo referenciado pela ação.

Voltando às seis funções dramáticas definidas por Souriau temos:

- Primeira função: a Força ou Sujeito – o motor da ação, a que rompe o precário equilíbrio inicial (desejo, amor, ambição...).
- Segunda função: o Bem ou Objeto – o que é desejado pela Força. Pode ser alguém ou alguma coisa. (Em *MacBeth* de Shakespeare, por exemplo, trata-se do trono, representado, no microcosmo da peça, pelo rei Duncan, que MacBeth assassina para obter o trono.).
- Terceira função: Obtentor ou Destinatário do bem desejado. Não se confunde, necessariamente, com a Força (A pode desejar B para si ou para C.).
- Quarta função: Oponente – aquela que se opõe à Força, o papel convencional de antagonista.
- Quinta função: Árbitro ou Destinador – tem o poder de atribuir (ou não) o Bem desejado (Exemplo: A deseja casar-se com B mas o pai se opõe.).
- Sexta função: Auxiliar ou Adjuvante – pode ser auxiliar de qualquer das outras funções anteriores.

Esta última função coincide, frequentemente, com dois papéis convencionais, bastante conhecidos em peças teatrais.

O primeiro é “o confidente” que assume a prospecção interior. Serve para exteriorizar, para o público, a vida psicológica dos protagonistas. É o caso de Paula em relação a Leonor de Mendonça, da peça homônima de Gonçalves Dias. Graças a ela, sabemos que Leonor tem consciência de sua desvalida condição feminina. Nada lhe vale, nem a nobreza, nem a virtude. É, simplesmente, a mulher submetida à crueldade do marido, o Duque de Bragança, que a assassina por suposto crime de adultério.

A outra é a figura do *raisonneur*, personagem típica da peça clássica. Além da função de auxiliar no sistema de forças, atua como porta-voz da “visão de mundo” da peça. Visa à compreensão necessária à identificação do espectador com o universo dramático. Como exemplo de personagem *raisonneur*, podemos lembrar de Eduardo em “*O Demônio Familiar*” de José de Alencar. Por meio dele temos acesso às “teses” da

³ Etienne Souriau. *Lés deux cent Mille situations dramatiques*. Paris: Flammarion, 1970.

peça. Da corrupção doméstica, representada pela escravidão, à dupla moral que situa o pai de família entre a esposa e a cortesã, Eduardo é um indivíduo que raciocina sobre os acontecimentos, sempre defendendo a estrutura da família e da sociedade.

Caracteres, *dramatis personae* ou função estrutural, a personagem é o eixo da forma dramática. Segundo Kate Hamburger, “do ponto de vista lógico-fenomenal, a posição da forma dramática se define pela limitação à produção dialógica de sujeitos”.⁴

Como se depreende da lúcida definição de Hamburger, a função da personagem teatral não é narrar uma história, mas representar caracteres, sujeitos da mediação do mundo fictício, já que o preceito máximo da forma dramática é a absorção da função narrativa pelas personagens. Ou seja, na forma dramática, a mediação está centrada na personagem que, absorvendo a função narrativa, prescinde do narrador.

Consequentemente, em sentido estrito, não se pode situar a questão do foco narrativo na forma dramática, em termos de primeira ou terceira pessoa, objetividade ou subjetividade, “visões” da narrativa⁵ etc. Tratando-se de teatro, pode-se apenas falar de um “eu” fenomenológico que detém o ponto de vista, isto é, a personagem, a partir de cujo conhecimento, sensibilidade, visão de mundo, o universo dramático é apreendido. Entre a personagem e o público estabelece-se uma correspondência empática, pois é nela que se localiza o centro perceptivo e judicativo do espectador.

De fato, opostamente à expressão narrativa, onde informações, explicações e interpretações sobre as personagens exigem ser relacionadas à instância do discurso que as profere, na forma dramática o universo cênico, centrado na mediação da personagem, não se subordina a um foco narrativo que lhe é exterior e do qual depende, para completar-se. Portanto, o discurso narrativo, confiado ao “modo da imaginação”, implica um destinatário leitor, ao passo que o universo dramático, vocacionado para o “modo da percepção”, exige um destinatário espectador.

Entretanto, quando se trata do texto dramático, é preciso levar em conta a observação de Anatol Rosenfeld: “a função narrativa subsiste nas marcações cênicas”.⁶ Obviamente, as marcações cênicas ou rubricas são o embrião da montagem. Configuram-se como rudimentos narrativos que, em geral, restringem-se a introduzir ou apoiar as falas. Mesmo as descrições de contexto, informações e explicações necessárias, não costumam ultrapassar o limite do que pode ser transformado em situação dialógica ou captado em termos cênicos. Em outras palavras, ocorre uma intensa subordinação do “escrito” pelo “visto”.

Referências Bibliográficas

ALENCAR, José M. de. *O Demônio Familiar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

⁴ Kate Hamburger. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 139.

⁵ Jean Pouillon. *Tiempo y novela*. Buenos Aires: Paidós, 1970.

⁶ Anatol Rosenfeld. *O teatro épico*. São Paulo: DESA, 1985. p. 174.

- ALMEIDA PRADO, Décio de. A personagem no teatro. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, comentários, apêndice e notas de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BENTLEY, Eric. *La vida del drama*. Buenos Aires: Paidós, 1971.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- DIAS GOMES, Alfredo. *O pagador de promessas*. Rio de Janeiro: Agir, 1962.
- DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. Trad., org. e notas de L. F. Franklin de Matos. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- GONÇALVES DIAS, Antonio. *Leonor de Mendonça*. MEC/Funarte/SNT, 1979.
- GOUHIER, Henri. *L'œuvre théâtrale*. Paris: Flammarion, 1967.
- GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. São Paulo: Brasiliense, 1966.
- MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Ática, 1985.
- MELO NETO, João Cabral de. *Auto do Frade*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.
- PALLOTTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: DESA, 1985.
- SOURIAU, E. *Les deux cent milles situations dramatiques*. Paris: Flammarion, 1970.

GLOSSÁRIO

cena: cada uma das passagens de uma peça, delimitada pela entrada ou saída de personagens do espaço cênico. O conjunto tende à sucessão concatenada de causas e efeitos que levam ao desenlace.

auto: representação dramática ligada a festas religiosas. De cunho místico, pedagógico ou moral, é o gênero predominante no teatro medieval europeu, como o *Auto da Boca do Inferno*, de Gil Vicente.

rubricas: de rubro porque, originalmente, eram escritas com tinta vermelha. São marcações cênicas que orientam o movimento dos atores e do desenvolvimento da peça. Vêm, normalmente, entre parênteses, como no exemplo:

(entra D. Ivete com bandeja e xícaras) em *Bonitinha, mas ordinária*, de Nelson Rodrigues.

peça clássica: surge na Grécia, com a tragédia e a comédia. É revivida na França

durante o classicismo francês, nos séculos XVI, XVII e XVIII. Só com o Romantismo seus cânones tornam-se mais flexíveis. Caracteriza-se por uma estrutura fechada (exposição, desenvolvimento que leva ao clímax e desenlace). Enfoca o homem universal, retratando-o com um realismo enobecedor. Daí serem protagonistas criaturas excepcionais, cujas qualidades e defeitos superam as do homem comum. Concebe a Arte como uma série de “leis”. Entre elas, a célebre lei das três unidades: tempo, lugar, ação.

tragédia: na tragédia não devia existir elemento cômico. A excepcionalidade do herói refere-se tanto à posição social (rei, príncipe) quanto às qualidades intelectuais e morais, o que lhe confere a necessária estatura trágica. Em geral, termina em catástrofe ou morte.

comédia: nela, não deveria existir elemento trágico. Desde os antigos gregos, divide-se em: de caráter, de enredo e de costumes, conforme exponha ao ridículo uma personagem, uma intriga ou um costume da sociedade. Termina com um final alegre, em geral, o casamento.

Tanto a comédia quanto a tragédia são “pedagógicas”. Visavam à catarse do espectador, quer por estimulá-lo à grandeza do herói trágico quer pela purgação de suas desordens emocionais, ridicularizadas na comédia.

aparte: recurso expressivo em que a personagem fala para si mesma ou para o público. Baseia-se na cumplicidade entre personagem e platéia, pois as demais personagens “não ouvem” essa fala.

monólogo: fala de apenas uma personagem, sem intenção de estabelecer diálogo com outra personagem ou comunicar-se com o público.

solilóquio: fala de uma personagem consigo mesma, como se pensasse em voz alta.

raisonneur: personagem que exprime o pensamento do autor ou o ponto de vista ideológico da peça.

bienséance: conjunto de regras de decoro cênico ou “aquilo que fica bem”. Trata-se de uma noção moral, característica da peça clássica francesa. Ou seja, aquilo que é admissível (ou não) socialmente. Por exemplo, a violência (duelo, assassinato, etc) não aparece diretamente. Ela ocorre nos bastidores. O que se mostra ao público é a repercussão moral da violência sobre as personagens.

ATIVIDADES SUGERIDAS

a) Depois de pedir a leitura da peça *Eles não usam black-tie*, o professor pode selecionar dois grupos. O primeiro defenderá o ponto de vista de Otávio (pai, um dos cabeças da greve) e o outro, o de Tião (filho que “fura” a greve), com base nas seguintes falas:

OTÁVIO – Não tem outro jeito, não! É preciso mostrá prá eles que nós tamo

organizado... Com comissão eles não diminuí o lucro deles nem de um tostão. Operário que se dane...

TIÃO – A greve é um direito e eu posso abrir mão desse direito.

Um aluno mediador recolherá argumentos e contra-argumentos de cada grupo e, em seguida, proporá um debate aberto a toda a classe.

b) Propor a pesquisa de matérias jornalísticas e relatos de capítulos de telenovelas que versem sobre a luta patrões x empregados.

c) Propor uma redação que tenha como tema o conflito de gerações, com episódio da própria família ou testemunhado pelo aluno na comunidade em que vive.

d) Analisar a cena em que pai e filho se defrontam no 3º. ato, indicando como o uso da terceira pessoa “O teu pai mandou te dizer”, “Diga a meu pai”, etc já conota a ruptura entre os dois e a “expulsão” de Tião da família e da favela.

e) Fazer um levantamento dos objetos cênicos indicados pelas rubricas e, com base neles, redigir uma descrição de 10 linhas para apresentar o cenário dos conflitos, caso a peça fosse uma narrativa. Lembrar que a descrição exige construir, já interpretando, o ambiente socioeconômico e cultural das personagens e das relações entre elas. Convém destacar a importância dos adjetivos na descrição e a seleção do que vale a pena ser descrito.

f) Atividade interdisciplinar: depois da leitura do *Auto do Frade* de João Cabral de Melo Neto, pedir ao professor de História que discorra sobre a figura do líder da denominada Confederação dos Tamoios. Propor aos alunos que comparem a figura histórica de Frei Caneca e a personagem do frade mártir em sua interação com o coropovo do Recife.