

Cadernos

letra e ato

A obra de Roberto Gomes à luz da teoria dramática de Denis Diderot

Bianca de Cássia ALMEIDA¹

Resumo: O objetivo deste texto consiste em analisar duas peças de Roberto Gomes (1822-1922), *A bela tarde* (1915) e *Berenice* (1917), utilizando, para tanto, a teoria dramática delineada por Denis Diderot (1713-1784) no livro *Discurso sobre a Poesia Dramática* (1758).

Palavras-chaves: Roberto Gomes; Diderot; teatro brasileiro.

Roberto Gomes (1882 – 1922) viveu no que se considera ser uma época de transição, próxima à passagem do século, marcada no Brasil por discussões sociais e culturais que tinham como modelo os movimentos europeus (COSTA, 1983). Gomes tinha grande admiração pela cultura e literatura francesas, uma vez que viveu durante os anos de sua formação neste país. Percebe-se em suas obras uma proximidade ao teatro francês e também ao teatro belga. Assim como ele, grande parte dos escritores brasileiros desta época cultivava admiração à cultura europeia, no entanto também havia entre eles aqueles que defendiam um ideário nacionalista de busca pela arte nacional, e caminhavam em direção ao modernismo. Gomes, apesar da clara referência a modelos de literatura europeus em sua obra, não deixou de ser um autor nacionalista, o que originou uma dramaturgia bastante próxima dos nossos costumes.

O teatro do começo do século no Brasil misturava espetáculos direcionados a um público popular, como as comédias e revistas, com encenações de companhias estrangeiras que apresentam dramas, melodramas, tragédias e óperas, entre outros. Estes últimos eram, em geral, voltados para uma elite intelectual. A época foi chamada de “belle époque” e havia no Rio de Janeiro um público refinado e poliglota que apreciava o teatro europeu.

¹ Graduanda do curso de Filosofia da Universidade Estadual de Campinas. E-mail: bialmeida03@gmail.com

Neste contexto, Gomes, sendo um escritor de um teatro “sério” (COSTA, 1983) nacional, dificilmente conseguiria sucesso perante um público burguês que privilegiava o teatro estrangeiro. Em 1923, na estreia de *Berenice*, a imprensa divulgou que a peça teve pouca repercussão frente ao público carioca justamente por ter sido escrita por um dramaturgo brasileiro (COSTA, 1983). Suas peças também não receberam encenações que pudessem colocar nos palcos sua temática e sua forma adequadamente, haja vista que as mesmas fugiam à estrutura corrente das convenções dos espetáculos populares e não apareceram artistas que pudessem de fato alcançar o simbolismo de seus textos.

Embora Roberto Gomes tenha se dedicado a outras atividades durante sua curta vida, foi, sobretudo, por suas peças que seu nome ganhou certo destaque. Pouco estudado, Gomes é um autor de uma singularidade fascinante diante do panorama teatral brasileiro da época. Suas peças carregam um ar decadentista sobre o mundo, sobre a vida dos homens, sobre as relações afetivas, sobre a solidão. Os ápices do melodrama podem ser encontrados facilmente nas peças deste escritor, que apresentam ao mesmo tempo uma leveza nas personagens e nas situações.

As obras de Roberto Gomes estão reunidas em um único livro: *Teatro de Roberto Gomes*, organizado por Marta Morais da Costa e editado pelo Instituto Nacional de Artes Cênicas em 1993, como parte de uma coleção que destaca os principais dramaturgos do teatro brasileiro. Poucos estudos versam sobre as peças de Gomes, raramente encenadas (com exceção de *A casa fechada*). Provavelmente isso se deve ao pouco conhecimento sobre sua obra, quase esquecida, já que elas têm valor teatral, estético e histórico. Trata-se de um teatro que dialoga com algumas vertentes importantes do teatro moderno ocidental e, ao mesmo tempo, traz para a cena episódios tipicamente brasileiros. As peças deste dramaturgo retratam quase que cruamente os sentimentos e aflições das personagens, em meio à realidade do Rio de Janeiro da época. A partir da análise de suas peças, pode-se pensar sobre uma sociedade em transformação, influenciada pela crise da Europa, e em busca de afirmar sua nacionalidade.

Nesse artigo, propomos uma leitura de duas peças de Gomes, buscando pensar quais foram suas inovações em relação ao teatro realista. Para tanto, utilizamos como base de estudo os ensaios escritos por Diderot² em seu livro *Discurso sobre a Poesia Dramática*, de 1758. Como teórico do drama burguês e antecipador do realismo, Diderot descreve o

² Diderot (1713 – 1784) foi um intelectual conhecido e renomado entre os pares de época, não só por suas obras filosóficas e literárias, mas principalmente por ser o diretor da *Enciclopédia*, obra que tinha como propósito reordenar todo o conhecimento humano. Devido à grande polêmica causada pela publicação de *Carta Sobre os Cegos*, Diderot foi perseguido, detido e encarcerado em Vincennes, em 1749, e foi durante esta quarentena que teve os primeiros impulsos para escrever peças de teatro.

teatro que gostaria de ver nos palcos de sua época e, nesse estudo, apresenta elementos teatrais que são ainda utilizados à época de Gomes e dos quais o dramaturgo faz uso, ao colocar em cena os costumes do burguês carioca de seu tempo. Apesar de não haver relatos sobre um contato do escritor brasileiro com a obra de Diderot, existem pontos de convergência que podem ajudar a refletir sobre alguns aspectos da obra de Gomes e, ao mesmo tempo, a pensar sobre suas inovações ante o teatro realista que o antecedeu. Características do “gênero sério”, a que Diderot se dedicou a defender como sendo um teatro de utilidade moral, estão presentes nas peças de Gomes, cuja obra é construída por meio de cenas que podem ser consideradas, como sugeria Diderot, “quadros pintados”. É em relação a alguns aspectos do chamado teatro burguês que essa aproximação pode ser feita, lembrando sempre que a obra de Gomes já aponta para a modernidade teatral.

Indo além do “realismo” defendido por Diderot e outros teóricos do século XVIII, por avançar numa poética simbolista moderna, Gomes, no entanto, não deixa de se ligar, em certos elementos, a essa busca pela reprodução dos “quadros” defendida por Diderot. Gomes registra cenas rápidas e às vezes satíricas do dia-a-dia da burguesia carioca, a exemplo da peça *A bela tarde*, que se passa no jardim de uma casa de família, num fim de tarde em que, em meio à conversa fiada de alguns membros, a filha e o primo revelam verdadeiros sentimentos sobre amores não correspondidos, uma no começo da vida e outro ao final.

Diderot sugere que o teatro deixe de imitar os costumes de dois mil anos atrás, como ansiava alcançar o teatro classicista francês da época, por meio da recuperação dos mitos da tragédia antiga grega, e passasse a imitar os costumes de sua própria época, em que a burguesia começava a ascender social e economicamente (MATTOS, 1986). Trata-se, portanto, de um momento de transição entre um teatro classicista francês, que se apoiava em releituras de mitos e teorias da Grécia Antiga, para o chamado teatro burguês, no qual elementos e assuntos do dia-a-dia da burguesia passam a ser explorados em cena.³ Para tanto, Diderot invoca um novo *locus* para as peças, os salões das famílias burguesas, e interioriza os conflitos familiares. Afirma que não é preciso fazer personagens espirituosas, mas colocá-los em circunstâncias que os tornem espirituosos (DIDEROT, 2008).

Em relação à cena, Diderot valoriza o uso da pantomima⁴, que significa, aqui, cenas mudas, em que o ator expressa seus sentimentos por gestos e ações:

Acrescento que há cenas inteiras em que é infinitamente mais natural que as personagens se movam do que falem: e vou prova-lo.

³ Cf. SZONDI (2004) e WILLIAMS (2010).

⁴ Diderot dedica um longo capítulo do *Discurso...* (XXI – Da Pantomima) para indicar a importância dela nas cenas. p. 115.

Tudo o que ocorre no mundo pode se passar no palco. Suponhamos, pois, que dois homens, em dúvida se devem estar descontentes ou insatisfeitos um com o outro, estejam esperando um terceiro que os informe: o que dirão até que este terceiro chegue? Nada. Irão e virão, se mostrarão impacientes, mas ficarão calados. Não terão nenhuma intenção de dizer coisas de que poderiam se arrepender. Eis o caso de uma cena inteiramente pantomímica, ou quase. E quantas outras não existirão? (DIDEROT, 2008, p.117).

Liberta-se do metro alexandrino e dá preferência ao tom da voz, ao gesto e à ação simples, fazendo com que grandes silêncios tenham espaço nas encenações e que sejam sustentadas pelas paixões e beleza dos sentimentos. São estas ferramentas que o ator deve usar para comover o público, já que para Diderot a ação dramática é um objeto moral e tem como missão fazer os homens amarem a virtude e odiarem o vício.

Oh, quanto bem não se faria aos homens, se todas as artes de imitação tivessem um objetivo comum, colaborando um dia com as leis para nos fazer amar a virtude e odiar o vício! (DIDEROT, 1986, p.44).

O *genre sérieux* ganhou destaque a partir destas inovações descritas por Diderot e ele mesmo tornou-se famoso como seu principal precursor. Assim, afirma Franklin de Mattos que Diderot não inova como um dramaturgo, mas como um teórico do teatro (MATTOS, 1986) uma vez que ele não conquistou em cena o que almejava em sua teoria.

Conversas sobre o filho natural veio acompanhar a primeira peça escrita por Diderot *O filho natural*. Dorval, o protagonista, como um alterego de Diderot, discute nas *Conversas* aspectos de atuação e composição dramática. Nesta peça suas ideias inovadoras para sua época ganharam destaque. Diderot pretende um teatro que ofereça impressões fortes aos homens, ou seja, que os toque de forma permanente, tornando-os homens melhores. Para isto, ele impõe uma regra fundamental e irrevogável no fazer teatro, a Verossimilhança, e assim explica Mattos:

Diderot pensa a questão, na maior parte do tempo, pelo viés da ideia de ilusão: o verossímil não é próprio verdadeiro, mas aquilo que se parece com ele, provocando em nós uma impressão que é o grande segredo da arte em geral. A exigência da ilusão comanda, assim, todos os juízos de gosto de Diderot. (MATTOS, 1986, p.15)

Deste modo, o objeto do teatro deve ser a natureza humana, porque só assim atingirá a função moral de um espetáculo teatral. No seu tratado da arte poética, diz o filósofo que o dramaturgo tem de se convencer que a plateia vai ao teatro em busca de impressões, e para isto o objetivo dele é atingir a sensibilidade do espectador e não apelar para o espírito do mesmo (DIDEROT, 2008).

Em 1758 Diderot escreve um ensaio teórico sobre o teatro, publicado também em anexo a uma peça, neste caso, *O pai de família*, e que é por sua vez o estudo a que esta pesquisa faz referência; *Discurso sobre a poesia dramática*⁵, que, também segundo Franklin de Mattos: “pode ser considerado a Arte Poética do século XVIII francês” (MATTOS, 1983). O *discurso* consiste em um tratado, separado por capítulos nomeados especificamente para cada tema abordado (exemplos; XII Da Exposição, XVI Das Cenas, XVII Do Tom, e etc.), nos quais Diderot divaga sobre novas regras para o teatro francês. Peter Szondi, no livro *Teoria do drama burguês* afirma que se deve relativizar a teoria dramática de Diderot segundo o contexto histórico em que está inserido (SZONDI, 2004), uma vez que o “drama sério”, novo estilo criado por Diderot, é quase uma continuação legítima da realidade social da época.

Desde *As conversas sobre o filho natural*, Diderot vem nomeando um novo público: ele quer que seu espectador seja o próprio pai de família, o cidadão, o magistrado, o político, o comerciante. Para isso, como afirma Szondi, ele rompe com a “cláusula do estado”, a qual dizia que somente heróis, príncipes e reis deveriam ser os protagonistas de uma intriga dramática⁶. Desse modo, as peças de Diderot fazem com que os espectadores contemplem no palco suas próprias vidas e assim se comovam a ponto de se reconciliarem consigo mesmos⁷. A defesa das cenas pantomímicas, que deveriam fazer com que os gestos falassem mais que as próprias falas para emocionar ainda mais o público, também rendeu a Diderot uma reputação de pioneiro do realismo teatral, referente ao pensamento dominante da época (SZONDI, 2004).

A obra de Roberto Gomes surge no começo do século XX, quando o naturalismo, que buscou exacerbar o realismo teatral, dá origem também a um teatro mais simbólico, em que peças baseadas em sentimentos e não ações começam a surgir. Gomes deu grande importância ao sentimento, em especial ao sentimento de dor, ao sentimento da solidão e do amor impossível. Era através deles, segundo Gomes, que se podia compreender o ser humano. Por este ponto ele enveredou para a forma francesa do Teatro da Paixão, que tinha como grandes nomes da época Porto Riche (1849-1930) e Bernstein (1918- 1990).

⁵ Foi publicado como um anexo à peça *O pai de família*.

⁶ L.F. Franklin de Matos apud Peter Szondi, “Discurso...”, p.21.

⁷ [“AUTOR: Mas essa tragédia vai-nos interessar?” / DORVAL: Eu é que lhe pergunto. Ela está mais próxima de nós. É o quadro das desventuras que nos cercam. O quê! O senhor não imagina o efeito que produziriam sobre o senhor uma cena real, de roupas de verdade, discursos compatíveis com as ações, ações simples, perigos que com certeza fariam o senhor tremer por seus parentes, seus amigos e pelo senhor mesmo? Uma reviravolta da fortuna; o medo da ignomínia; as consequências da miséria; uma paixão que leva o homem à ruína, da ruína ao desespero, do desespero à morte violenta, não são acontecimentos raros; e o senhor acha que eles não o afetariam tanto quanto a morte lendária de um tirano ou o sacrifício de uma criança nos altares dos deuses de Atenas ou de Roma?...”], *O Filho Natural*, Terceira Conversa, p.162.

Este teatro leva o público, através das emoções, a analisar com riqueza de detalhes o comportamento e as reações humanas frente a situações como morte, abandono, adultério, chantagem e, enfim, por cruas situações do cotidiano da vida burguesa (SZONDI, 2004).

Por ter estudado na Europa, Roberto Gomes teve contato com uma dramaturgia inovadora, que repercutiu na sua obra. Destacou-se, nesse sentido, do teatro brasileiro de sua época ao propor um teatro calcado na psicologia das personagens e não em ações. Não havia, à época, no Brasil, artistas preparados para encenar uma peça que fugisse aos padrões realistas novecentistas (herdeiros do teatro burguês do qual Diderot foi um precursor) ou às comédias, o que fazia com que a obra de Gomes perdesse, no palco, todas as nuances de sentimento e simbolismo expressas no texto. Trata-se de um dramaturgo que já ansiava por uma encenação moderna, mas antes dela existir no Brasil. Apesar dessas qualidades e de, possivelmente, ser o primeiro dramaturgo brasileiro de qualidade que se encaixa nas características do que podemos chamar, citando Peter Szondi, de “crise do drama”, sua obra é pouco conhecida, encenada e estudada.

O que se passa em *A bela tarde*, peça de um único ato, mostra um dia comum de uma família da burguesia carioca. Durante o crepúsculo, as pessoas que compõem uma típica família da época se encontram em diálogo coloquial e cotidiano, reunidos no jardim da casa. Estão presentes na peça o pai, que cuida das plantas e lê jornal; a mãe, figura nitidamente conservadora, mas que comenta sobre a vida das pessoas da vizinhança com singela maldade; Nicota, a filha do casal; e Juca, primo infeliz que tem uma melancolia mais profunda que as outras personagens.

A cena inicial desta peça trata de um assunto trivial, uma conversa fiada entre os integrantes da casa. A discussão sobre o perfume existente ou não das orquídeas toma toda a primeira cena, mas não deixa de ter importância, pois é neste diálogo corriqueiro que se percebe a falta de atenção das outras personagens pelos sentimentos que se escondem nos olhos de Nicota e do primo Juca. É neste momento de trivialidade que se ressalta o sofrimento das duas personagens. Eles se assemelham, embora cada qual com sua história, ambos sofrem a desilusão do amor e do ser humano fadado ao sofrimento. Eles são pares opostos diante do mesmo caminho sofrido, a ingenuidade e a experiência, a pouca idade e a idade avançada, a vontade exacerbada e a calma contida, a primeira dor de amor e a última.

No cair do dia, quando o sol está quase completamente submerso e a escuridão toma as ruas, as confissões das duas personagens se cruzam. Quando os pais saem de casa antes do jantar para visitar Dona Josefa, que estava se sentindo mal, Nicota e Juca se encontram na varanda diante do jardim e, depois de uma curta introdução na conversa,

Nicota cai aos braços de primo Juca e confessa seu amor por Fontes, homem que acabara de se casar, mas que havia antes jurado casar-se com ela. Assim também primo Juca sofre há anos pelo casamento de seu único amor, Lili Carambola. Embora Nicota esteja desconsolada, Juca com sua dor já cristalizada no peito a consola.

PRIMO JUCA – Um dia, como hoje... depois de uma tarde luminosa e bela, quando chega devagarinho a noite e que a natureza inteira emudece, preparando-se para o grande repouso noturno, então, aquela hora triste infinitamente, uma languidez mole aos poucos nos invade, e sentimos surdir em nós, irresistível e terno, o desejo angustiado de soluçar baixinho contra um peito amigo. (*E, com efeito, Nicota, encostada ao peito do primo Juca, soluça baixinho, enquanto ao longe, um sino tange calmamente.*).

NICOTA – Primo Juca!

PRIMO JUCA - E falamos então. Rejeitamos a roupagem vã das palavras fictícias, balbuciamos as outras, as imortais palavras de verdade e de dor! Os mais fundos segredos sobem da alma aos lábios, e, desnudando os nossos corações, mostramos sem pudor tudo o que chora em nós. (GOMES, 1983, p.161)

Ao final das confissões os pais voltam para casa e novamente um diálogo corriqueiro e sem conexão com o drama de Nicota e Juca se trava, encerrando a peça. O que se percebe nesta curta peça é a impressão deixada pelas duas personagens, que confessam seus sentimentos um para o outro e logo em seguida se silenciam escondidos em meio ao dia-a-dia prosaico, dividido com outras tantas pessoas como acontece no interior de toda família.

O que esta peça tem de semelhante ao drama burguês é, primeiramente, o que Diderot presava com mais veemência, a verossimilhança: as vidas e relações de uma família tradicional do Rio de Janeiro são colocadas em cena de maneira simples. Diderot ansiava para as peças a reprodução de quadros que retratassem quase como uma foto um momento, para que este ficasse gravado na memória do público permanentemente, e *A bela tarde* é composta por um único quadro, um único momento a ser gravado pelo público. No entanto, diferente do drama burguês, ou do drama realista novecentista, não há nesta peça, como queria Diderot, ações contínuas e moralizantes que pudessem fazer, segundo ele, dos espectadores pessoas melhores, há uma impressão emotiva sobre a vida particular das personagens em cena.

A família em cena, a verossimilhança, os diálogos curtos, os silêncios e a intenção do dramaturgo em aproximar a realidade da cena da vida do público a fim de atingir sua sensibilidade são características privilegiadas por Diderot, a despeito da forma mais simbólica que a peça alcança a partir do contraste entre os tipos da família e as personagens que sofrem por amor.

Uma bela cena contém mais ideias do que todos os incidentes que um drama pode oferecer. E é às ideias que voltamos, são elas que ouvimos sem cansaço e sempre nos comoverão. (DIDEROT, 1986, p.48)

Já *Berenice* é uma peça de seis atos em que Roberto Gomes abusa do melodrama. O ápice da peça é a reprodução dos sentimentos que assolam os indivíduos quando estão tomados por uma paixão não correspondida. Há uma luta constante entre a realidade exterior e a realidade interior da personagem Berenice, que retrata cruamente a vida social “fútil e corrupta, alcoviteira e hipócrita” (GOMES, 1983) da burguesia do Rio de Janeiro.

Berenice, uma viúva de trinta e oito anos, não aceita desposar Raimundo, um bom partido, pois já está perdidamente apaixonada pelo jovem músico de vinte anos, Flávio. O amor dos dois segue secreto, somente Dr. Chico é confidente de Berenice e sabe de seu sentimento por Flávio, e deste modo tem papel de conselheiro na peça. Berenice, no entanto, tomada pelo amor avassalador, perdoa as traições e sumiços de Flávio para sempre tê-lo de volta e saciar seu amor. Até o dia em que, depois de um longo sumiço de Flávio, Berenice suspeita do seu pior pesadelo: Flávio se casará com sua grande e jovem amiga Lídia. Antes mesmo que o amante conte para Berenice, Lídia impiedosamente anuncia seu casamento com Flávio. O diálogo entre as duas mulheres apaixonadas pelo mesmo homem é ao mesmo tempo cruel e amável. Da mesma forma que Lídia escancara o amor que existe há tempos entre ela e Flávio, também se mostra afetuosa ao sentimento de sua amiga. Na mesma intensidade se dá o diálogo entre Berenice e Flávio, com destaque para a insensibilidade com que o jovem trata a relação de amor que existiu entre os dois. Como se não bastasse, Berenice sofre a dor da perda deste amor cruel, porque continua a querer Flávio mesmo com a traição. Flávio, frio, cruel e cheio de malícia, ilude Berenice mais uma vez com suas palavras de amor e a tem nos braços. A pobre mulher, cansada das desventuras e decepções da vida, não aceita sua própria fraqueza, de ser, apesar de tudo, capaz de ainda ser seduzida e, desse modo, trair Lídia. Prefere, então, pôr fim a sua vida, com um tiro no peito, como a única solução de acabar com este amor.

DR. CHICO – Estás como os pobres cães que definham, esperando a morte sobre a sepultura do amo. Vives aqui sobre o túmulo do teu amor, a evocar o passado, a reviver as tuas dores...

BERENICE – Ah! A lembrança das suas traições faz-me sofrer hoje com a mesma acuidade de outrora.

DR. CHICO - Estás a torturar-te inutilmente, pelo reflexo de uma ventura morta.

BERENICE – Quando se amou um homem como eu o amei, por mais que o vejamos tal qual ele é, continuamos sempre a adorar a

imagem que dele formávamos. Nada mais pode brotar onde tamanha chama ardeu. (GOMES, 1916-1918, p. 323)

Esta é a peça de Roberto Gomes em que se encontra o exemplo melhor acabado do Teatro da Paixão, segundo Marta M. da Costa. A peça, altamente sentimental, aponta para um dos gêneros que se originaram a partir do drama burguês, o melodrama, começando pela personagem principal Berenice. Diderot afirmava que era preciso pôr em cena personagens virtuosos, agindo de forma virtuosa, no entanto Berenice logo no início já é apresentada como uma destruidora de corações (GOMES, 1983), e ela se mostra no decorrer da peça uma mulher frágil e cheia de defeitos, entretanto uma mulher apaixonada, capaz de tudo para ficar ao lado do seu grande amor. Em contrapartida, mesmo Berenice não sendo uma personagem virtuosa, converge com a teoria de Diderot por ser um exemplo claro do que ele considerava necessário para causar impressões duradouras: a paixão.

Quanto a mim, dou mais importância a uma paixão, a um caráter desenvolvido aos poucos e acabando por se mostrar em toda sua energia, do que as combinações de incidentes que formam a trama de uma peça na qual personagens e espectadores são igualmente lançados de um lado para o outro. (DIDEROT, 1986, p.47)

A peça e suas personagens tem o ar decadentista do simbolismo de Roberto Gomes, e assim como todas as personagens deste dramaturgo, mostram as hipocrisias que circundam o núcleo social da vida carioca.

Deste modo *Berenice* e *A bela tarde* têm do drama burguês descrito por Diderot os aspectos de crítica social ao mostrar elementos da vida em sociedade que geram sofrimento. Ao mesmo tempo, as peças são simples, como ansiava o teórico, sem incidentes “maravilhosos ou miraculosos”.

Ocorre às vezes que a ordem natural das coisas encadeie incidentes extraordinários. Esta mesma ordem distingue o maravilhoso e o miraculoso. Os casos raros são maravilhosos, os casos naturalmente impossíveis são miraculosos: a arte dramática rejeita os milagres. (DIDEROT, 1986, p.61)

Mesmo *Berenice*, com toda sua carga melodramática, aproxima-se bastante do teatro realista, do qual a teoria de Diderot foi uma precursora, e ainda presente nas salas de espetáculos brasileiras do começo do século. Roberto Gomes estruturou um teatro com um tema central permanente, o amor, e adicionou a ele os costumes e o comportamento do carioca de seu tempo.

Tanto Diderot quanto Gomes viveram em períodos de transição na cena; Diderot durante a instauração do drama burguês e Gomes em meio ao pré-modernismo brasileiro. Ambos buscavam pensar a cena a partir da verossimilhança, cada qual a modo de seu tempo, mas ambos destacando as angústias de uma classe burguesa.

Referências Bibliográficas:

- COSTA, Marta Morais. *A obra dramática de Roberto Gomes: temas e configuração*. 1978. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira), São Paulo, FFLCH/USP.
- _____. Em cena, pequenas sombras frágeis. In: GOMES, Roberto. *Teatro de Roberto Gomes*. Rio de Janeiro, INACEN, 1983.
- DIDEROT, Denis. O filho natural. In: *Obras V*. São Paulo, Perspectiva, 2008.
- _____. *Discurso sobre a poesia dramática*. Apresentação de L.F Franklin de Matos. São Paulo, Ed. Brasiliense, Elogio da Filosofia, 1986.
- GOMES, Roberto. *Teatro de Roberto Gomes*. Rio de Janeiro, INACEN, 1983.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*. São Paulo, CosacNaify, 2004.
- WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. São Paulo, CosacNaify, 2010.

Abstract: The aim of this research is to analyze two plays of Roberto Gomes (1822-1922), *The beautiful afternoon* (1915) and *Berenice* (1917), using, for this purpose, the theory of drama outlined by Denis Diderot (1713-1784) in his book *Speech on Dramatic Poetry* (1758).

Keywords: Roberto Gomes; Diderot; Brazilian theater.