

LILIAN MARIA FLEURY TEIXEIRA DÓRIA.

# **A SOCIEDADE DESNUDA: UM CAMINHO DO DRAMA MODERNO BRASILEIRO**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Literatura Brasileira, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal do Paraná, para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Marta Morais da Costa

CURITIBA

1995

22-262

- Dedico este trabalho a todos os artistas de teatro que, incansavelmente, constroem o teatro brasileiro.

Para Gustavo, meu amado.  
Para meus filhos, Maíra e Rodrigo.  
A meus pais e irmãos.  
Aos professores e colegas do Mestrado.

À Marta Morais da Costa, mais que orientadora,  
companheira neste mergulho no drama moderno brasileiro.

## AGRADECIMENTOS

- . A Naum Alves de Souza, pela entrevista concedida.
- . A Pedro Ricardo Dória, pela tradução do capítulo sobre espaço do livro *Lire le Théâtre* de Anne Ubersfeld.
- . À Marta Morais da Costa, pelo empréstimo de livros raros sobre teatro e pelo seu valioso arquivo pessoal sobre o teatro brasileiro.
- . À CAPES, pela bolsa concedida, que nos possibilitou a dedicação exclusiva a este trabalho.

## RESUMO

*A SOCIEDADE DESNUDA: Um Caminho do Drama Moderno Brasileiro* investiga uma linhagem do drama moderno brasileiro que se fundamenta na tríade memória-tempo-linguagem. As peças analisadas são *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues, *Rasto Atrás* de Jorge Andrade, *Reveillon* de Flávio Márcio, *No Natal A Gente Vem Te Buscar* de Naum Alves de Souza e *Rasga Coração* de Oduvaldo Vianna Filho. A análise destas cinco peças abrange as relações do teatro com a sociedade brasileira, com a história, com a psicanálise, a filosofia e a estética. São investigadas ainda as relações destas peças com as características de modernidade e afinidades com movimentos artísticos, como o expressionismo. Na relação entre os textos e entre estes e a sociedade brasileira, evidenciou-se a ocorrência do dialogismo que a pesquisa tenta averiguar. A fim de investigar o desnudamento da sociedade brasileira presente nestas peças, completa-se a análise com a indagação a respeito de personagens e do espaço cênico. As relações entre encenação e escrita dramática são analisadas nesta dissertação, compreendendo o papel significativo da palavra no teatro aliada ao movimento e à vitalidade que cada encenação poderá trazer.

## ABSTRACT

*THE UNDRESSED SOCIETY*: one of the ways of Modern Brazilian Drama investigates one type of modern Brazilian drama which is based upon the following three elements: memory – time – language. *Vestido de Noiva* by Nelson Rodrigues, *Rasto Atrás* by Jorge Andrade, *Reveillon* by Flávio Márcio, *No Natal A Gente Vem Te Buscar* by Naum Alves de Souza, and *Rasga Coração* by Oduvaldo Vianna Filho were the analyzed plays in this paper. The relationship among Brazilian theater and Brazilian society, psychoanalysis, philosophy and aesthetics was analysed in the five plays. Moreover the relationship between these plays and modern characteristics was investigated, and the affinity with artistic movements such as the expressionism as well. The relationship between the texts and the Brazilian society revealed a dialogism which was investigated in this paper. In order to investigate the undressing of the present Brazilian society in these plays, we searched out the characters. The relationship between staging and the dramatic writing was analyzed in this dissertation by involving the meaningful role of the theater word which is supported by the movement and vitality in each staging moment.

# SUMÁRIO

	<b>RESUMO</b>	viii
.....		
	<b>ABSTRACT</b>	xi
.....		
<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>1</b>
.....		
<b>2</b>	<b>MEMÓRIA, TEMPO E LINGUAGEM</b>	<b>5</b>
.....		
2.1	VESTIDO DE NOIVA – O TEXTO FUNDADOR .....	11
2.2	RASTO ATRÁS – O ENIGMA DO LABIRINTO .....	24
2.3	REVEILLON – A LINGUAGEM ESTILHAÇADA .....	38
2.4	NO NATAL A GENTE VEM TE BUSCAR – A MEMÓRIA REVI- SITADA .....	45
.....		
2.5	RASGA CORAÇÃO – A POÉTICA DO COTIDIANO .....	58
<b>3</b>	<b>PERSONAGENS ENQUANTO FIOS CONDUTORES</b> .....	<b>71</b>
<b>4</b>	<b>ESPAÇO E SOCIEDADE</b> .....	<b>94</b>
.....		
<b>5</b>	<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>111</b>
.....		
	<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	<b>117</b>
.....		

*“Nascido da máscara e tendo nela o seu fundamento, o teatro nos fala incessantemente de máscaras, enquanto as põe e tira. O tema do teatro é o próprio teatro – o mundo humano; o tema do ator, o próprio ator – o homem.”*

ANATOL ROSENFELD

*“A arte enquanto produto é uma realidade, a arte enquanto gênese desse produto é um enigma.”*

FRANKLIN LEOPOLDO E SILVA

*“Refazer a experiência simbólica do outro cavando-a no cerne de um pensamento que é teu e é meu, por isso universal, eis a exigência mais rigorosa da interpretação.”*

ALFREDO BOSI

# 1. INTRODUÇÃO

Ao tecermos um texto nos defrontamos com as nossas limitações e as nossas particularidades. Este trabalho nasce de uma pesquisa sobre a dramaturgia brasileira contemporânea. Por nossa experiência como encenadora e professora de teatro, além de períodos de trabalho como atriz e, eventualmente, como autora, nos aproximamos das peças que analisamos. Mas esta proximidade muitas vezes é um obstáculo na feitura de um trabalho acadêmico. O rigor necessário a este estudo foi arduamente construído, para que pudéssemos estabelecer uma distância crítica que, muitas vezes, o trabalho de palco não nos exigia. E o convívio com o imaginário passa a ser aqui não de quem cria um espetáculo, mas de quem contempla uma arte enquanto enigma.

Nossa pesquisa começou pela obra de Naum Alves de Souza. Na entrevista que nos concedeu, Naum estabeleceu laços de afeto com as peças de Jorge Andrade e também uma ligação com o universo de Flávio Márcio. Ao tratarmos do drama moderno brasileiro, sobressaiu na entrevista a influência de Nelson Rodrigues e a paixão que ambos nutrimos por sua obra.

Desta longa conversa surgiram muitas dúvidas e muitas leituras novas.

A leitura da obra de Jorge Andrade nos permitiu um primeiro esboço de ligação entre alguns autores que trabalhavam com a memória como mola propulsora do processo emocional de seus personagens. Aos poucos, a força de *Rasto Atrás* nos permitiu entrever a possibilidade de traçarmos uma

linhagem, um caminho do drama moderno brasileiro, a partir de *Vestido de Noiva*.

Um dos primeiros veios de abordagem de pesquisa foi a relação do teatro com a sociedade brasileira e, por seu caráter deflagrador e desvendador, no título está *A Sociedade Desnuda*.

Reconhecemos que, na história do teatro brasileiro, já se encontra em Martins Pena uma crítica desnudadora da nossa sociedade. Martins Pena pertence ao período literário do Romantismo, quando vigorava uma literatura dramática idealizadora dos bons costumes. Sua obra deflagra uma crítica contundente e expõe a sociedade brasileira nos palcos, com bastante humor, tipos e situações singulares.

Em momentos posteriores, Qorpo-Santo com suas peças curtas e inusitadas, escritas em 1866 – e Oswald de Andrade – com as peças *A Morta*, *O Rei da Vela* e *O Homem e O Cavalo*, escritas entre 1933 e 1937 – também têm esta função desnudadora da sociedade, além de algumas características de modernidade. Mas, infelizmente, estas peças não foram montadas na época em que foram escritas, sendo redescobertas e encenadas na década de 60.

A primeira diretriz desta dissertação foi por textos que tivessem uma quase que imediata encenação e que, nesta imbricação texto-representação, configurassem um caráter de modernidade e uma crítica social contundente. Ao comentarem a sociedade brasileira, num processo dialético, estas peças também auxiliaram na sua construção dentro dos parâmetros de modernidade.

Parâmetros estes que implicam o uso da fragmentação, o humor, a ironia, a metalinguagem, a utilização de técnicas cinematográficas, a focalização dos assuntos do cotidiano, a concisão e a libertação das formas e dos temas cristalizados.

Pelas características deste tipo de trabalho acadêmico (tempo, espaço, a formação do pesquisador), muitos outros textos que poderiam fazer parte do nosso estudo foram deixados de lado apesar de terem um importante papel tanto no desnudamento da sociedade quanto na construção do drama moderno brasileiro.

Peças como *Eles Não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri e *O Pagador de Promessas* de Dias Gomes (marcos históricos em 58 e 60 do ressurgimento da dramaturgia brasileira nos nossos palcos); *Vereda da Salvação* de Jorge Andrade (montagem ousada de Antunes Filho em 64 para o TBC); as peças políticas de Augusto Boal e de Chico Buarque; todas as peças de Plínio Marcos com sua visão singular; e *Fala Baixo Senão Eu Grito* de Leilah Assumpção e todas as peças de Maria Adelaide Amaral por apresentarem uma temática feminina aliada a uma perspectiva sócio-política.

Todas estas peças têm este caráter desnudador, mas o recorte que fizemos na dramaturgia brasileira contemporânea privilegia fundamentalmente a tríade memória-tempo-linguagem e, portanto, terminamos por selecionar para esta dissertação: *Vestido de Noiva* (1943) de Nelson Rodrigues, *Rasto Atrás* (1966) de Jorge Andrade, *Reveillon* (1974) de Flávio Márcio, *No Natal A Gente Vem Te Buscar* (1979) de Naum Alves de Souza e *Rasga Coração* (1979) de Oduvaldo Vianna Filho, Vianinha.<sup>1</sup>

Tomamos como limite o final da década de 70 a fim de podermos ter suficiente distanciamento crítico.

É sob este vértice (memória-tempo-linguagem) que descortinamos um caminho do drama moderno brasileiro.

Nosso objetivo nesta dissertação é traçar uma das vertentes deste drama moderno, investigando as relações destas peças com a história sócio-

---

<sup>1</sup> A ordem de enumeração das peças obedece ao critério da data de encenação. No caso específico de *Rasga Coração*, a peça foi escrita de 1971 a 1974, ano de morte do autor. Premiada pelo Serviço Nacional de Teatro no Concurso de Dramaturgia de 1974, foi proibida pela Censura e só pôde ser montada em setembro de 1979.

política do Brasil, e as implicações de cada tessitura dramática com os questionamentos filosóficos contemporâneos sobre memória, tempo e linguagem.

Iniciamos o nosso trabalho investigando o teatro brasileiro e, ao tentar desvendar os enigmas das peças selecionadas, recorreremos à filosofia, à psicanálise e à lingüística, além da estética teatral. Foi nestas fontes que encontramos respaldo e opções várias de pensamento, para conseguirmos realizar uma reflexão estética.

Pois pensar a arte é pensar o homem. Perceber o teatro se fazendo é perceber a consciência humana se fazendo no tempo, na linguagem, no espaço e na relação entre os homens.

No enigma do encontro entre o artista e a realidade, “sabemos agora que este encontro é o da consciência com a temporalidade, sem que por isto saibamos qualquer coisa acerca do próprio enigma. E como o ser da realidade é duração, na consciência e nas coisas, este encontro é também uma comunhão temporal, um sentimento de participação que é antes de mais nada um reencontro de si.”<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup>SILVA, Franklin Leopoldo e. *Bergson, Proust - Tensões do Tempo*. In: NOVAES, Adauto. (Org.). *Tempo e História*. São Paulo : Companhia das Letras : Secretaria Municipal de Cultura, 1992. p. 148.

## 2. MEMÓRIA, TEMPO E LINGUAGEM

Em 1931, Salvador Dalí pinta um quadro que se chama *A Persistência da Memória*.<sup>3</sup> São relógios deformados por sobre objetos esquecidos e estranhos, numa paisagem existencialista e angustiada como só Dalí sabe fazer. Ao fundo um lago plácido, uma rocha e um céu de muitos tons. Deste fundo vem uma luminosidade contrastante com o plano, de tom escuro e pesado, onde estão os relógios deformados.

A contemplação deste quadro nos leva a pensar na função da arte moderna. Como captar um mundo que já se desmoronou muitas vezes? A fragmentação faz parte intrínseca deste mundo contemporâneo. Mundo que foi quebrado por grandes guerras, pelas experiências terríveis das bombas e que perdeu o sentido do redondo, do circular, de uma visão mais coerente sobre si próprio.

O homem contemporâneo se diferencia de outros homens de outros tempos históricos porque é um homem que se angustia com sua incompletude e sabe disto, que detém um conhecimento histórico-científico, mas que sabe que não há condução lógica para as sociedades, que busca na memória a compreensão do hoje, mas que não sabe para onde caminhar.

A memória persiste, fragmentada, mas o homem contemporâneo pós-FREUD sabe que tem recursos para escavá-la e que neste processo

---

<sup>3</sup> A reprodução deste quadro encontra-se em: SYLVESTER, David. *As Belas Artes*. Enciclopédia Ilustrada de Pintura, Desenho e Escultura. Londres: Grolier Incorporated, Vol. 8, 1965. p. 190.

arqueológico podem-se resgatar subterrâneas emoções. O inconsciente brota destes exercícios arqueológicos de forma descontrolada e não-regulável. E o tempo se quebra, se amplia, convive simultaneamente com vários níveis por onde a memória transita.

Neste embate tempo-memória, o homem contemporâneo trilha por um fio concreto e fiel à cada época: a linguagem. É ela que denuncia, desmascara e expõe socialmente o que até então era individual. É o arco do arqueiro, aquele pedaço de madeira que flexionado, lança longe uma flecha. Madeira que foi árvore e que, cortada pelo homem, é arte deste homem. As palavras arcadas pelo tempo e pela memória fazem esta travessia que partirá de um só arco. A linguagem é então um elemento socializador, um bem apreensível, não-vendável, e que rapidamente se multiplica.

A arte moderna vai carregar em si a multiplicidade de linguagens e a relação dialética de tensão entre o uno e o múltiplo. A arte trabalha com a fronteira do homem e a arte do século XX tem necessidade de abrigar em si a ruptura, o estranhamento, a complexidade do fragmentário. Este é um século que nasce gerando vanguardas que têm em comum a simultaneidade e o rompimento com a estética dominante: cubismo, surrealismo, expressionismo e dadaísmo são movimentos que vão influenciar e gerar os novos caminhos da arte moderna.

Para compreendermos um dos caminhos do drama moderno brasileiro vamos nos deter sobre esta tríade: memória, tempo e linguagem. Este é o primeiro vetor para o recorte que ora fazemos na dramaturgia brasileira contemporânea. Porque reunimos nesta dissertação Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Vianinha, Naum Alves de Souza e Flávio Márcio? Esta é a questão que vamos enfrentar ao longo deste estudo. É nela que mergulharemos e é dela que emergiremos para traçar este caminho.

O que percebemos nestes autores e nestas peças é que criam uma dramaturgia que tenta retratar a decadência familiar e, portanto, social, transitando por um triângulo que se sustenta na tríade memória, tempo e linguagem. Antes de verificarmos como estes três elementos se imbricam e se organizam em cada uma destas peças, vamos nos deter em alguns conceitos que fundamentarão a nossa análise.

Para refletirmos sobre a memória buscamos apoio nos estudos de Henri Bergson<sup>4</sup> e nas análises deste filósofo feitas por Ecléa Bosi.<sup>5</sup> Ao pensarmos nas lembranças como sombras junto ao nosso corpo, podemos entender porque para Bergson a memória seria o lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas.<sup>6</sup>

E será a memória que permitirá a relação do corpo presente com o passado, misturando-se com as percepções imediatas e muitas vezes ocupando o espaço todo da consciência.

Bergson afirmará que é do presente que parte o chamado ao qual a lembrança responde, pois as imagens passadas só se conservam para se tornarem úteis. E, como afirma Ecléa Bosi, “Bergson quer mostrar que o passado se conserva inteiro e independente no espírito; e que o seu modo próprio de existência é um modo inconsciente.”<sup>7</sup>

Bergson vai nos apontar a força poderosa da memória e do inconsciente; memória que prescinde das percepções presentes para se fazer viva. Deste modo a recordação seria uma organização móvel e o papel da consciência seria o da escolha.

---

<sup>4</sup> BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Trad. de Paulo Neves da Silva. São Paulo : Martins Fontes, 1990.

<sup>5</sup> BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*. 2. ed., São Paulo : T.A. Queiroz : Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

<sup>6</sup> *Ibidem*. Op. cit., p. 9.

<sup>7</sup> BOSI, Ecléa. Op. cit., p. 14.

A memória, “faculdade épica por excelência”<sup>8</sup>, é arma do homem para vencer a morte e perpetuar-se. O teatro, espaço sagrado do recordar, do re-contar, do re-apresentar, do re-criar, é também arte deste homem para reflexão de sua cultura e de sua interioridade, espaço livre para a consciência aflorar suas sombras e expor as tensões entre memória, tempo e linguagem.

Quanto ao tempo, podemos partir da afirmação de Martin Heidegger:

O tempo não é. Dá-se o tempo. O dar que dá tempo determina-se a partir da proximidade que recusa e retém. Ela garante o aberto do espaço – de – tempo e preserva o que, no passado, permanece recusado e, no futuro, retido.<sup>9</sup>

Se aceitamos o pressuposto de Heidegger de que o tempo não é, mas dá-se, podemos partir para a percepção de que o tempo no teatro é o tempo cênico, o tempo coerente com a concepção de cada texto e este é um dos alicerces do teatro moderno que quebra com a lei das três unidades. Boileau e seus contemporâneos, ao recordarem Aristóteles o aprisionaram e determinaram rigidamente que o teatro deveria seguir as unidades de tempo, ação e lugar.<sup>10</sup> Estas regras que determinaram a estrutura dramática das peças

<sup>8</sup> *Ibidem*. Op. cit., p. 48.

<sup>9</sup> HEIDEGGER, Martin. *Seminário sobre Tempo e Ser*. In: Conferências e Escritos Filosóficos. Coleção *Os Pensadores*. São Paulo : Abril Cultural, 1973. p. 463. Trad. Emildo Stém.

<sup>10</sup> Sobre a penetração do ideal aristotélico: “Graças ao conhecimento cada vez mais preciso da antiguidade grega e romana e dos escritos de Aristóteles, implanta-se a partir do Renascimento pouco a pouco a idéia da peça rigorosa capaz de preencher ao máximo os cânones da Dramática pura. Aristóteles é interpretado como se tivesse estabelecido, na sua *Arte Poética*, prescrições eternas para toda a dramaturgia possível, independentemente de espaço geográfico, tempo histórico ou gênio nacional. Tais interpretações atribuem ao filósofo a fixação definitiva mesmo de normas que só de passagem aborda (como a unidade do tempo) ou que nem sequer menciona (como a unidade do lugar); “ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo : São Paulo Editora, 1965. (Coleção Burity, 5.), p. 43.

Também sobre esta questão:

“É só na intriga que a ação tem um contorno, um limite (*horos*, 51 a 60) e, em consequência, uma extensão. (...) Certamente essa extensão só pode ser temporal: a inversão leva tempo. Mas é o tempo da obra, não o tempo dos acontecimentos do mundo: o caráter de necessidade aplica-se a acontecimentos que a intriga torna contíguos (*éphéxés*, *ibid.*). Os tempos vazios são excluídos da conta. (...) Aristóteles opõe dois tipos de unidades: de um lado, a unidade temporal (*hénos khronou*) que caracteriza um período *único* com todos os acontecimentos que se produziram no seu curso (...) de outro lado, a unidade dramática, que caracteriza “uma ação una” (59 a 22) (que forma um todo e vai até seu termo, com um começo, um meio e um fim). (...) Essas anotações confirmam que Aristóteles não assinala qualquer interesse pela construção do tempo suscetível de ser implicada na construção da intriga. Se, pois, o laço interno da intriga é mais lógico que cronológico, de que lógica se trata? (...) Não se permite mais a dúvida; o tipo de universalidade que a intriga comporta deriva de sua ordenação, a qual constitui sua completude e sua totalidade. (...) A intriga engendra tais universais quando a estrutura da ação repousa sobre a articulação interna à ação e não sobre acidentes externos. A conexão interna como tal é a isca da universalização. Seria um traço de mimese visar no muthos não seu caráter de fábula, mas seu caráter de coerência.”

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Tomo I. Trad. de Constança Marcondes Cesar. Campinas : Papyrus, 1994. p.

no Classicismo Francês foram respeitadas durante anos até que o teatro romântico as transformasse. Estas regras já haviam sido quebradas pela genialidade de Shakespeare que utilizou um tratamento livre de espaço e tempo dentro da organicidade de sua obra. “O tempo e o espaço cênicos nada têm a ver com o tempo e o espaço empíricos da platéia.”<sup>11</sup>

O tempo agora é o tempo cênico que se permite tratamentos simultâneos, dependendo da determinação do sujeito da história ou, mais acentuadamente, o teatro começa a se inclinar para o cinema – arte do século XX – com a sua revolucionária concepção do olhar como determinador da seqüência. E da possibilidade de se compor uma história a partir de vários olhares com diferentes ângulos. O tempo então dá-se enquanto tempo cênico, efetiva-se como tal.

O terceiro elemento da tríade que ora utilizamos é a linguagem. E vamos lidar com a linguagem não como sistema fechado, mas como signo de incompletude, onde “a fala é o processo, instância de constituição da linguagem.”<sup>12</sup>

A linguagem vai denunciar o caráter social de uma língua, pois uma língua não é só um dado ou um instrumento, “*mas um trabalho humano, um produto histórico-social.*”<sup>13</sup>

À medida que investigamos a linguagem de um texto dramático, estaremos nos defrontando com as convenções verbais que constituem a memória coletiva.

O instrumento decisivamente socializador da memória é a linguagem. Ela reduz, unifica e aproxima no mesmo espaço histórico e cultural a imagem do sonho, a imagem lembrada e as imagens da vigília atual.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> ROSENFELD, Anatol. Op. cit., p. 56.

<sup>12</sup> ORLANDI, Eni Pulcinelli. *A Linguagem e seu Funcionamento: as formas do discurso*. São Paulo : Brasiliense,

<sup>13</sup> Ibidem. Op. cit., p. 90.

E é a linguagem que nos permite transitar pelo real (sócio-histórico) e pelo imaginário (território do simbólico). Examinaremos em cada peça como a linguagem atua na junção do simbólico e do imaginário na constituição do real. Para Lacan,

Na relação do imaginário e do real, e na constituição do mundo tal como ela resulta disso, tudo depende da situação do sujeito. E a situação do sujeito (...) é essencialmente caracterizada pelo seu lugar no mundo simbólico, ou, em outros termos, no mundo da palavra.<sup>15</sup>

A palavra vai nos remeter à tensão mais aguda entre o uno e o múltiplo, pois não existe uma só língua, homogênea, mas línguas heterogêneas dentro da mesma língua de uma nação, por apresentarem vários subsistemas. O teatro, palco das dores e humores da existência humana, é palco também para esta relação complexa da palavra com o real e com o imaginário.

Para Bakhtin, “a palavra revela-se no momento de sua expressão, como o produto da interação viva das forças sociais.”<sup>16</sup>

E, partindo desta colocação, podemos perceber a complexa relação entre teatro e sociedade, entre linguagem e história. “Para Bakhtin, a linguagem é um campo de batalha social, o local onde os embates políticos são travados tanto pública quanto intimamente.”<sup>17</sup> A palavra é o fenômeno ideológico por excelência. A linguagem, portanto, não é um sistema acabado, mas um contínuo processo de vir a ser.

<sup>14</sup> BOSI, Ecléa. Op. cit., p. 18.

<sup>15</sup> LACAN, Jacques. *O Seminário*. Livro 1. Os Escritos Técnicos de Freud (1953-1954). Trad. Betty Milan. Rio de Janeiro : Colégio Freudiano do Rio de Janeiro/Zahar Editores, 1979. p. 97.

<sup>16</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo : Hucitec, 1986. p. 66.

<sup>17</sup> STAM, Robert. *Bakhtin. Da teoria Literária à Cultura de Massa*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo : Ática, 1992. p. 31.

Retornando aos autores que analisaremos neste estudo, percebemos que a memória é trabalhada em cada um deles de forma diferente, mas sempre determinando jogos de cena muito enriquecedores e que caracterizam, de alguma forma, uma linhagem do drama moderno brasileiro. O tempo é utilizado de forma não-linear e com um específico tratamento cênico, além da necessidade de todos estes autores de fragmentá-lo. Esta fragmentação parece atender à intenção de traçar o retrato da sociedade em que vivemos, quase que um buscar de raízes, uma composição do país e da sociedade brasileira.

Quanto à linguagem, podemos dizer que todos estes autores tentam insistentemente trazer para o palco o registro de uma linguagem brasileira, muito próxima da oralidade, em contraposição a um teatro dos séculos anteriores de perfil colonialista, declamatório, que reproduzia o linguajar, os tipos e os modos lusitanos.

Mas o que nos faz ligar estes autores e estas peças é a criação de uma dramaturgia que se baseia nesta tríade – memória, tempo e linguagem. A questão da linguagem aliada a um veio psicanalítico de abordagem, abre um caminho também caracterizador de uma forma dramática, que transita entre o trágico e o humor. Este humor, mesclado a emoções intensas, cria uma linguagem dramática muito próxima do povo e de sua expressão.

## **2.1. - VESTIDO DE NOIVA – O TEXTO FUNDADOR**

Já é consenso entre os estudiosos da dramaturgia brasileira que a peça *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues inaugura o teatro moderno no Brasil. Mas, costuma-se atribuir os maiores louros desta incursão na

modernidade à direção do polonês Ziembinski, que teria introduzido com esta peça os recursos do expressionismo<sup>18</sup> na interpretação dos atores e na direção cênica, além de 132 efeitos de luz e a simultaneidade das cenas.

*Vestido de Noiva*, para Décio de Almeida Prado, é desses encontros felizes de um autor e um diretor. E, acrescentaríamos, de um cenógrafo sensível e inovador – Santa Rosa – que soube compreender o que o texto propunha.

O espetáculo, perdendo a sua antiga transparência, impunha-se como uma segunda criação, puramente cênica, quase tão original e poderosa quanto a instituída pelo texto. Não faltou quem atribuisse maldosamente o êxito da peça mais a Ziembinski do que a Nelson Rodrigues.<sup>19</sup>

Podemos afirmar que o grande trunfo do espetáculo que provocou um choque estético no país em 1943, residia no texto; sem desmerecer o trabalho excelente do encenador Ziembinski. Mas tudo está no texto: a multiplicidade do espaço cênico, trabalhando com a simultaneidade, os cortes e a fragmentação, o expressionismo implícito nos diálogos, e na condução da luz.

Portanto, consideramos *Vestido de Noiva* o texto fundador do drama moderno brasileiro, origem, fonte para toda a linhagem dramática moderna.

O que este texto inaugura?

1º - a possibilidade do espaço múltiplo (quando situa a casa, Nelson Rodrigues não a coloca mais como sala de visitas para

---

<sup>18</sup> “No expressionismo acentua-se essa subjetivação radicalmente, a ponto de se inverterm as posições: a própria subjetividade constitui-se em mundo. Prescindindo da mediação das impressões flutuantes e fugazes do mundo dado, o autor “exprime” as suas visões profundas, propondo-as como “mundo”. (...) A idéia profunda plasma a sua própria realidade. É evidente o forte traço lírico que decorre da própria concepção expressionista.” In: ROSENFELD, Anatol. Op. cit., p. 96.

<sup>19</sup> PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno: 1930-1980*. São Paulo : Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1988. p. 40.

cenário simplificado, mas como espaço que interioriza o homem e que o revela);

2º - o inconsciente<sup>20</sup> sendo trabalhado par a par com a realidade;

3º - o diálogo conciso, enxuto, ágil;

4º - a linguagem dramática reveladora de um imaginário rico e ao mesmo tempo dinâmico.

“Nelson Rodrigues nos joga para a tragédia banal cotidiana. Para a tragédia brasileira.”<sup>21</sup>

O ambiente da sala de visitas da classe média (cenário constante dos dramas brasileiros até o século XIX e parte do século XX), é questionado, desmascarado e revela múltiplos espaços interiores.

Nelson Rodrigues faz isto claramente em *Vestido de Noiva*, quebra a lógica linear de pensamento, propõe espaços simultâneos e complexos, abre um contato riquíssimo com o imaginário e o delírio, resvalando pela memória – que é fragmentada, oscilante, com muitas faces – e assim não só traça um retrato desta sociedade, mas à medida que a desenha dramaticamente, a desnuda.

A história de *Vestido de Noiva* em si é simples: uma mulher é atropelada, vai para o hospital, delira, lembra do passado, e, no fim morre. Aparentemente uma história banal. Mas dela Nelson Rodrigues faz um drama

---

<sup>20</sup>No caso do indivíduo (...) o traço mnêmico de sua experiência primitiva foi nele preservado, mas numa condição psicológica especial. Pode-se dizer que o indivíduo sempre o conheceu, tal como se conhece a respeito do reprimido. (...) O que é esquecido não se extingue, mas é apenas ‘reprimido’; seus traços mnêmicos estão presentes em todo seu frescor, mas isolados por ‘anticatexias’. **Eles não podem entrar em comunicação com outros processos intelectuais; são inconscientes – inacessíveis à consciência.** Pode ser também que certas partes do reprimido, havendo escapado ao processo de repressão, permaneçam acessíveis à lembrança e ocasionalmente emergem na consciência, mas, mesmo assim, se encontrem isoladas, como corpos estranhos sem conexão com o restante. (grifo meu).

FREUD, Sigmund. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XXIII (1937-1939). Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro : Imago Editora, 1975. p. 115.

<sup>21</sup> Palavras do dramaturgo Naum Alves de Souza em entrevista concedida em São Paulo no dia 12 de abril de 1994.

de força inusitada. O autor coloca no texto a proposição de três planos em que se divide a ação: realidade, memória e alucinação.

Manuel Bandeira escrevia em 06.02.1943 no Jornal *A Manhã* sobre a peça *Vestido de Noiva*:

Sem dúvida o teatro desse estreante desnorteia bastante, porque nunca é apresentado só nas três dimensões euclidianas da realidade física. Nelson Rodrigues é poeta. Talvez não faça nem possa fazer versos. Eu sei fazê-los. O que me dana é não ter como ele esse dom divino de dar vida às criaturas da minha imaginação. *Vestido de Noiva*, em outro meio, consagraria um autor. Que será aqui? Se for bem aceita, consagrará ... o público.<sup>22</sup>

O artigo de Manuel Bandeira havia sido publicado anteriormente à estréia da peça que acontece no dia 28 de dezembro de 1943, o que prova que as acusações maldosas de que a divisão em planos teria sido feita por Ziembinski eram falsas e levianas. Bandeira lera o texto a pedido de Nelson Rodrigues, antes mesmo de Ziembinski ter contato com o texto e com o grupo *Os Comediantes*, com o qual montaria a peça.

O espetáculo provoca uma reação espantosa da imprensa, que como nos diz Ruy Castro, “estava aos seus pés”:

É de uma riqueza sonora, uma riqueza plástica, uma profusão de talento criador que só conhecíamos quando acontecia no Municipal a caridade de algum teatro francês, inglês ou italiano, escreveu Guilherme Figueiredo em *O Jornal* (31/12/1943). No *Diário de Notícias* do mesmo dia, R. Magalhães Jr. subiu no banquinho para decretar: “Nelson Rodrigues é um dramaturgo de descomunal talento”.<sup>23</sup>

Nelson Rodrigues denomina a sua peça de tragédia em três atos e a primeira rubrica do texto indica planos, luz, significado dos espaços:

---

<sup>22</sup> VOGT, Carlos e WALDMAN, Berta. *Nelson Rodrigues: Flor de Obsessão*. Coleção Encanto Radical. São Paulo : Brasiliense, 1985. p. 67.

<sup>23</sup> CASTRO, Ruy. *O Anjo Pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo : Companhia das Letras, 1992. p. 176.

(Cenário – dividido em três planos: 1º plano: alucinação; 2º plano: memória; 3º plano: realidade. Quatro arcos no plano da memória; duas escadas laterais. Trevas.)<sup>24</sup>

A partir desta rubrica, o autor vai trabalhar simultaneamente com estes três planos, muitas vezes fazendo com que um personagem transite de um plano a outro em questão de segundos, o que é altamente moderno e renovador, principalmente se pensarmos que *Vestido de Noiva* foi escrita em 1943.

O plano da realidade, como é fácil observar, tem a função específica de fornecer as coordenadas da ação, indicando o tempo cronológico linear da história. (...) O que povoa o palco são os planos da memória e da alucinação – campo exploratório privilegiado pelo autor. E, assim, os diálogos e as situações de *Vestido de Noiva* resumem-se, quase sempre, à projeção exterior da mente decomposta de Alaíde, dividida entre o delírio e o esforço ordenador da memória.<sup>25</sup>

De acordo com este comentário de Sábato Magaldi, podemos perceber como o autor manipula livremente o tempo e mistura o delírio/alucinação à memória. Não há limites rígidos entre estes dois planos, mas eles se imbricam e, à medida que vai chegando ao final, a desagregação mental da personagem mistura e desorganiza qualquer ordem, refaz cenas de formas diferentes do que foi apresentado anteriormente, além de introduzir elementos estranhos ao desenrolar da história, como retalhos de filmes da época como *E O Vento Levou*, que penetram na tentativa de reconstituição feita por Alaíde.

O plano da realidade é responsável pelos diálogos mais rápidos, incisivos, quase telegráficos, de uma concretude terrível como vemos nas falas abaixo:

1º MÉDICO: – Pulso?

2º MÉDICO: – 160.

1º MÉDICO (pedindo): – Pinça.

---

<sup>24</sup> RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo I: peças psicológicas*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1981. p. 109. Todas as citações da peça *Vestido de Noiva* serão referentes à esta edição e serão utilizadas as iniciais VN e o número da página.

<sup>25</sup> MAGALDI, Sábato. *Introdução a Nelson Rodrigues*. In: RODRIGUES, Nelson. *Op. cit.*, p. 16.

- 2º MÉDICO: – Bonito Corpo.  
 1º MÉDICO: – Cureta.  
 3º MÉDICO: – Casada – Olha a aliança.  
 (Rumor de ferros cirúrgicos).  
 1º MÉDICO: – Aqui é amputação.  
 3º MÉDICO: – Só milagre.  
 1º MÉDICO: – Serrote. (VN, p. 134)

A crueza da realidade contrasta com o coloquialismo cheio de humor e sensualidade do plano da alucinação, particularmente das cenas no bordel e dos diálogos de Alaíde com Madame Clessi, prostituta que viveu em 1903 e cujo diário Alaíde encontra no sótão da sua casa e lê.

É nestes diálogos que Alaíde solta sua libido e seus desejos mais inconscientes, assumindo uma voluptuosidade e uma licenciosidade não permissíveis para uma senhora casada na sociedade brasileira daquela época e até mesmo, de hoje:

- CLESSI (forte): – Quer ser como eu, quer?  
 ALAÍDE (veemente): – Quero, *sim*. Quero.  
 CLESSI (exaltada, gritando): – Ter a fama que eu tive. A vida. O dinheiro. E morrer assassinada?  
 (VN, p. 117).

A voluptuosidade e a sensualidade que emergem do plano da alucinação se chocam com o plano da memória, que é esgarçado e doloroso de ser recomposto, cheio de lacunas, conversas dissimuladas e dúbias, rostos escondidos, pessoas nas sombras, silêncios, medos.

Nelson Rodrigues vai insistir durante toda a peça na recomposição das cenas do dia de casamento de Alaíde, como nos afirma o crítico Sábado Magaldi:

O esforço da memória se volta para a reconstituição da cena do casamento, passagem capital na psicologia da jovem, como de resto de toda a antiga mentalidade familiar brasileira.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup>MAGALDI, Sábado. Op. cit., p. 17.

A primeira cena de *Vestido de Noiva* começa com uma voz no microfone (recurso que por si só já provocava, na época, estranhamento): “Buzina de automóvel. Rumor de derrapagem violenta. Som de vidraças partidas. Silêncio. Assistência. Silêncio.” (VN, p. 109)

A linguagem que abre a peça para o público é de extrema concisão e, quase num distanciamento brechtiano propõe: “Silêncio. Assistência. Silêncio.” Como se dissesse: escutem o enigma que se esboçará ante seus olhos.

VOZ DE ALAÍDE (microfone): – Clessi ... Clessi ... (VN, p. 109)

Esse é o enigma inicial. Um nome. Um mistério. E toda a cena inicial do bordel, que se passa no plano da alucinação propõe uma estética expressionista<sup>27</sup>, os diálogos são enigmáticos e apresentam ambiguidades. O público entra em contato não com uma cena lógica e coerente como era o costume do teatro brasileiro do início do século, mas se defronta com a incompletude e a dúvida que estão expressas na linguagem.

1ª MULHER (misteriosa): – Madame Clessi?

ALAÍDE (numa alegria evidente): – Olh! Graças a Deus! Madame Clessi, sim.

2ª MULHER (voz máscula): – Uma que morreu?

ALAÍDE (espantada, olhando para todas): – Morreu?

2ª MULHER (para as outras): – Não morreu?

1ª MULHER (a que joga “paciência”): – Morreu, Assassinada. (VN, p. 110)

Com a palavra “assassinada”, Nelson Rodrigues instaura o suspense e a tragicidade que perpassarão a peça e assim convida o espectador

---

<sup>27</sup> As primeiras grandes encenações de peças expressionistas no início dos anos 20 não apenas fizeram história no teatro, com suas inovações (rompimento de categorias espaço/tempo, nova direção de iluminação), mas também influenciaram bastante a estética no cinema (Murnau, Mayer, Veidt). In: MERKEL, Ulrich. (coord.). *Teatro e Política: poesias e peças do expressionismo alemão*. Tradução de Cora Ronai e Lya Luft. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Instituto Cultural Brasil-Alemanha, 1983.

a investigar a trama, como um detetive. Ao mesmo tempo em que lida com o ilusionismo cênico em todas as suas possibilidades, Nelson Rodrigues propõe ao público uma relação mais distanciada e crítica, na medida em que somente o espectador pode ter a percepção dos três planos simultâneos e não os personagens que estão imersos em seus sonhos, desejos, tensões.

Esta primeira cena termina com a colocação do símbolo mais marcante da peça: o vestido de noiva.

2ª MULHER: – Morreu, sim. Foi enterrada de branco. Eu vi.

ALAÍDE: – Mas ela não podia ser enterrada de branco! Não pode ser.

1ª MULHER: – Estava bonita. Parecia uma noiva.

ALAÍDE (excitada): – Noiva? (com exaltação); – Noiva, ela? (tem um riso entrecortado, histérico). Madame Clessi, noiva! (o riso, em crescendo, transforma-se em soluço). Parem com essa música! Que coisa! (VN, p. 110-111).

Percebemos nestes diálogos, a presença de Nelson Rodrigues nas rubricas, este Nelson narrador. Esta voz que comenta e narra, de forma irônica e crítica, capaz de um humor ao mesmo tempo que mantém a dramaticidade nos diálogos. Nelson Rodrigues narra e distancia. A última fala de Alaíde diz: “Parem com essa música! Que coisa!” E a rubrica seguinte diz: (Música cortada. Ilumina-se o plano da realidade ...). Vemos o autor trabalhando o tempo todo com os recursos do teatro, mas também da crônica de jornal, matéria que lhe era muito íntima e com a qual exercia uma escrita irônica e crítica sobre os acontecimentos da vida.

No diálogo citado acima, Nelson Rodrigues coloca a questão complexa que a peça discutirá: a relação indivíduo versus convenção social. O que é moral e o que é amoral? Se o que é convenção é permitido, porque aquilo que é proibido é muitas vezes, o que nos move? Estas perguntas serão lançadas por Nelson Rodrigues peça após peça e *Vestido de Noiva* como texto fundante de sua dramaturgia as inaugura.

A personagem Alaíde aprisionada aos símbolos da sexualidade feminina, desenha a angústia das mulheres entre o santuário do casamento (que

às vezes pode ser um pesadelo, como para Alaíde) e a prostituição (que percorre o imaginário feminino e que atravessa na realidade a ponte entre o delírio e o grotesco). Mas Nelson Rodrigues não vai, como muitos o quiseram taxar, ser moralista. O que ele vai fazer ao longo desta peça e de outras é expor a tragédia humana, o indivíduo dividido entre as suas pulsões animais e a moralidade imposta por uma sociedade que tem seus pilares erigidos sobre símbolos ingênuos e que partem de falsos pressupostos, como o de que o véu de noiva branco simbolizaria a pureza imaculada de toda jovem pura e decente, que socialmente nunca teria maus pensamentos nem desejos libidinosos.

Quando o autor corta a cena do bordel colocando no ar a questão do símbolo do vestido de noiva e tratando-o de forma contraditória – pois uma prostituta o teria usado para ser enterrada – ele arma a trama para a platéia, carregando-a de teatralidade. É uma cena rápida, sutil, cheia de humor, que não provoca risos, mas a quebra, o choque entre dois sentidos, desmistifica. Num corte incomum para a época, onde um assunto como este teria longos diálogos, Nelson Rodrigues deixa em suspenso o fio da narrativa e muda a cena para o plano da realidade, onde imperam os diálogos telegráficos, sincopados, as informações sucintas mas dramáticas:

PIMENTA: – O chofer fugiu.

REDATOR DE DIÁRIO: – Ok.

CARIOCA-REPÓRTER: – O chofer meteu o pé.

PIMENTA: – Bonita, bem vestida.

REDATOR D'A NOITE: – Morreu?

CARIOCA-REPÓRTER: – Ainda não. Mas vai. (VN, p. 111)

Temos apenas duas cenas, mas o palco já está povoado de dramaticidade e tensões. Temos uma mulher que procura uma prostituta que não se sabe se morreu, mas se diz que foi enterrada vestida de noiva. E temos um acidente cuja mulher atropelada não morreu, “mas vai”.

Com estas duas cenas Nelson Rodrigues instaura o drama moderno. Não haverá linearidade, parece avisar o autor, mas preparem suas emoções porque muito se descobrirá ao longo da peça.

Com estas técnicas bem apuradas: a tensão dramática, os cortes expressionistas e a investigação da trama, o autor vai jogando o público de encontro aos três planos. De início talvez o público não perceba tão claramente estes três planos e o que significam, mas à medida que a peça vai se desenvolvendo, eles vão se tornando definidos e, como num quebra-cabeças, em algum momento cada espectador terá um *insight* e poderá perceber que a mulher atropelada é Alaíde, que ela lembra do seu passado e tenta recompô-lo no leito do hospital e que Madame Clessi, a prostituta tão presente no desenrolar da peça não passa de uma figura imaginária tecida pela mente de Alaíde que lera o seu diário encontrado no sótão de sua casa.

Na recuperação do passado de Alaíde, mais dois enigmas: Pedro, o marido, não é nunca definido para o espectador, mas aparece em cada cena com um comportamento diferente da cena anterior e, muitas vezes, de forma bem contraditória; de maneira que o público não sabe e não saberá até o fim quem era Pedro. E é o seu rosto, o rosto de Pedro que aparecerá em todos os homens. A figura masculina, múltipla, é para Alaíde, objeto de desejo e de temor e, portanto, está em toda parte, sedutora e ameaçadoramente.

Lúcia, é um dos grandes trunfos do autor porque revestida de mistério e dubiedade, se confunde e se mistura nas parcas lembranças iniciais do dia do casamento. Como uma sombra, a Mulher de Véu lança dúvida e nos inquieta. Este enigma que dá dramaticidade ao desenrolar da história vai se definindo para o público que depois percebe que Lúcia e a Mulher de Véu são a mesma pessoa. Mas a descoberta, que é trabalhada em conta-gotas pelo autor, não desfaz a dramaticidade, mas a aumenta, porque o que era dúvida

agora é certeza e expõe o móvel do conflito da peça: o amor de duas irmãs pelo mesmo homem. Algo incômodo mas não tão incomum, o conflito é armado com a tensão necessária, mas é quebrado pelo próprio autor quando Madame Clessi lança seu olhar sobre este amor: “Eu acho bonito duas irmãs amando o mesmo homem.” (VN, p. 146)

Ao colocar uma personagem-prostituta falando isto, Nelson Rodrigues trabalha com contradições internas das convenções sociais e expõe puerilidades e desejos recônditos tão incomodativos para uma sociedade que erige sua moralidade sobre conceitos totalizantes e totalitários.

O autor, colocando estas contradições presentes na fala de seus personagens, está permitindo ao público uma reflexão sobre a língua. Língua que, segundo Saussure, é um fato social. “E o que é fato social para Saussure?” nos pergunta Eni P. Orlandi.<sup>28</sup> “É representação coletiva (exterior ao indivíduo), dotada de um poder de coerção em virtude do qual os fatos sociais se impõem ao indivíduo, e têm por substrato e suporte a consciência coletiva”.

Nelson Rodrigues está trabalhando nesta peça (e em quase todas as suas sucessivas peças) com esta dialética entre o individual e o social. Mas, diferentemente de um autor preocupado em transmitir uma mensagem política, a fim de doutrinar o público, Nelson faz um trabalho de escavação mitológica, primitiva, como um grande trágico do cotidiano. Ele não diz ao público quem é melhor ou pior, mas expõe seus personagens e suas contradições, os impasses entre a vida e a morte, o amor e o ódio como analisa Hélio Pelegrino<sup>29</sup> na introdução à edição da peça *Beijo no Asfalto*:

<sup>28</sup> ORLANDI, Eni Pulcinelli. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. Op. cit., p. 89-90.

<sup>29</sup> PELEGRINO, Hélio. In: *A Obra e “O Beijo no Asfalto”*, introdução ao Teatro Quase Completo de Nelson Rodrigues, Vol. IV. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1966. p. 9.

Ao primeiro movimento da obra de Nelson Rodrigues poderíamos chamar de mitológico. Ai encontramos este “mural primitivo” (...) As grandes peças iniciais de Nelson Rodrigues – *Vestido de Noiva*, *Anjo Negro*, *Senhora dos Afogados*, *Álbum de Família* – pertencem a esse ciclo inaugural, genesiaco, onde o autor, voltado para as raízes mais profundas do seu inconsciente, busca encontrar a sua mitologia pessoal, fundante, ao mesmo tempo que, nesta pesquisa, exprime problemas e situações essenciais da espécie.<sup>30</sup>

Neste “inventário das paixões humanas”, como definiu Sábato Magaldi a obra de Nelson Rodrigues, vemos um autor que inova não só na forma e na temática, mas na maneira de lidar com a palavra. É na linguagem que percebemos um Nelson Rodrigues nada intuitivo (como alguns quiseram taxá-lo), mas artífice da palavra dramática que instaura no palco o caráter moderno do drama brasileiro.

Cada vez que estamos na ordem da palavra, tudo que instaura na realidade uma outra realidade, no limite, só adquire sentido e ênfase em função dessa ordem mesma. Se a emoção pode ser deslocada, invertida, inibida, se está engajada numa dialética, é que está presa na ordem simbólica, donde as outras ordens, imaginária e real, tomam lugar e se ordenam.<sup>31</sup>

E é o mesmo Lacan que afirma que “A linguagem seria o friso do imaginário.”<sup>32</sup> E que o simbólico deve se identificar com a linguagem.

E é isto que Nelson Rodrigues faz em *Vestido de Noiva*: inaugura no teatro brasileiro a linguagem como espaço do simbólico.

O nome de Nelson está vinculado não só à história da recente dramaturgia, mas também à da encenação brasileira contemporânea (...) a dramaturgia de Nelson Rodrigues adquire relevo especial. Ela rompeu tabus, criou nova linguagem, instituiu uma estrutura não convencional, propôs uma corporeidade cênica a partir de severa economia de meios.<sup>33</sup>

<sup>30</sup> O crítico Sábato Magaldi tem uma classificação diferente de Hélio Pelegrino, inclui *Vestido de Noiva* entre as peças psicológicas e não entre as peças míticas. Mas é o próprio Sábato Magaldi quem diz: “Cumprir assinalar que a divisão tem ainda um intuito didático, porque as características nunca se mostram isoladas, sob pena de empobrecer o universo do ficcionista. As peças psicológicas absorvem elementos míticos e da tragédia carioca. As peças míticas não esquecem o psicológico e afloram a tragédia carioca. Essa tragédia carioca assimilou o mundo psicológico e o mítico das obras anteriores. Poucos dramaturgos revelam, como Nelson Rodrigues, um imaginário tão coeso e original, e com um espectro tão amplo de preocupações psicológicas, existenciais, sociais e estilísticas.” In: *Introdução ao Teatro Completo de Nelson Rodrigues*, p. 8-9.

<sup>31</sup> LACAN, Jacques. *O Seminário*. Livro 1, op. cit., p. 271-272.

<sup>32</sup> LACAN, Jacques. *O Seminário*. Livro 2, O eu na teoria de FREUD e na técnica da psicanálise (1954-1955). Trad. de Maria Christina Laznik Perrot com a colaboração de Antonio Luiz Quinet de Andrade. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 1985. p. 346.

<sup>33</sup> MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações*. São Paulo : Perspectiva : Editora da Universidade de São Paulo, 1987. p. 193.

E esta severa economia de meios transparece nos diálogos que são rápidos, dinâmicos, sucintos. É também nos diálogos que o autor exercita os três planos de forma original, pois existem os diálogos que foram ditos e são recuperados pela memória, os diálogos da realidade (que é uma realidade ficcional criada pelo autor) e os diálogos do plano da alucinação que são o imaginário sobre o imaginário, onde o autor desnuda a multiplicidade que existe na mente de uma pessoa.

Durante toda a peça, o autor vai nos aproximando do processo de resgate da memória de Alaíde, que lembra e esquece, lembra novamente e percebe mais um detalhe, novamente esquece e lembra, e assim como se tecesse uma colcha de retalhos, ou um tecido que a cada noite se desfizesse, qual Penélope urbana ela tece e desfaz, e tece novamente, para se dar conta da sua tragicidade, que não se completará com a volta de Ulisses, mas sim com a percepção de um rosto de homem que não se define, que não é ninguém e que é todo homem.

ALAÍDE (aterrorizada): – Tem o rosto do meu marido. (recua, puxando a outra). A mesma cara!

3ª MULHER: – Você é casada?

ALAÍDE (fica em suspenso): – Não sei. (em dúvida). Me esqueci de tudo. Não tenho memória – sou uma mulher sem memória (impressionada). Mas todo o mundo tem um passado; eu também devo ter – ora essa! (VN, p. 112)

E, num outro trecho:

ALAÍDE (num tom sinistro e inesperado): – Tem alguém querendo me matar.

CLESSI: – Isso já sei. O que eu quero saber é como você matou Pedro. Como foi?

ALAÍDE: – Interessante. Estou me lembrando de uma mulher, mas não consigo ver o rosto. Tem um véu. Se eu a reconhecesse! ... (VN, p. 120)

O autor joga com esta recuperação da memória para fazer as maiores inovações cênicas de *Vestido de Noiva*, onde a personagem transita do

passado para o presente inúmeras vezes, mediada pelo plano da alucinação. E é este impulso de recuperar o passado e a memória que sustenta a dramaticidade da peça.

(...) a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo “atual” das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, “desloca” estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora.<sup>34</sup>

E é lidando com matérias tão complexas como memória, percepção, inconsciente, passado, alucinação, que Nelson Rodrigues coloca o drama brasileiro na condição de moderno, quando a arte passa a ser não uma leitura literal da realidade baseada na percepção, mas sim a constatação de problemas e dúvidas e o despertar do impulso de desvendamento destes enigmas; “procurando compreender o real um pouco para além do conjunto de significações que a vida cotidiana nos tornou familiares.”<sup>35</sup>

## 2.2. - RASTO ATRÁS – O ENIGMA DO LABIRINTO

De 1943 – quando foi escrito *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues – a 1966 – ano de criação de *Rasto Atrás* de Jorge Andrade – o drama moderno brasileiro caminhou pelas peças de Nelson Rodrigues – que foram surpreendendo a platéia a cada estréia, encontrou forças na brasilidade de Guarnieri, em *Eles não Usam Black-Tie* e em Dias Gomes com *O Pagador de Promessas* – e encontrou um novo caminho com o sucesso de Jorge Andrade em *A Moratória* (1955) – sua segunda peça, antes havia escrito *O*

---

<sup>34</sup> BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade*. Op. cit., p. 9.

<sup>35</sup> SILVA, Franklin Leopoldo e BERGSON, Proust. *Tensões do Tempo*. In: NOVAES, Adauto. Op. cit. p. 141.

*Telescópio* – que começou uma obra que, como afirma Antônio Cândido, “refaz, no teatro, um caminho percorrido em parte pelo romance brasileiro de nosso tempo, na medida em que se volta para a decadência dos valores patriarcais, que assinala a formação do Brasil atual”.<sup>36</sup>

*Rasto Atrás*<sup>37</sup> é um texto onde a fragmentação do tempo é tão essencial e onde o contato com o resgate da memória faz parte intrínseca dos personagens e da própria trama. Texto auto-reflexivo e profundamente emblemático da obra de Jorge Andrade se constitui na investida mais funda do autor em busca de si mesmo, do seu povo, da sua sociedade.

*Rasto Atrás* obteve em 1966 o 1º prêmio no Concurso do Serviço Nacional de Teatro e foi encenada no Rio de Janeiro por ocasião da premiação.<sup>38</sup>

Escrita em três planos que se entremeiam, a peça trabalha com o cotidiano de um dramaturgo contemporâneo e suas angústias ao lidar com matéria tão fluida como a literatura e tão distanciada de uma nação semi-analfabeta como a nossa.

No segundo plano, este escritor vai ao encontro do passado e traz ao palco retalhos de suas memórias de infância e adolescência. No terceiro plano encontra-se o pai: personagem inserido num tempo mítico, auto-exilado na mata e tão inatingível para o menino Vicente quanto o público para o autor de teatro.

<sup>36</sup> CÂNDIDO, Antônio. *Vereda da Salvação*. In: ANDRADE, Jorge. *Marta, A Árvore e O Relógio*. São Paulo : Perspectiva, 1970. p. 630.

<sup>37</sup> A edição de *Rasto Atrás* utilizada para esta análise encontra-se na edição das peças de Jorge Andrade. *Marta, A Árvore e O Relógio*. Op. cit. A partir de agora utilizaremos RA quando citarmos trechos da peça e o número da página correspondente.

<sup>38</sup> “Nada (...) até o momento, fez com que algum dos empresários de São Paulo empreendesse a sua montagem, não obstante seja Jorge Andrade responsável por alguns dos maiores sucessos financeiros do teatro paulista e um dos poucos dramaturgos realmente importantes de nossa literatura.” Comentário de Osman Lins no artigo *Significação de Rasto Atrás*. In: ANDRADE, Jorge. Op. cit., p. 653.

O texto só pode ser visto sob uma perspectiva expressionista, com traços épicos. O autor faz esta opção claramente, desde a primeira cena no cinema onde necessita de uma grande tela até os painéis coletivos que vão se sucedendo ao longo da peça. Numa montagem com recursos limitados (de cenários e número de atores), todo o início da peça que se baseia num painel social ficaria terrivelmente comprometido.

O uso de recursos cinematográficos no contexto cênico tem, sem dúvida, função epicizante, já que acrescenta o amplo pano de fundo documentário que costuma faltar ao teatro. Ademais, acrescenta o horizonte de um narrador, o que relativiza a ação cênica.<sup>39</sup>

O autor tem necessidade de situar o personagem Vicente dentro de grupos de pessoas: no cinema, na estação, no trem, na cidade pequena, na família; para nos dar exatamente a dimensão do macrocosmo e do microcosmo e de sua relação dialética. Este homem, parece nos dizer o autor, é um homem qualquer numa cidade qualquer deste país. Vicente é um artista, um dramaturgo, mas é um homem tão comum como qualquer um de nós. E, por isto mesmo, é tão emblemático dentro da peça e dentro da obra de Jorge Andrade.

O personagem Vicente aparece também na peça *A Escada* e é citado em *O Telescópio*. Mas ele volta com toda a sua força dramática em *O Sumidouro*, peça que trabalha as relações angustiadas entre criador e criatura, autor e personagem. Vicente de *O Sumidouro* é o mesmo Vicente de *Rasto Atrás*, após voltar da viagem a Jaborandi. E é este Vicente em *O Sumidouro* que nos diz: “Não sou (...) um homem sem rosto, com o rosto de cada um? Não vivo dividido em mil pedaços?”<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> ROSENFELD, Anatol. Op. cit., p. 117.

<sup>40</sup> *O Sumidouro*. In: ANDRADE, Jorge. Op. cit., p. 586.

Temos um autor que se auto-examina e que reflete sobre a arte teatral, essa arte que tem um caráter desvelador e libertador. O autor – assim como o ator – terá mil rostos e nenhum, dividido em mil pedaços, capaz de sentir e expressar até mesmo aquilo que mais lhe repugna, chegar próximo do que é mais distante. E não seria esta a função da arte: propor e desvelar enigmas, trabalhar com o que é distante e com o que é próximo, expor o que é diverso e o que é complexo?

Jorge Andrade, autor de estatura poderosa dentro de um painel dramaturgicamente empobrecido como o nosso, elabora uma obra cíclica que é ímpar na dramaturgia brasileira. A publicação de dez peças – entre as quais *Rasto Atrás* – no livro *Marta, A Árvore e O Relógio* demonstra um vigor e um trabalho acurado de composição dramaturgicamente.

No seu conjunto, esta obra é única na literatura teatral brasileira. Acrescenta à visão épica da saga nordestina a voz mais dramática do mundo bandeirante. É única, esta obra, pela grandeza da concepção e pela unidade e coerência com que as peças se subordinam ao propósito central, mantido durante longos anos com perseverança apaixonada, de devassar e escavar as próprias origens e as da sua gente, de procurar a própria verdade individual através do conhecimento do grupo social de que faz parte. (...) Todo o ciclo é, de fato, a incessante procura de quem, na medida em que encontra, mormente na medida em que se encontra a si mesmo, se torna “filho perdido”, filho pródigo que *não* volta. Não é mero acaso que as últimas palavras da última peça do ciclo se refiram a esta busca: “Procurar ... procurar ... procurar ... que mais poderia ter feito ...?”<sup>41</sup>

É esta procura que nos apaixonará em *Rasto Atrás*. Um texto que compreende em si outros textos. Um jogo intertextual do autor com seus outros textos e do autor consigo mesmo. Ficamos tentados a perceber Vicente como um “alter-ego” de Jorge Andrade, mas este é apenas o primeiro dos muitos lances do labirinto que é esta peça. Labirinto que se arma e desarma, expondo muitos planos de leitura, de reflexão e de cenografia.

---

<sup>41</sup> ROSENFELD, Anatol. *Visão do Ciclo*. In: ANDRADE, Jorge. Op. cit., p. 599.

“Vicente, embora representando o próprio Jorge Andrade, não deve ser concebido como a sua transcrição biográfica literal”, nos adverte Anatol Rosenfeld.<sup>42</sup>

Vicente, dramaturgo, aos 43 anos resolve voltar à sua cidade de origem e, a partir de uma estrutura cênica que anula o tempo, personagens psicologicamente complexos vão surgindo ao redor de não mais um só Vicente, mas de quatro: o autor na maturidade, o menino de cinco anos, o adolescente de quinze anos e o jovem de vinte e três anos.

*Rasto Atrás*, uma das peças mais complexas e ricas do ciclo (...). A viagem ao interior, descida ao passado, é para Vicente de fato uma viagem ao “interior”, à sua própria intimidade profunda.<sup>43</sup>

Então, o que em *Vestido de Noiva* apenas se pressentia como uma investigação psicanalítica expressa no palco, já agora se faz de fato. *Rasto Atrás* é, explicitamente, a caçada consciente de si mesmo, uma busca profunda de suas raízes, como o próprio personagem Vicente explica ao definir o título e a expressão *Rasto Atrás*:

Papai dizia que certas caças correm rasto atrás, confundindo suas pegadas, mudando de direção diversas vezes, até que o caçador fica completamente perdido, sem saber o rumo que elas tomaram. E muitas vezes, são tão espertas que ficam escondidas bem perto da gente em lugares tão evidentes que não nos lembramos de procurar. (RA, p. 461)

Caça e caçador, autor e palavras, personagem e memória, indivíduo e sociedade, estes são alguns dos materiais que Jorge Andrade está trabalhando em *Rasto Atrás*. Caça que se esconde e deixa pegadas, formando um labirinto de lembranças entremeadas com as palavras soltas no ar.

---

<sup>42</sup> Ibidem. Op. cit., p. 613.

<sup>43</sup> ROSENFELD, Anatol. In: ANDRADE, Jorge. Op. cit., p. 605.

Assim é o movimento ardiloso das lembranças e também do que significam; é o movimento das palavras, a esquivança da forma. Nesta obra extremamente bem organizada, a organização não sufocou a pulsação da vida e nada é gratuito. Não apenas estão presentes, nela, o escritor, suas evocações e seus conflitos; o próprio fenômeno da criação literária, caçada interminável, está em cena, inserido na sua construção.<sup>44</sup>

A organização a que se refere Osman Lins na citação acima é na verdade a organicidade do texto de Jorge Andrade. Organicidade que compreende uma trama de fios que se entrecruzam simultaneamente. Não é só o tempo que o autor manipula, mas também os vários níveis de leitura e reflexão temática. Temos um autor em conflito consigo mesmo e com seu passado, com seu pai. Temos um homem em conflito com uma sociedade subdesenvolvida e distante dos progressos culturais. Temos um autor enfrentando o jogo ardiloso das palavras e da memória. E, por fim, temos a luta da arte por se fazer. A angústia da criação, pois ao se dispor a criar, o artista está permitindo que em si mesmo nasça o processo transformador e gerador de novas vidas, novos rostos, novas perspectivas.

A organicidade deste texto pode nos levar a pensar no desenho de um labirinto. Como no romance de Jorge Andrade que leva o título de *Labirinto*,<sup>45</sup> em *Rasto Atrás*, nos movemos para frente e para trás, “passado e presente se misturam na busca da saída do labirinto, no esforço de Teseu para vencer seu minotauro particular e aprender a conviver com seus fantasmas.”<sup>46</sup>

Se, em *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, o processo psicanalítico de mergulho no inconsciente surgia por um acidente, em *Rasto Atrás*, é Vicente que quer mergulhar no passado, que busca esta volta:

---

<sup>44</sup> LINS, Osman. *Significação de Rasto Atrás*. In: ANDRADE, Jorge. Op. cit., p. 654.

<sup>45</sup> ANDRADE, Jorge. *Labirinto*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1978.

<sup>46</sup> DRUMMOND, Décio. IN: ANDRADE, Jorge. *Labirinto*. Op. cit.

VICENTE: – Preciso encontrar meu pai. Ele está perdido no meio da mata, no norte de Mato Grosso. Há quase vinte anos. É necessário que eu compreenda de uma vez por todas o que se passou entre nós. (RA, p. 460)

Este pai tão distante, perdido na mata há vinte anos, se situa no plano mítico. Um homem que escolhe a permanência na mata, a fuga ao progresso, a vida num tempo circular, que não se altera.<sup>47</sup> Esta distância entre pai e filho quase impossível de ser vencida, nos lembra o conto de Guimarães Rosa, “A Terceira Margem do Rio”,<sup>48</sup> onde o pai faz uma opção pelo auto-isolamento dentro de uma canoa no rio e lá permanece anos a fio, até que o filho, que não o compreendia, um dia o substitui. João José, o pai de Vicente não o compreende e Vicente, o filho, não consegue compreender o pai. Esta incomunicabilidade perpassa toda a peça e é um dos móveis de grande conflito que sustenta a dramaticidade do texto.

VICENTE (5 anos): – Papai! Por que a lua está quebrada?

JOÃO JOSÉ (muda o tom): – Não estou vendo lua nenhuma no céu, Vicente. (...)

VICENTE (um pouco aflito): – Por que a lua fica quebrada? Quem sabe? Ninguém sabe?

JOÃO JOSÉ: – Vicente!

VICENTE: – Senhor!

JOÃO JOSÉ: – Você já sabe laçar?

VICENTE: – Não.

JOÃO JOSÉ: – Laçar é mais importante do que saber porque a lua fica quebrada.

VICENTE: – Por quê?

JOÃO JOSÉ: – Porque é. Quer aprender?

VICENTE (afastando-se, até desaparecer): – Se o senhor me explicar porque a lua fica quebrada, aprendo a laçar também. (Sai). (RA, p. 463-464)

Línguas diferentes em mentes que não querem se comunicar. Este o retrato dos diálogos de Vicente e João José que retornam ao palco pela recordação de um ou outro. Mas o que movimenta tamanha incompreensão? Esta é a pergunta que se faz Vicente e ela não pode ser respondida apenas pelo

<sup>47</sup>“O Tempo Sagrado se apresenta sob o aspecto paradoxal de um Tempo Circular, reversível e recuperável, espécie de eterno presente mítico que o homem reintegra periodicamente pela linguagem dos ritos”. ELÍADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. Lisboa: Ed. Livro do Brasil, s.d., p. 82.

<sup>48</sup>ROSA, João Guimarães. *A Terceira Margem do Rio*. In: *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 27. ed., 1988.

conflito de gerações, nos adverte o autor, mas trata-se de procurar, procurar, procurar. Escavar, escavar, escavar. E este inconsciente que brota qual água de mina escondida na rocha é a matéria que escorre para o público, ora cristalina, ora turva.

Os processos do sistema lcs, são *intemporais*; isto é, não são ordenados temporalmente, não se alteram com a passagem do tempo; não têm absolutamente qualquer referência ao tempo. A referência ao tempo vincula-se, mais uma vez, ao trabalho do sistema Cs. (*sic*).<sup>49</sup>

O que nos assinala Freud e que é sempre bom lembrar, é que a intemporalidade e a desordenação temporal fazem parte intrínseca do processo inconsciente.

Jorge Andrade sabe disto e faz uma opção clara por uma emergência do inconsciente em *Rasto Atrás*. O tempo está esfacelado e o personagem Vicente, qual um indivíduo que se submete à psicanálise e a partir de então passa a lidar com a emergência e o fluxo desordenado das imagens inconscientes e do esgarçar da memória – está exposto no palco, expondo para o público a sua escolha por um resgate da memória consciente e inconsciente.

Então, o que percebemos em *Rasto Atrás*, é que enquanto forma e estrutura cênica, o texto pede não só uma estética expressionista, como também a liberdade de trabalhar com a multiplicidade de espaços, a simultaneidade dos tempos e, em alguns momentos, a anulação do tempo.

A tendência a fragmentar a realidade e recompô-la em nova disposição cênica atinge o ponto máximo, dentro do ciclo, em *Rasto Atrás*, que não só estilhaça o espaço e o tempo como rompe a unidade do protagonista, fazendo-o ser interpretado por quatro atores, correspondente a quatro idades e quatro situações cruciais de sua vida. A solidez do realismo autêntico – o antigo, naturalmente – perde assim a sua consistência, ao privar-se, além da personagem una e coesa, da estabilidade espacial e da ordenação cronológica. O espetáculo, por sua vez, recorre agora a cenários tendentes ao abstrato, muitos deles com acentuado predomínio dos sentimentos subjetivos.

---

<sup>49</sup> FREUD, Sigmund. Edição Standard Brasileira das *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XIV. Trad. de Themira de Oliveira Brito, Paulo Henriques Britto e Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1974. p. 214.

Ao produto resultante dessa fusão de tendências chamamos de realismo poético – a realidade psicológica e social, ainda existente, refratada por processos que visavam a lhe dar maior alcance e originalidade artística.<sup>50</sup>

Este realismo poético de que nos fala Décio de Almeida Prado é entremeado com uma grande carga expressionista e, muitas vezes, traços de um teatro épico. Expressionista porque neste texto, a subjetivação atinge um alto grau, e a própria subjetividade constitui-se em mundo.<sup>51</sup>

A justaposição simultânea de (...) planos temporais é, evidentemente, um recurso épico. Só um narrador, no caso encoberto, pode manipular dois níveis de tempo, fazendo com que as personagens vivam simultaneamente em ambos. Na dramaturgia tradicional, em que não há esta possibilidade, as personagens avançam irremediavelmente para o futuro, como na realidade, inseridas no decurso linear do tempo, podendo apenas evocar o passado pelo diálogo, nunca cenicamente.<sup>52</sup>

A presença do autor como um narrador onisciente, mas que ao mesmo tempo tem no palco uma projeção fictícia que é Vicente, dramaturgo, é algo extraordinário, porque está trabalhando com um recurso épico de distanciamento e ao mesmo tempo o autor-personagem está no palco se auto-imolando, gerando perplexidade e angústia, o que reforça a denominação da peça de realismo poético, dada por Décio de Almeida Prado.

A peça tem uma cena capital, onde o pai se debate com os quatro Vicentes e o público não tem nesta cena a memória de um personagem como era o caso de *Vestido de Noiva*, onde assistíamos ao recordar de Alaíde, mas sim um tecido complexo e entremeado de lembranças conscientes e inconscientes dos Vicentes (em seus diferentes momentos de vida) e do pai.

---

<sup>50</sup> PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno: 1930-1980*. São Paulo : Perspectiva : Editora da Universidade de São Paulo, 1988. p. 95-96.

<sup>51</sup> “O expressionismo já não pretende reproduzir a realidade exterior e opõe ao drama naturalista (...) um drama de idéias em contexto fortemente emocional (...) o anti-ilusionismo incentiva as intenções cênicas e corresponde à filosofia do expressionismo; a auto-expressão das idéias do autor, através de um herói que percorre as “estações” da sua vida, à procura do próprio Eu ou de uma redenção utópica do mundo. (...) Essa consciência central não é evidentemente, a transposição literal do autor “biográfico” para o palco.” ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. Op. cit., p. 96, 97 e 99.

<sup>52</sup> ROSENFELD, Anatol. *Visão do Ciclo*. In: ANDRADE, Jorge. Op. cit., p. 614.

A cena, que começa na página 516, inicia com o pai falando das caças que correm rasto atrás e que nem estas puderam com ele.

VICENTE (43 anos): – Nós nos procuramos tanto, papai, e estávamos tão perto ... perdidos no mesmo mundo! (...) Cada um levanta a caça que quer, mas deve voltar com ela bem firme nas mãos. (RA, p. 516).

A partir daí, assistiremos a um “tour de force” onde pai e filho se degladiam em vários momentos da vida. Sempre impenetráveis em suas caçadas obstinadas. O pai, com suas caçadas de animais. O filho, caçando as palavras, as imagens e a si próprio.

JOÃO JOSÉ: – Vicente! Onde está você, meu filho? Vicente! (...) P’ra que se esconder meu filho?

VICENTE ( 5 anos): – Não estava escondido, papai.

JOÃO JOSÉ (sorri): – Amoitado pior do que catingueiro!

VICENTE: – É a minha gruta, papai.

JOÃO JOSÉ: – Gruta?

VICENTE: – Onde guardo minhas coisas. Como se fosse um segredo.

JOÃO JOSÉ: – Também podemos chamar de amoitador, filho.

VICENTE: – Que é isto?

JOÃO JOSÉ: – Lugar onde as caças amoitam. (RA, p. 516)

Neste trecho fica bem clara a distância de zonas de pensamento de um personagem e outro, expressa na linguagem. Enquanto que para Vicente gruta é um lugar afetivo onde se guardam segredos, tesouros infantis; para João José, tudo isto é o estranho, o desconhecido que ele percebe no filho e está relacionado com o ato malicioso de amoitar. Essa desconfiança do pai pelo filho vai num crescendo ao longo da peça e transborda numa desconfiança sexual, um temor pela homossexualidade que, absolutamente, nada tem a ver com este Vicente. Mas, indo mais fundo um pouco, o texto oferece uma pista para o início deste ódio desmedido do pai pelo filho: é este filho que lhe roubara a mulher, pois supõe-se que ela morrera no momento do parto.

VICENTE: – Tem gente que não sabe o que é.

JOÃO JOSÉ: – Você não sabe quem é?!

VICENTE (15 anos): – Não. Acho que não.

JOÃO JOSÉ: – Você é um homem. É o meu filho!

VICENTE: – Não se trata disto! (RA, p. 517)

O espanto do pai diante do desconhecimento de Vicente de si próprio é um traço agudo que conduzirá o conflito por toda a peça. João José, como dizíamos anteriormente, vive num tempo circular, imutável. E neste seu mundo – que se situa no plano da mata – não há lugar para dúvidas e fragilidades.

JOÃO JOSÉ: – Você vive com o pensamento no mundo da lua!

VICENTE: – P'ra dar certo, era preciso ter o pensamento no mundo dos bichos?

JOÃO JOSÉ (Explode): – No mundo dos homens, mesmo ... seu burro!

VICENTE: – Nós vamos devagar, papai! Não temos pressa. Mas, nós chegamos lá. Usando um palavreado seu: nós vamos desamoitar esta caça. E então ... soltaremos toda a cachorrada ... e no entardecer, quando não nos restar senão a noite, voltaremos com ela, já de olhos vidrados, pendente da garupa suada do nosso ódio.

JOÃO JOSÉ (Confuso): – De que é que está falando?!

VICENTE: – De caças amoitadas, nada mais. Amoitadas dentro de nós, nas moitas dos olhares, dos gestos e dos silêncios. Caças ferozes que não atacam, mas cercam e isolam ... até que suas presas morram de incompreensão e solidão!

JOÃO JOSÉ: – Com você não adianta conversar. Não entendo você. (RA, p. 518-519)

Neste clímax da cena, percebemos Vicente fazendo uso da linguagem imutável do pai e subvertendo-a, redescobrimo-a para si mesmo e para o pai que, no entanto, não consegue entendê-lo. Percebemos então a linguagem como incompletude e, como afirmava Lacan “a situação do sujeito (...) é essencialmente caracterizada pelo seu lugar no mundo simbólico, ou, em outros termos, no mundo da palavra.”<sup>53</sup>

A cena se estende por mais alguns momentos, com alta tensão entre os personagens até terminar numa bofetada. Vicente ora com 5 ou 23, 15 ou 43 anos, vem de todos os pontos caçando este pai que não se entrega no afeto, carregado de rancor e desconfiança.

---

<sup>53</sup> LACAN, Jacques. *O Seminário*. Vol. 1. Op. cit., p. 97.

O tempo é anulado nesta cena capital da peça e não há qualquer linearidade, a não ser o desenrolar de um processo emocional que se enrodilha em si mesmo, qual novelo de fio.

O fio de Ariadne salva Teseu do labirinto, pois este fio não o deixa perder-se e o sustém e o conduz de volta, após matar o Minotauro.

Já para Vicente – que busca o pai tal qual Teseu que um dia buscou o seu – o fio é o fio da memória. Escorregadia e invasora, a memória ressurgue de forma labiríntica e exige de quem a quer possuir uma entrega total. E é Vicente, aos 43 anos, que a deseja e se entrega a este desvendamento tão doloroso de vasculhar a si mesmo e a seus fantasmas, caças amoitadas maliciosas, que correm rasto atrás.

*A memória é a faculdade épica por excelência. Não se pode perder, no deserto dos tempos, uma só gota da água irisada que, nômades, passamos do côncavo de uma para outra mão. A história deve reproduzir-se de geração a geração, gerar muitas outras, cujos fios se cruzem, prolongando o original, puxados por outros dedos.<sup>54</sup>*

E Vicente parece saber disto, pois a sua volta ao passado não se constitui, em momento algum, num desejo de vingança do ódio do pai, mas sim uma busca de compreensão da sua gente, da nossa sociedade. Numa sociedade que viveu agudamente as tensões entre a decadência da oligarquia rural e o surgimento de uma sociedade urbana, muitas histórias se parecem e guardam semelhanças com a história de Vicente, que também guarda proximidade com as lembranças do autor Jorge Andrade.

O dramaturgo Vicente busca a si e aos outros, àquilo que lhe dá forma, pois ao lidar com o teatro, ele sabe que é arte que se constitui de matérias tão entremeadas como o recordar, o reviver e o rerepresentar. Este

---

<sup>54</sup> BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade*. Op. cit., p. 48.

homem, que se sabe com mil rostos, pois se dispôs à árdua tarefa de bordar tecidos e cores diferentes para diferentes personagens, precisa do seu passado. Por mais que o autor Jorge Andrade se exponha no romance autobiográfico *Labirinto*, onde encontramos seguidamente frases e diálogos que estão em *Rasto Atrás* e que na verdade foram vividos por Jorge Andrade, não nos interessa o autor empírico,<sup>55</sup> real, mas sim o autor Vicente, pois é com ele que dialogamos.

O reencontro entre pai e filho finaliza a peça quando o pai ao ver o filho Vicente, acredita que agora pode compreendê-lo, “já na hora do pega”:

JOÃO JOSÉ: – Eu vim p’ra morrer, meu filho. Agora, eu posso! (RA, p. 525)

Perpassado pela dor, o texto impõe-se por sua dramaticidade e capacidade de utilização de recursos expressionistas e épicos.<sup>56</sup>

Além do esfacelamento e, por vezes, da anulação do tempo que propõe um espaço simultâneo não-linear, Jorge Andrade faz um trabalho cuidadoso de recuperação da linguagem. É na linguagem que desenha as características sociais de grupamentos diferentes: São Paulo, 1960; cidade interiorana, 1920; e homens vivendo na mata, num lugar primitivo, sem tempo.

Desta maneira, Jorge Andrade traça um painel do Brasil rural e do surgimento do progresso. Presente e passado se interpenetram, expondo temas sociais decorrentes destas mudanças. A questão da sexualidade surge em momentos diferentes da peça, através da avó Mariana afoita para as filhas casarem, mas ao mesmo tempo impedindo-as de viverem suas próprias vidas, indicando a raiz do estigma das solteironas no interior do Brasil. O pai, com

---

<sup>55</sup> ECO, Humberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Trad. de Hildegard Seist. São Paulo : Companhia das Letras, 1994.

<sup>56</sup> “O cunho épico ressalta também do fato de que o mundo aparentemente objetivo é mediado pela consciência de um sujeito-narrador.” In: ROSENFELD, Anatol. Op. cit., p. 99.

sua desconfiança cerrada sobre Vicente, demonstrando os valores fechados em si mesmos de uma cultura machista e patriarcal. O espectro do homem machão, durão, que deveria exercer seu poder de comando e sua sexualidade a qualquer preço é negado por Vicente. Esta negação anuncia um novo tempo, urbano, não-alicerçado no coronelismo vigente no interior do Brasil antes de 1930.

Outros escritores, entre nós, têm posto seu passado em termos de literatura. Creio, porém, ser a primeira vez, nas letras brasileiras, que um escritor enfrenta o problema da sua própria situação em uma cultura adversa ao seu trabalho. Jorge Andrade, com extrema coragem e grande vigor literário, empreende essa tarefa. Não escreveu, insistamos, o drama de um jovem que sofre por não alcançar com seu pai um determinado nível de compreensão; mas o do escritor – no caso um dramaturgo, o que se torna ainda mais terrível, dada a impiedosa estrutura de nossos meios teatrais – que não atinge aquele nível nas relações com o povo a que ama e ao qual desesperadamente se dirige. Neste sentido, *Rasto Atrás*, além de suas indiscutíveis virtudes cênicas (...) é um dos mais contundentes documentos de nossa literatura.<sup>57</sup>

*Rasto Atrás*, escrita em 1966, já faz parte dos textos escritos durante a ditadura militar que se iniciara em 1964. Mas a rigidez militar e o cerceamento aos artistas e intelectuais somente se acentuaria em profundidade em 1968 com a edição do AI-5.

A quinta fase, do Ato Institucional Número Cinco até o fim do regime militar (1984), foi marcada pelo difícil e exaustivo trabalho de resistência cultural, travando-se igualmente uma árdua batalha pela preservação dos valores básicos da nacionalidade ameaçados por uma intromissão mais aberta e avassaladora do imperialismo norte-americano. Período confuso e contraditório (...). Marcado inclusive por teatros invadidos, artistas presos e torturados, uma encenadora assassinada (Heleny Guariba). Foi o tempo de uma dramaturgia que, usando a expressão de Guarnieri para definir suas peças deste período, passou a ser um intencional “Teatro de Ocasão”. (...). A linguagem da encenação passou a privilegiar muito mais a elaboração de formas para ludibriar a censura e fazer passar a verdade e a denúncia, em detrimento de um livre desenvolvimento de seus próprios recursos expressivos. Diante da arbitrariedade policial ergueu-se este teatro tantas vezes prejudicado pelo imediatismo e, pela necessidade da metáfora, a alusão cifrada, da revisão histórica deliberadamente “oportunista”, das questões sociais tratadas nos estreitos limites do permitido, de uma prensa inimiga da pesquisa criativa. Tempos de silêncio, sussurros ou gritos, às vezes impacientes e descontrolados.<sup>58</sup>

<sup>57</sup> LINS, Osman. *Significação de Rasto Atrás*. In: ANDRADE, Jorge. Op. cit., p. 656.

<sup>58</sup> PEIXOTO, Fernando. *Teatro em questão*. São Paulo : Hocitec, 1989. p. 71-72.

A metáfora, fuga certa da censura, tomou um espaço maior do que o necessário e, através de volteios mirabolantes, denunciava o que acontecia apenas para aqueles que já sabiam. A produção intelectual deste período tornava-se uma linguagem cifrada, fechada em si mesma.

Aos intelectuais ligados à produção ideológica, à cultura de protesto, restava uma espécie de “diálogo de comadres”. Ou falavam com os que já simpatizavam com seu ideário, ou com a própria camada de dirigente. Quando se imaginavam em diálogo com a massa operária ou camponesa, seus interlocutores eram bem outros. Daí, a maior parte da arte de protesto de fins dos anos 60 e início da década de 70 encaminhar-se para um vazio ideológico.<sup>59</sup>

### 2.3. - REVEILLON – A LINGUAGEM ESTILHAÇADA

De *Rasto Atrás* – escrita em 1966 a *Reveillon*<sup>60</sup> que é encenada em 1974, é como se saltássemos no escuro, na travessia de um abismo.

Na história do teatro brasileiro poderíamos falar de uma intensa produção dramática neste período. Período que abrange os trabalhos do Teatro de Arena, dos CPCs, do Grupo Oficina, da safra dos jovens dramaturgos de 1969 e período que inclui, inclusive, a escrita do texto *Rasga Coração* de Vianinha que analisaremos mais à frente, pois a sua data de encenação é setembro de 1979, apesar de escrita em 1974.

A censura e a repressão foram presenças de primeiro plano na vida teatral brasileira de 1964 a 1984, ou pelo menos durante grande parte desse período (...). Entretanto, hoje é legítimo constatar que, paradoxalmente, esse teatro amordaçado produziu uma das etapas mais fecundas da sua história. Poucas vezes surgiram, em 20 anos, tantas obras inspiradas, tantos generosos impulsos de renovação, tantas corajosas decisões de dizer “não” – e é quase sempre dizendo “não” que o teatro costuma alçar o seu vôo mais alto. Por outro lado, assumindo-se como uma frente ampla de resistência, na qual se uniram provisoriamente os mais variados – e às vezes antagônicos – setores da criação cênica, o teatro adquiriu, na vida do país, um destaque que nunca antes lhe coubera, e que voltou a não lhe caber a partir do momento em que a “distensão” e posteriormente a “abertura” começaram a desalojá-lo do espaço excepcional para o qual havia sido projetado e no qual soube firmar-se nos tempos mais duros do regime militar. Comparar a excitação, o clima polêmico, a frequência com que pudemos acompanhar na época trabalhos extraordinariamente inspirados com a hesitação e a acomodação que se instalaram nos palcos à medida que estávamos retornando a uma

<sup>59</sup> SUSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editores, 1985. Coleção Brasil: os anos de autoritarismo. p. 14.

<sup>60</sup> MÁRCIO, Flávio. *Família à Moda da Casa – uma trilogia de Flávio Márcio*. Rio de Janeiro : Espaço Produções Artísticas Ltda., 1981. Para Reveillon, a partir de agora será utilizada a sigla RE e o número da página correspondente.

rotina política mais próxima da normalidade – eis um exercício que tem a sua utilidade, mas que não deve levar-nos a conclusões precipitadas.<sup>61</sup>

A nossa opção neste estudo é, como dissemos anteriormente, de investigarmos esta linhagem dramática do teatro brasileiro que se apóia na tríade memória-tempo e linguagem, revelando uma sociedade em decadência e utilizando recursos psicanalíticos na estrutura cênica das peças.

Flávio Márcio – jovem autor que é saudado pela crítica na sua estréia em 1974 com *Reveillon*, como herdeiro da linguagem de Nelson Rodrigues e dono de um diálogo elíptico e sincopado, arma situações com um misto de humor negro e absurdo: “Quando os cartazes se tornam desanimadores, surge um espetáculo como *Reveillon* e reacende todas as esperanças no Teatro.”<sup>62</sup>

Junto à publicação de *Reveillon* estão as peças *À Moda da Casa* e *Tiro Ao Alvo* que compõem a sua trilogia familiar.

Flávio Márcio morre em 1979, aos 34 anos. Mas apenas estes três textos seus montados de 1974 a 1981, garantem-lhe um lugar de destaque dentro da dramaturgia brasileira contemporânea.

*Reveillon* é um texto que carrega em si vários signos de modernidade, como a fragmentação, a concisão e a valorização do cotidiano, o humor e a ironia, ao lado de ingênuas cenas românticas de “boulevard”. As poucas cenas em que o autor peca pela fragilidade não diminuem, de maneira alguma, o impacto e a força dramática do texto como um todo.

*Reveillon* provoca um profundo estranhamento ao leitor ou espectador. E este estranhamento, característica predominante da

<sup>61</sup> MICHALSKI, Yan. *O Teatro sob Pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 1985. p.

<sup>62</sup> MAGALDI, Sábato. Trecho de crítica incluída na orelha do livro *Família À Moda da Casa*. Op. cit.

modernidade, é uma escolha do autor. Estranhamento que também está presente em *Tiro Ao Alvo* e, acentuadamente, em *À Moda da Casa*.

E porque tamanho estranhamento? Porque o autor arma inicialmente uma situação que trabalha com a memória coletiva do espectador que, certamente se identificará com a situação tão comum de um dia 31 de dezembro e os preparos familiares para a festa de “reveillon”.

Mas, o que é tão comum e até divertido a princípio, vai gerando aos poucos uma sensação de estranheza e amargor. A linguagem – a grande arma de Flávio Márcio – vai fazer este trânsito entre o que se diz e o que não é dito.

Passo a passo, o espectador é convidado a penetrar nos cortes elípticos das falas. E, qual sombra sorrateira e poderosa, esta linguagem do que não é dito, paira sobre a outra linguagem e o espectador atento se vê, de repente, enredado em trágica trama, capaz de lhe provocar profunda angústia.

O autor fala não só da deterioração das relações familiares e da dor que estas relações podem provocar, mas fala principalmente do silêncio.

Ao estilhaçar a linguagem, cortando cada final de pensamento, Flávio Márcio coloca despidoradamente seus personagens em ilhas incomunicáveis, impossíveis de serem atingidas.

Ao fazer isto, o autor anula o tempo e a memória (apesar de recorrer a ela em algumas cenas) e a linguagem é quebrada, tornando-se signo total de incompletude.

Os personagens movimentam-se dentro de uma sala de visitas e na cozinha de um apartamento classe média baixa. E este espaço também é estilhaçado quando percebemos que não é utilizado para o convencional; ou seja, para as pessoas estarem com outras ou cozinharem. Mas o que se prepara

e se cozinha o tempo todo é a morte. Ela é o grande personagem sorrateiro desta peça. E ela – a morte – é anunciada desde a primeira fala que, não por acaso, é de um personagem-poeta, o filho Guima:

Não a face dos mortos (...)  
 Nem a face dos que não coram  
 aos açoites da vida (...)  
 Mas a face lívida dos que  
 resistem pelo espanto. (RE, p. 60)

E não seria a poesia a forma artística mais próxima do silêncio? Ao destruir a estrutura frasística da oralidade, o poeta também estilhaça a linguagem e lança palavras com a esperança de que resistam à morte.

Falar, assumir a privilegiada singularidade e solidão do homem no silêncio da criação, é perigoso. Falar com a força máxima da palavra, assim como o faz o poeta, é sumamente perigoso.<sup>63</sup>

E até mesmo o poema citado acima, dito por Guima, é falado de forma entrecortada. Quase que acidentalmente.

Flávio Márcio trabalha com o estilhaçamento da linguagem entre os personagens e, como numa sucessão de *rounds*, tenta puxar o espectador da cadeira para ir a nocaute ao final da peça.

Para George Steiner, a fala articulada é a linha divisória entre o homem e os animais.

Possuidora de fala, possuída por ela, tendo a palavra escolhido a vulgaridade e a fraqueza da condição do homem para sua própria vida irresistível, a pessoa humana libertou-se do grande silêncio da matéria. (...) Mas essa liberação, a voz humana colhendo ecos onde antes havia silêncio, é ao mesmo tempo milagre e transgressão, sacramento e blasfêmia. É uma abrupta separação do mundo animal, procriador do homem e por vezes seu vizinho, do animal que, (...) tem estado

---

<sup>63</sup> STEINER, George. *Linguagem e Silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. Trad. de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo : Companhia das Letras, 1988. p. 58.

entrelaçado à própria substância do homem, e cujo imediatismo instintivo e configuração física só desapareceram em parte de nossas próprias formas.<sup>64</sup>

Na pulsação e no jogo de fluxo e refluxo que perpassam a peça, é que percebemos esta fronteira entre a fala articulada e o grunhido. O jogo está presente o tempo todo, um jogo entre consciente e inconsciente, entre claro e escuro, entre vida e morte.

JANETE: – Ai, minhas costas! Tão que parecem que...

ADÉLIA (sutil): – Cansada, é? Trabalhou demais?

JANETE (fingindo que não percebeu a intenção): – Quem, eu? (Tom) Caindo de ... (Tom) Deixe eu até sentar um pouco aqui e ficar.

ADÉLIA: – Eu lhe disse pra não ir de sapato alto, não disse?

JANETE: – Que sapato alto, mamãe? Eu estou com sapato alto?

ADÉLIA (continuando sem ouvir): – Mas você é teimosa, sempre foi. Quer fazer tudo que ... Não adianta falar com você: não ouve nada que a gente fala.

MURILO (lembrando-se): – Júlio! Dr. Júlio! Como é que eu podia esquecer, vê se pode? Logo

...

ADÉLIA: – Não custava o Guima dar uma mãozinha, não é?

JANETE (sentada numa poltrona, descansando as costas): – Quem? (Tom) Com as costas que

...

MURILO (escrevendo): – “Dou-tor Jú-li-o Cas-tro ...” (Na dúvida) É Júlio Castro Pires ou Júlio Castro Pinto, minha filha? O Dr. Júlio? Lembra? Lembra não?

JANETE (agora para o pai): – Quem? O Dr. Júlio? Que Dr. Júlio?” (RE, p. 66)

Por estes diálogos, podemos perceber claramente o ilhamento dos personagens. Pai, mãe e filha conversam sem se escutarem e, com muito esforço, conseguem penetrar no pensamento do outro. E por que isto? Não é só por uma dificuldade de comunicação que faz parte de qualquer grupamento familiar, mas porque falam duas linguagens: a do que é dito e a do não-dito. E o não-dito que, aparentemente, apenas se insinua, toma conta densamente da cena.

Ao analisar o drama lírico-monológico, Anatol Rosenfeld tem algumas colocações que nos remetem a *Reveillon*. A peça tem como

---

<sup>64</sup> STEINER, George. Idem. Op. cit., p. 55-56.

característica básica e intencional um monologismo. Os personagens não conseguem atingir o dialogismo, por estarem presos em ilhas incomunicáveis.

O drama rigoroso pressupõe, antes de tudo, a “franqueza” dialógica; isto é, no diálogo o personagem se torna transparente e se revela (...). Para o drama clássico só tem existência o que pode ser reduzido a diálogo. Agora, porém, a situação tende a ser justamente a oposta; o que é capaz de se tornar diálogo não tem existência real ou, pelo menos, não tem peso e importância.<sup>65</sup>

Cada palavra em *Reveillon* remete a outras situações, como cada texto remete a outros textos. A mãe não fala só do salto alto, mas da situação de prostituta, de garota de programa da Janete. Situação que ela conscientemente desconhece, mas que inconscientemente sabe e usa para destilar seu fel sobre a filha.

A filha, que oscila entre o papel de uma moça romântica qualquer com a de arrimo de família, usa o seu corpo para ganhar o sustento da casa e funciona, para o espectador, como a ligação com uma sociedade capitalista selvagem onde a classe média baixa se debate arduamente para pagar suas prestações cotidianas. Janete encarna a solidão do mundo moderno, a solidão da “massa solitária”.

JANETE (vindo para a sala, aos prantos): – Eu não agüento mais! Não agüento mais a minha solidão, papai! Não agüento ...! (RE, p. 84).

O pai, que parece a princípio bonachão e desligado, – “um desses velhos encantadores que parecem perfeitos quando embrulhados em pijamas” – segundo a rubrica do autor – escreve uma longa autobiografia com uma ainda mais longa dedicatória, preparando-se para o suicídio com um revólver, o que acontecerá no fim da peça.

---

<sup>65</sup> ROSENFELD, Anatol. Op. cit., p. 98.

Adélia, a mãe, transita de um lado a outro falando seguidamente linguagens diferentes, oscilando na fronteira entre consciente e inconsciente, preparando uma torta que ninguém comerá e uma festa que não acontecerá. Adélia enforca-se no final da peça, ou melhor, pede que a filha empurre a cadeira para que ela se enforque.

Janete, a filha, após o duplo suicídio dos pais, se atira pela janela. O filho-poeta Guima só aparece no início da peça, mas percebe-se nas entrelinhas que ele também poderia ter cometido o suicídio, longe dali.

Mas, apesar deste clima tétrico do final da peça, Flávio Márcio usa e abusa do humor ao longo de *Reveillon*. Com sutileza e estilo, o autor conduz a platéia de um riso divertido no início para um embarque num humor negro e cáustico no desenrolar da peça.

*Reveillon* é, de alguma forma, símbolo metafórico de um período difícil na história do país. Escrita durante a ditadura militar, guarda em si o temor e a opressão que sobressaltavam os intelectuais da época.

Neste período, onde houve muitas prisões, exílios, torturas e desaparecimentos de presos políticos, escreveram-se muitas peças que ora tentavam falar da situação política metaforicamente, ora enchiam o palco de fábulas sobre países distantes, ora lidavam com um humor negro como Flávio Márcio ao escrever sua trilogia familiar.

Um estudo analítico da criação teatral brasileira de 1964 a 1984 ainda está por ser feito. As condições anormais em que o teatro funcionou durante estas duas décadas fizeram surgir nos palcos tendências, experiências, textos e encenações de características muito diferentes de tudo que ali fora visto anteriormente. Ao mesmo tempo, rotulado pelo regime militar como um perigoso inimigo público, e, conseqüentemente, perseguido e reprimido com requintes de perversidade e tolice, o teatro constituiu-se numa importante frente de resistência ao arbítrio e desempenhou destacado papel na sociedade do seu tempo.

## 2.4. - NO NATAL A GENTE VEM TE BUSCAR – A MEMÓRIA REVISITADA

Após a angústia desencadeada por *Reveillon* e que apontava o momento político de terror e medo em que vivia o país, em 1979, no ano de montagem de *No Natal A Gente Vem Te Buscar*<sup>66</sup>, as contradições internas pareciam sair de um conflito frontal e caminhar para um processo de redemocratização política. Neste ambiente, onde contávamos mortos e feridos (reais e emocionalmente despedaçados), a peça de Naum Alves de Souza ousa falar de personagens comuns, destituídos de heroísmos.

Certos aspectos parciais da peça têm semelhanças com obras de outros autores: no relacionamento entre os jovens irmãos e no misticismo interiorano há acentos próximos de *Hoje É Dia de Rock*, de José Vicente; o afeto familiar que não ousa manifestar-se formalmente lembra *Réveillon* de Flávio Márcio; a fatalidade da decadência do grupo familiar tem algo a ver com vários textos de Jorge Andrade. Mas, no seu conjunto, *No Natal A Gente Vem Te Buscar* propõe uma linguagem dramaturgicamente pessoal e singular, de uma brasilidade íntima e de uma lírica delicadeza de sentimentos que Naum Alves de Souza captou com notável dom de observação.<sup>67</sup>

E esta singularidade reside no mergulho na memória. Como um ovo de Colombo, Naum redescobre que falar do que é simples e familiar nos remete, inevitavelmente, à uma compreensão da complexidade de problemas coletivos. O autor trilha o caminho da memória seguindo um roteiro passo a passo, quase como se ensinasse amarelinha às crianças menores, para suavemente descortinar não só um painel social de aguda profundidade, como também ao longo deste caminho, recuperar, como criança a resgatar flores do chão, a nossa capacidade lírica e poética, tão esquecida em tempos de chumbo.

---

<sup>66</sup> SOUZA, Naum Alves de. *No Natal A Gente Vem Te Buscar*. São Paulo : M. G. Editores Associados, 1983. A partir de agora, as citações da peça utilizarão a sigla NN e a página correspondente.

<sup>67</sup> MICHALSKI, Yan. Trecho da crítica publicada no *Jornal do Brasil*, s.d. e transcrita na edição da peça.

Naum Alves de Souza surge como autor no cenário nacional em 1979 com a peça *No Natal A Gente Vem Te Buscar*. Mas seu primeiro texto é encenado em 1977 – *A Maratona* – com dois atores na época desconhecidos e, numa produção mais modesta, repercute apenas em São Paulo onde foi montada. Em 1981 escreve e encena *A Aurora da Minha Vida* e em 1984 *Um Beijo Um Abraço Um Aperto de Mão* que obtiveram grande sucesso de público e de crítica.

A crítica se manifestou de maneira estrondosa quando das montagens paulista e carioca de *No Natal A Gente Vem Te Buscar*. Yan Michalski, do *Jornal do Brasil*,<sup>68</sup> afirma: “Não tenham dúvida: Naum Alves de Souza é um dos mais completos, originais e inspirados poetas teatrais que os nossos palcos ganharam nos últimos tempos.” Ilka Marinho Zanotto, do jornal *O Estado de São Paulo*<sup>69</sup> confirma: “A nova obra de Naum Alves de Souza representa esplêndido salto qualitativo na já importante contribuição do artista e um marco de criatividade no panorama do teatro atual.”

*No Natal A Gente Vem Te Buscar* é a peça que ora enfocamos nesta análise. É uma peça que trata de uma solteirona e suas memórias, mostrando o despedaçamento interno da personagem e de sua família. Aparentemente simples, a peça desvela um painel social, sem panfletarismos e sem heróis. Naum Alves de Souza vai trabalhar com o pequeno, o escondido, o comum. E consegue um efeito surpreendente num momento em que o país partia para a anistia política e para uma reconstrução interna. A Solteirona se despedaça, busca suas lembranças e se reconstrói frente à platéia, “delicada e triste como velhos álbuns de família.”<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> MICHALSKI, Yan. Trecho da crítica publicada no *Jornal do Brasil* (s.d.) e transcrita na edição da peça *No Natal A Gente Vem Te Buscar*.

<sup>69</sup> ZANOTTO, Ilka Marinho. Trecho da crítica publicada no jornal *O Estado de São Paulo* (s.d.) e transcrita na edição da peça *No Natal A Gente Vem Te Buscar*.

<sup>70</sup> BOJUNGA, Cláudio. Trecho da crítica publicada na Revista *Veja* (s.d.) e transcrita na edição da peça *No Natal A Gente Vem Te Buscar*.

Três eixos compõem a criação dramaturgica de Naum Alves de Souza em *No Natal A Gente Vem Te Buscar*: tempo, memória e linguagem. O tempo passa a ser o tema central, pois é através dele e a partir dele que a ação da peça transcorre. Mas está intimamente imbricado com a memória. Memória que traz o passado partindo de um chamado do presente.

A memória surge como grande invasora numa mente calcificada em valores absolutos, num momento de choque e ruptura. A solteirona, quando percebe o atropelamento da tia na porta do asilo, entra em choque e, subitamente, o público começa a ter contato com o ciclo de memórias. Este resgate individual, familiar, como dissemos anteriormente, vai propiciar o resgate de uma memória coletiva.

Recorremos novamente a Ecléa Bosi que nos diz: “Uma memória coletiva se desenvolve a partir de laços de convivência familiares, escolares, profissionais. Ela entretém a memória de seus membros, que acrescenta, unifica, diferencia, corrige e passa a limpo.”<sup>71</sup>

A memória não reconstrói o tempo, nem o anula. Mas o reengendra de forma não linear, como cacos de um quebra-cabeça. E este reengendramento está ligado ao terceiro eixo da peça: a linguagem.

Para Ecléa Bosi, como vimos, o instrumento socializador da memória é a linguagem. Pois,

Ela reduz, unifica e aproxima no mesmo espaço histórico e cultural a imagem do sonho, a imagem lembrada e as imagens da vigília atual. Os dados coletivos que a língua sempre traz em si entram até mesmo no sonho (...). As convenções verbais produzidas em sociedade constituem o quadro ao mesmo tempo mais elementar e mais estável da memória coletiva.<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> Idem, ibidem, p. 332.

<sup>72</sup> Idem, ibidem, p. 18-19.

Como cacos de espelho jogados ao chão, o diálogo incisivo de Naum Alves de Souza desvela personagens, revela situações complexas, expõe sentimentos não-ditos, deixando espaço para que a platéia possa se reconhecer neste espelho e fazer uma crítica desta sociedade.

Naum Alves de Souza marcou seu caminho singular por uma recuperação de personagens anônimos e interioranos, mesclados a uma investigação psicanalítica onde se entremeiam tempo e crítica social e diálogos aparentemente simples que descortinam tessituras impregnadas de imagens e sensações que nos remetem à uma poética dramatúrgica. Poética esta, que instaura com seus personagens sem nome mas repletos de dramaticidade, uma estética da delicadeza que traz para o palco este mosaico de emoções intensas, espelhos da realidade brasileira e uma relação onírica com o tempo e a memória.

Ao tomarmos contato com a peça *No Natal A Gente Vem Te Buscar*, duas características nos saltam aos olhos. Primeiro, que nenhum personagem tem nome (a Solteirona, a Tia, a Irmã, o Irmão, o Primo, o Pai, a Mãe) e, por este recurso do autor, se tornam muito próximas de nós. De uma proximidade quase que familiar. O próprio autor, afirma que isto foi intencional e que desde *A Maratona*, suas personagens não têm nome e este recurso será utilizado também nas três peças subseqüentes.

NAUM: “Como são personagens arquetípicos, e são personagens muito comuns, cada um tinha que batizá-los. Cada pessoa da platéia tinha que se identificar com aquilo e tinha que batizar o seu personagem referencial. (...) E foi isto que aconteceu sempre. As pessoas chegavam lá e diziam: – Mas é a minha mãe, a minha tia, é não sei quem, eu conheço ...”<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> Entrevista de Naum Alves de Souza concedida em São Paulo, no dia 12 de abril de 1994.

A segunda característica que é marcante nas peças de Naum Alves de Souza é o resgate da oralidade. Personagens falam como nossas velhas tias, como aquele vizinho da esquina, como pedestres esperando um ônibus. E, insistentemente, falam o que há de mais corriqueiro, comum, frases feitas muitas vezes.

Aí está a gênese da criação dramática de Naum Alves de Souza. O resgate da oralidade de forma cuidadosa nos remete a um reconhecimento da nossa língua, dos nossos valores, da nossa sociedade. Mas os personagens não só repetem o falar do dia-a-dia. O autor trabalha com estas frases feitas de forma a desvelá-las, a escancará-las, minuciosamente. Os personagens na sua pequenez e simplicidade, falam das pequenas crueldades familiares, infantis e sociais. Como no diálogo abaixo:

**(MEMÓRIAS DA INFÂNCIA)**

IRMÃ: – Ah, quem vive um pouco, só um pouquinho, já faz pecado e precisa batizar correndo!

IRMÃO: – Você é batizado?

SOLTEIRONA: – Eu sou. E você?

IRMÃ: – Eu também sou. (Ao primo): – Você é?

PRIMO: – Não, eu acho que eu não sou.

SOLTEIRONA: – Não? É por isso que o seu irmãozinho nasceu morto! (NN, p. 57)

As crianças repetem o que escutam. E as frases feitas, tão entranhadas no nosso cotidiano, revelam e denunciam as mazelas e injustiças da nossa estrutura social. O que o autor vai desmascarar ao longo da peça é exatamente o discurso idealizado, monolítico, cheio de falsas verdades absolutas. A solteirona é o personagem que acredita em todas as frases feitas, assume todas as crueldades familiares e vê, pouco a pouco, tudo desmoronar.

O enredo da peça gira em torno de uma família de protestantes, interioranos, onde o afeto não é explicitado nunca e onde os valores erigidos como verdades absolutas vão sendo desmistificados ao longo da peça.

Através da trajetória dolorosa de uma solteirona que viaja em direção a um asilo de velhos esperando um aconchego familiar e seu conseqüente despedaçamento emocional – através dos ciclos de memórias – o autor consegue traçar um painel da sociedade brasileira com uma crítica que passa pelo humor, pelo olhar carinhoso e pela dor.

Ao analisarmos a peça *No Natal A Gente Vem Te Buscar*, podemos perceber como o texto se faz num entrelaçar contínuo, numa relação que implica a tessitura entre texto literário e texto espetacular.

Si admitimos que la especificidad del teatro está ya en el texto escrito, lo hacemos porque el discurso contiene virtualmente la representación.<sup>74</sup>

Isto é bastante presente nesta peça, pois no seu texto literário a representação já existe, virtualmente. É, sem dúvida, um texto para o palco. Esta virtualidade transparece na linguagem principal (os diálogos) e na linguagem secundária (as rubricas).<sup>75</sup>

O texto dramático tem uma finalidade dupla: como texto literário se dirige ao leitor individualmente e como texto espetacular se dirige à representação, visando o público, o coletivo.

O texto dramático, tendo as duas linguagens entrelaçadas, está trabalhando duplamente com a linguagem em si. Na sua oralidade, como diálogo para ser falado, representado e na linguagem técnica das rubricas, onde há indicações para o diretor, o ator, o iluminador, o cenógrafo, o figurinista, o contra-regra, entre outros.

---

<sup>74</sup> NAVES, Maria del Carmem Bobes. *Semiologia de la Obra Dramatica*. Madrid : Taurus Ediciones, 1987. p. 61.

<sup>75</sup> INGARDEN, Roman. *As funções da Linguagem Teatral*. In: *O Signo Teatral: A semiologia aplicada à Arte Dramática*. Trad. de Luiz Arthur Alves (e outros). Porto Alegre : Globo, 1977.

Em *No Natal A Gente Vem Te Buscar*, o diálogo é direto, conciso. É um diálogo baseado na oralidade. Todas as palavras são essenciais e remetem diretamente às relações entre os personagens, à ação destes personagens.

**(MEMÓRIAS DA INFÂNCIA)**

IRMÃ: – Você nunca mais vai ver sua mãe. (...) Vai ficar morando aqui, vai virar nosso irmão.

(...)

PRIMO: – Eu não quero! E o meu pai?

(...)

SOLTEIRONA: – Eu vi o pai dele lá fora. Nem estava chorando.

PRIMO: – Mentirosa!

(...)

IRMÃO: – Sabia que ele tem amante? Que tem até filho com a outra mulher, uma mulher que não vale nada?

SOLTEIRONA: – Que nem ele!

IRMÃ: – Ele deve gostar mais do filho da outra mulher do que dele.

(...)

SOLTEIRONA: – Fale a verdade: você queria mesmo ter um irmãozinho?

PRIMO: – Queria.

IRMÃ: – Mentira! Mentir é pecado, heim? Quem vai ficar morando aqui como nosso irmão não pode mentir! Aqui ninguém mente. Precisa batizar logo esse menino! (NN, p. 60-61)

Há uma predominância da duplicidade do discurso, da dubiedade do discurso idealizado. Existe um discurso idealizado que perpassa toda a peça, frases feitas que denunciam um *non sense*, o que mascara uma ação social mais cruel.

SOLTEIRONA: – Não tinha lugar na casa dela, mesmo?

TIA: – Foi como eu falei, minha filha ...

(...)

SOLTEIRONA: – Eu não posso acreditar. Parece que eu estou sonhando. Isso é coisa de pesadelo.

TIA: – Só que desse você não acorda. Eu, pelo menos, não acordei ainda.

(...)

SOLTEIRONA: – Maldita hora em que eu saí da nossa cidade!

(...)

TIA: – Mas todo mundo ajudou você a ir embora, não foi?

SOLTEIRONA: – Como é que a senhora sabe? (NN, p. 35-36)

O autor insiste em trabalhar com este senso comum, núcleo gerador de diálogos familiares, desmascarando idealizações, enquanto seus

personagens, doces figuras interioranas – qual desenho a nanquim das nossas infâncias – desmoronam lentamente sob nossos olhos.

Quando aparece o discurso idealizado e porque ele aparece? É um discurso autoritário, na medida em que é monolítico e retira a possibilidade de um diálogo. É um discurso fechado e aparece durante toda a peça em momentos que um dos personagens quer firmar sobre outro a sua verdade absoluta, impedindo que o outro dialogue e submetendo-o à sua vontade e poder, como na cena do almoço familiar carregada de tensões.

PAI (*Todos de olhos fechados*): – Eu te agradeço, Senhor, pelo alimento que agora vamos comer, pelo pão nosso de cada dia, pela saúde que reina neste lar. (...). Pedimos também, ó meu Deus, nesta véspera de eleição, em que vamos escolher o dirigente desta cidade, que abençoe o nosso candidato e oriente a todos na escolha certa. (...)

(*Uma conversa muda entre a solteirona e o primo denuncia que eles não vão votar no candidato do pai*).

PAI: – Que é que você está falando? Ele não vai votar em quem eu mandei?

(...)

PRIMO: – Não vou mesmo. Não voto em assassino, em ladrão ... Voto em quem eu quiser.

PAI: – Quem você pensa que é? O dono da verdade?

PRIMO: – Eu posso não ser o dono da verdade, mas as coisas que eu sei daquele sujeito ...

PAI: – O que é que você sabe?

SOLTEIRONA: – Não foi ele que matou a filha, de tanto bater? Não sou eu que estou inventando, foi ele que me contou. (...)

PAI: – É mentira! Repita isso que eu quero ouvir, repita!

MÃE: – Pelo amor de Deus, na mesa não!

PAI: – Repita, desgraçada, prostituta, vagabunda, mentirosa! (NN, p. 101)

Nesta cena, eclodem tensões comuns a vários núcleos familiares, evidenciando um autoritarismo exacerbado nas relações pais e filhos, o que retrata um Brasil interiorano, de formação moral rígida, que ingressa na urbanidade com limites estreitos para a mulher e para os filhos em geral diante do poder supremo patriarcal.

A peça começa com uma viagem de trem da Solteirona. Nesta viagem, ela tenta conversar com um e outro, carrega seu álbum de fotografias da família e fala como se a família tivesse sido maravilhosa, todos muito unidos ...

SOLTEIRONA: – Desculpe a curiosidade, mas o senhor está indo para onde?

HOMEM: – Para perto daqui. Desço logo, a minha viagem é curta.

SOLTEIRONA: – A minha não. Ainda tenho muito que viajar.

(...)

HOMEM: – A senhora não vai ficar cansada?

SOLTEIRONA: – Eu gosto de viajar. A gente se distrai ... Proseia com um, proseia com outro, o tempo passa. Depois, o lugar para onde eu estou indo é muito bom. Tem muito parente, muito primo, sabe?

*(O homem cochila. Ela o observa, curiosa, cismada. Acorda-o).*

(...)

*(O homem ao lado lê um livro. Ela pega seu álbum de fotografias. Tanto insiste que acaba por chamar-lhe a atenção).*

HOMEM: – É o seu álbum?

SOLTEIRONA: – É. Da família. O meu pai, a minha mãe ... Esta aqui é minha irmã casada. O meu irmão mais velho ... Ele mora numa cidade linda, no estrangeiro! Sempre manda cartão. (NN, p. 25-29)

Esta é a primeira situação dramática da peça, onde o personagem da Solteirona nos é apresentado através das relações que estabelece com os outros viajantes. É também o primeiro mito da peça: a família boa, unida, onde o irmão de criação vai ser acolhido com amor e sem diferença de tratamento. É a primeira mentira social que cai por terra já nas lembranças da infância.

HOMEM: – E este aqui é o irmão mais moço?

SOLTEIRONA: – Esse já morreu. Era o mais novo mas não era bem irmão. Já eracasado, tinha duas filhinhas.

HOMEM: – Era irmão de criação?

SOLTEIRONA: – Era e não era. Na verdade, ele era nosso primo mas meus pais não gostavam de fazer diferença. Quando ele teve que ficar morando com a gente, teve trato de irmão. A gente tratava ele de irmão e meus pais chamavam ele de filho, igual à gente.

HOMEM: – Bonito, isso. (NN, p. 30)

Na estação acontece a segunda situação da peça: o encontro entre a Solteirona e a Tia. A presença da estação, esteticamente, traz à tona uma delicadeza do autor ao traçar seu retrato social e põe em cena resquícios de cinema mudo, como nos aponta Naum na entrevista realizada em 12.04.94 em São Paulo:

NAUM: “Cinema que foi o grande motivador estético. Inconscientemente, o meu teatro brotou de uma forma de cinema. (...) meu avô gostava muito de cinema (...) ele tinha uma revista chamada CINEARTE, que era toda colecionada. E eu era bem pequeno e ficava horas folheando aquelas revistas (...) É impressionante como marca. Porque até no POD MINOGA depois me aparece uma

estética que eu ficava pensando: que gozado, de onde é que aparece esta estética aqui? E era muito dessa coisa do cinema mudo.”

No diálogo entre Tia e Solteirona ouvimos aquelas frases que escutamos toda a vida, cheias de falsas verdades absolutas, que vêm à tona de forma quase pueril, mas que cruelmente vão denunciando e desmascarando uma sociedade fundamentada em grandes mentiras.

TIA: – A cadela está viciada. Ananheceu engatada com um cachorro. Ficou um bando em volta dela ganindo, lambendo ...

SOLTEIRONA: – Foi por causa dela mesmo que eu não consegui dormir.

TIA: – Vagabunda, indecente! ...

SOLTEIRONA: – Mais indecente é quem fica olhando.

TIA: – É pra mim que você está falando isso?

SOLTEIRONA: – Pelo amor de Deus, tia! (...) Era essa gente que mora aí na frente.

(...)

TIA: – É uma negradinha encardida, indecente ... não sei como você tem coragem.

SOLTEIRONA: – Coragem de que?

TIA: – De se dar com essa gente ... Você parece que não conhece o seu lugar ...

(...)

SOLTEIRONA: (...) – Minha mãe sempre ajudou a criar umas negrinhas, filhas de gente pobre. Criava como branco, bem limpinhas. Podiam até sentar na mesa com a gente. E eram melhores que empregadas que, além da gente ter que pagar, ainda roubam o que se tem de melhor. (NN, p. 39-40)

Tia e Solteirona falam com a arrogância de quem sabe tudo e com a ilusão de poderem ter um controle sobre as coisas de que falam.

As duas se desvelam para o público que poderá ver, pouco a pouco, suas verdades desmoronarem.

Os sentimentos e desejos só são expressados nos momentos de loucura, delírio ou de profunda dor e angústia.

Vida, morte, sexo, desejo são questões fundamentais que se entremeiam sob conversas veladas, portas trancadas, medos e sustos.

Na terceira situação dramática da peça, que é o ciclo de memórias da infância, o autor consegue unir humor e lirismo, numa viagem ao universo infantil, desvelando mitos e expondo a crueldade das crianças quando repetem a linguagem dos adultos e agem ferozmente em defesa dos valores idealizados.

Estas questões são trabalhadas na coletânea *O Sadismo da Nossa Infância* organizada por Fanny Abramovich, (onde consta um texto de Naum Alves de Souza, entre outros):

A idéia de colocar em pauta o sadismo, a perversidade que marcou a infância de todos nós, surgiu com o acúmulo de histórias, peças de teatro, roteiros de discos, etc. e tal, sempre falando do “coraçõzinho bom e puro da criancinha”... Tanto diminutivo numa única frase, aliado à constante (quase matemática) criança igual a pureza e/ou bondade e mais a frágil memória de todos sobre a sua própria infância, fez pensar que já era hora de ver que as coisas não eram bem assim, que a constante não era bem essa e que todos tínhamos uma boa de uma “marvadeza” para contar.<sup>76</sup>

No ciclo de memórias da adolescência (que é a quarta situação) fica mais aguda a relação entre Solteirona, Primo, Irmã e Irmão, cujas relações giram em torno de sexualidade, ânsia de beleza, inveja e competição.

São memórias que evidenciam que

Entrar no mundo dos adultos – desejado e temido – significa para o adolescente a perda definitiva de sua condição de criança. (...) As mudanças psicológicas que se produzem neste período, e que são a correlação de mudanças corporais, levam a uma nova relação com os pais e com o mundo. (...) É um período de contradições, confuso, ambivalente, doloroso, caracterizado por fricções com o meio familiar e social. Este quadro é freqüentemente confundido com crises e estados patológicos.<sup>77</sup>

E o que acontece com as memórias da adolescência deste núcleo familiar tão fechado em si mesmo e permeado por intensas proibições, é que as cenas transcorrem dentro de um clima histérico, onde se acentua agudamente a questão corporal e sexual.

IRMÃO: – Ainda bem que a gente nasceu homem. Homem pode fazer o que quiser que não tem nada demais.

(...)

PRIMO: – Escute uma coisa: O que é que você faria se pegasse a sua irmã com um cara?

IRMÃO: – A minha irmã, aliás, as minhas irmãs, nunca iam fazer uma coisa dessas!

PRIMO: – Só porque você quer. (NN, p. 87)

<sup>76</sup> ABRAMOVICH, Fanny (org.). *O Sadismo de Nossa Infância*. Vários autores, São Paulo : Summus, 1981.

<sup>77</sup> ABERASTURY, Arminda e KNOBEL, Mauricio. *Adolescência Normal: um enfoque psicanalítico*. 9. ed. Trad. de Suzana Maria Garagoray Nallve. Porto Alegre : Artes Médicas, 1991. p. 13.

A quinta situação dramática compreende grande parte do 2º ato e corresponde à maturidade. A realidade é mais forte e definidora. As relações estão mais secas e empobrecidas. Parece ser uma característica do autor, pois também em *Um Beijo Um Abraço Um Aperto de Mão* e em *A Aurora da Minha Vida*, há um momento cênico onde se caminha para um anti-clímax, um contato mais estreito com a realidade.

A Solteirona tornou-se realmente uma solteirona, sempre pronta a saber tudo, com frases feitas na ponta da língua.

SOLTEIRONA: – Você sempre foi um mal agradecido de marca maior.

PRIMO: – Não precisa me jogar isso na cara de novo. Eu sei bem o meu lugar. Não esqueço.

SOLTEIRONA: – Acho bom mesmo.

PRIMO: – Você tem uma ruindade ... Acho que é por isso que não arruma namorado. (NN, p. 98)

Ela agora é insegura, medrosa e ambivalente. Para manter o seu papel de porta-signos das verdades absolutas daquele núcleo familiar, ela é capaz de repetir frases como estas descritas abaixo:

SOLTEIRONA: – Vê se respeita a sua mãe?

PRIMO: – A minha mãe morreu. Ela não é minha mãe.

SOLTEIRONA: – É como se fosse, seu mal agradecido.

PRIMO: – Você fala igualzinho a ela!

SOLTEIRONA: – Eu posso, Ela é minha mãe. (NN, p. 99)

É a primeira vez que aparecem o pai e a mãe na peça, mas era como se eles estivessem estado presentes todo o tempo, refletidos nas palavras e na maneira como as crianças e os adolescentes se relacionavam.

A família é exposta com crueza na cena do almoço familiar. Um autoritarismo intenso permeia os assuntos relacionados à religião, igreja, política e sexo. Esmagados uns contra os outros, aprisionados e medrosos, estes personagens expressam o microcosmo de uma sociedade que sofre e se angustia debaixo de um militarismo exacerbado e ignorante, vigente naquele período no Brasil. E como este autoritarismo se estendia às instituições em

geral – entre elas, a família – reprimia e empobrecia as possibilidades de vida das pessoas.

As idealizações vão sendo desmontadas uma a uma: a família perfeita, a infância feliz, o país bom para todos, onde todos poderiam prosperar se caminhassem dentro de uma certa ordem e fossem honestos e cordiais.

Na sexta situação acontece a morte com tortura do Primo, que, apesar de velada, explicitava uma situação grave que acontecia no Brasil daquele período, correspondente aos anos de ditadura militar. Naum Alves de Souza traça um retrato sensível deste momento, sem panfletarismos. O personagem, que é um *outsider* daquele grupo familiar tão fechado, é quem vai fazer a ligação da platéia com o momento político do país. É o único que escolhe um outro caminho, mesmo que este caminho o conduza à morte. A situação do personagem que é torturado e morto, deixa em pauta um raciocínio imediato: se ele, que era apenas um interessado anônimo, foi torturado e morto, quantos mais foram mortos?

Na sétima situação de *No Natal A Gente Vem Te Buscar*, após todo o delírio da Solteirona ao retomar suas memórias, já no hospital, é a volta ao presente. Aqui os personagens se vêem diante de algo não resolvido, de um afeto não explicitado, de relações pobres e mesquinhas.

Naum Alves de Souza joga com a realidade e a irrealidade, auxiliando a Solteirona a elaborar seu pensamento e sua dor, após o revisitar da memória, e a conviver com a sua solidão.

Ao debruçar-se sobre uma família de classe média interiorana, Naum Alves de Souza traça um agudo e pertinente perfil da realidade brasileira. Tanto politicamente, com a situação do primo, quanto economicamente, com o empobrecimento da família, apesar da luta constante do pai; e quanto ainda religiosamente, com valores castrativos e cruéis sendo

passados de geração a geração; como afetivamente, onde “Ninguém admite o amor, ninguém se olha, ninguém se toca. Todos se empurram, dissimulam, negaceiam. O resultado é o ferimento mútuo, a fuga, a solidão.”<sup>78</sup>

E Naum Alves de Souza vai falar de desamor, de crueldade, de solidão e de abandono.

Estes temas vão aparecer nas relações entre os personagens que não têm nome, mas têm rosto, presença, emoções. E memória.

Anônimos, sim. Mas cheios de sentimentos e individualidade, apesar de estarem a serviço de um recurso do autor de resgate de uma memória social, os personagens atravessam com sua simplicidade a peça, para nós leitores ao final nos darmos conta de sua força e de sua fragilidade, ora uma, ora outra. Tão próximos de nós, tão familiares, que só poderiam estar no espaço de uma casa. Pois a casa “é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade”,<sup>79</sup> nos diria Bachelard.

E é no espaço solitário da casa que se desenvolve quase toda a peça, e também na não-casa que é o asilo ou o hospital. O autor intencionalmente buscou a crueza dos cantos, dos móveis simples, das paredes nuas. A casa situa a dor, mas também situa o convívio, o entrelaçar das vidas.

Pensar no espaço desta casa é pensar psicanaliticamente no espaço interior do homem, na morada interna deste homem. E é o que faremos no capítulo sobre espaço, refletindo sobre estas conexões internas do texto dramatúrgico.

## 2.5. - RASGA CORAÇÃO – A POÉTICA DO COTIDIANO

---

<sup>78</sup> BOJUNGA, Claudio. Op. cit.

<sup>79</sup> BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro : Livraria Eldorado Tijuca, s.d. p. 30.

*Rasga Coração* é o último texto escrito por Oduvaldo Vianna Filho, Vianinha. É um texto que, além do caráter premente de testamento poético do autor (que estava com câncer e sabia que estava morrendo), é fruto do amadurecimento dramático e político de Vianinha que, desde quando nasce, está profundamente envolvido com o teatro e a política. Filho do dramaturgo e cineasta Oduvaldo Vianna, Vianinha participa desde os três anos de idade de filmagens do pai e assiste em sua casa ao desenvolvimento da militância de esquerda, dos lutadores anônimos do Partido Comunista.

Não é possível tratar de *Rasga Coração* sem um travo emotivo. Tudo o que diz respeito ao texto de Oduvaldo Vianna Filho está cercado de pungência e beleza. Sabe-se que ele pediu aos médicos que lhe prolongassem a vida, até outubro de 1974, para quando estava prevista a estréia (*Vianinha* morreu em julho e a peça foi interdita).<sup>80</sup>

Premiada no VI Concurso de Dramaturgia Nacional do Serviço Nacional de Teatro com o 1º lugar em 1974 e censurada em seguida, *Rasga Coração* tornou-se um símbolo da luta dos artistas contra a Censura. “Nos negros tempos da década de setenta, onde era preciso falar sussurrando e certas palavras eram anátemas, o nome *Rasga Coração* era pronunciado com carinho e devoção. Cópias circulavam de mão em mão e várias pessoas mimeografaram a obra e a distribuíram aos amigos”.<sup>81</sup>

Durante cinco anos o texto continuou proibido, como vários outros de outros autores. Do próprio Vianinha também permaneceu proibido *Papa Highirte*, também premiado pelo Serviço Nacional de Teatro.

Somente em 1979 é que foi possível a montagem das duas peças interditas de Vianinha. *Rasga Coração* é dirigida por José Renato,

<sup>80</sup> MAGALDI, Sábato. *Crítica Folha da Tarde de São Paulo*. São Paulo, 28 de outubro de 1980.

<sup>81</sup> RANGEL, Flávio. *Crítica da Folha de São Paulo*. São Paulo, 17 de outubro de 1980.

companheiro de trabalho de Vianinha no extinto Teatro de Arena – movimento fundamental para os rumos do teatro brasileiro, onde se discutiu e se buscou exaustivamente uma dramaturgia e uma encenação brasileiras.

1979 – Dia 1º de janeiro, o Brasil amanhece sem o AI-5. Em março assume o governo o presidente Figueiredo, que jura fazer do país uma democracia. A legislação sobre a censura e outros instrumentos legais do arbítrio continuam os mesmos que durante tantos anos permitiram os piores abusos (...) Algumas das peças mais importantes que estavam proibidas são liberadas, a começar pelas duas obras-primas que Oduvaldo Vianna Filho não teve a alegria de ver encenadas. (...) *Rasga Coração*, que teve uma estréia nacional em Curitiba seguida de uma triunfal carreira no Rio, foi uma explosão de emoção como há muito não se via.<sup>82</sup>

O que acontece com esta peça? Peça que traz já no bojo do nome um rasgar de entranhas, uma proposta emotiva de profundo mergulho em nós mesmos e, associando este nome à música de onde foi tirado, um mergulho também num país que nos pertence e à uma cultura que é nossa.

Se tu queres ver a imensidão do céu e mar  
refletindo a prismação da luz solar  
rasga o coração, vem te debruçar  
sobre a vastidão do meu penar.<sup>83</sup>

Mas, apesar do apelo fortemente emotivo que nos é dado pelo caráter dos conflitos que se desenvolvem na peça, pela simbologia que o texto assumiu nos últimos anos de ditadura e pela doença terminal do autor, *Rasga Coração* não se resume a um despejar de emoções. É um texto de uma arquitetura dramática de extrema coerência interna e que é regido por mecanismos técnicos que entrelaçam núcleos simultâneos de tempo e espaço, aliados à uma pesquisa oral e musical que nos permitem uma reflexão sócio-política do Brasil de 1930 a 1972, momento em que se situa a ação da peça.

A estrutura de *Rasga Coração* é uma explosão de criatividade, uma demonstração de fundo conhecimento das conquistas contemporâneas da criação teatral, na medida em que rejeita a

<sup>82</sup> MICHALSKI, Yan. *O Teatro Sob Pressão*. Op. cit., p. 80.

<sup>83</sup> Música *Rasga o Coração* de Catullo da Paixão Cearense e Anacleto Medeiros.

narrativa fechada, mistura os planos do tempo, opera por associações livres de idéias mais do que por encadeamento cronológico dos acontecimentos.<sup>84</sup>

Quando Vianinha opera com estes mecanismos técnicos, ele sabe perfeitamente com que material está trabalhando. Percebemos no burilamento final da peça a origem de trabalhos anteriores do autor ligados ao teatro político, à técnica de colagem, à revista musical; o que, simultaneamente, nos conta também uma parcela da história do teatro brasileiro com a tradição das revistas, o caminho original buscado pelo Teatro de Arena, Grupo Opinião e CPCs, que dariam aos que viriam depois, espaço e temática suficientes para vários desdobramentos de propostas de construção de uma dramaturgia e de um teatro brasileiros.

E o que Vianinha consegue é lidar com a multiplicidade de tempos e de espaços, de maneira que ao público é solicitada uma maior atenção para acompanhar e perceber as ligações cronológicas que a peça estabelece, exigindo uma reflexão mais aprofundada sobre fragmentos de uma história que nos pertence. É intencional o recorte fragmentado da história, pois pertence ao público o trabalho de costurar e preencher os vazios que ficam.

O que é experiência do tempo? Pode uma cultura falar do tempo sem recorrer às diversas formas de elaborar suas tradições e de narrar a História? Como pensar a história a partir de uma tradição que trabalha com a idéia de tempo absoluto, sem conexão com as diferentes dimensões sociais, políticas e intelectuais, e que procura identificar a sociedade a uma única experiência temporal? Como pensar, enfim, a natureza do contemporâneo: tempo fragmentado, tempo deslocado, tempo modelado, tempo repetitivo-veloz-volátil, tempo sem memória?<sup>85</sup>

Vianinha mergulha nesta preocupação e compõe uma obra-prima onde tempo, memória e linguagem se imbricam totalmente. Percebemos o autor como um artífice perfeito desta tríade. Perfeição que é burilamento de linguagem de quem começou escrevendo *Chapetuba Futebol Clube*, exercício

<sup>84</sup> MICHALSKI, Yan. Crítica Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 13 de outubro de 1979.

<sup>85</sup> NOVAES, Adauto. *Tempo e História*. Op. cit., p. 9.

de construção de personagens brasileiros, *Os Azeredos e os Benevides*, exposição dos conflitos de terra no país e *Bilbao Via Copacabana*, busca de uma linguagem genuinamente brasileira no palco, para destilar qualidade dramaturgica aliada a um profundo senso político em *Corpo a Corpo*, *A Longa Noite de Cristal* e, magistralmente, em *Papa Highirte*.

Narrar a história de um povo a partir apenas do tempo presente, tempo fragmentado, direcionado (...), é negar a articulação de épocas e situações diferentes, o simultâneo, o tempo da história e o pensamento do tempo.<sup>86</sup>

A peça, na verdade, fala do espaço interno e do espaço externo de seu protagonista – Manguari Pistolão. Mas o passado do protagonista não aparece como *flash-back*, mas sim vem à tona com tamanha força e capaz de dialogar com o presente e com outros fragmentos de outros tempos, que é aí que percebemos a originalidade da composição formal de *Rasga Coração*. Para o autor, “a criação de formas novas parece-me importante assim: resultados compulsivos da necessidade de expressão temática e não somente a procura artificiosa de novas posturas. A originalidade como sofrido ponto de chegada, não, ponto de partida”.<sup>87</sup>

Esta é uma peça que traz em seu bojo fundamentos que nortearam o teatro épico de Bertolt Brecht, onde: “O cunho épico ressalta também do fato de que o mundo aparentemente objetivo é mediado pela consciência de um sujeito-narrador”.<sup>88</sup>

Mas este sujeito-narrador, o autor empírico, não transparece para o público enquanto mensageiro de um partido político dogmático, mas sim

<sup>86</sup> Ibidem, op. cit., p. 9.

<sup>87</sup> VIANNA FILHO, Oduvaldo. Trecho do prefácio de *Rasga Coração*. Para esta análise será utilizada a publicação do Serviço Nacional de Teatro, Rio de Janeiro, 1980. As citações da peça utilizarão a sigla RC e o número da página correspondente.

<sup>88</sup> ROSENFELD, A. *O Teatro Épico*. Op. cit., p. 99.

como consciência reflexionante que nos faz um convite para pensarmos a história do nosso país.

Anatol Rosenfeld, ao falar das razões do teatro épico para Brecht, nos dá algumas linhas de pensamento para entendermos esta peça de Vianinha:

Duas são as razões principais da sua oposição ao teatro aristotélico: primeiro, o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais – objetivo essencial do drama rigoroso e da “peça bem feita”, – mas também as determinantes sociais dessas relações. Segundo a concepção marxista, o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais e diante disso a forma épica é, segundo Brecht, a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção do mundo.<sup>89</sup>

Mas, não se apressem em buscar neste texto um pragmatismo de esquerda, pois Vianinha não se deteve apenas no aspecto ideológico, mas investiu apaixonadamente na humanidade de seus personagens, fazendo deles pessoas tão próximas de nós por sua força e por sua fragilidade. Mesmo o protagonista Manguari Pistolão, a quem Vianinha diz explicitamente no Prefácio de *Rasga Coração* estar homenageando (“*Rasga Coração* é uma homenagem ao lutador anônimo político”<sup>90</sup>), é dilacerado e recortado em sua dignidade de lutador, para mostrar ao público seus medos, desejos, fraquezas. Isto, à medida que fragiliza o personagem enquanto modelo estático de lutador, nos aproxima e nos apaixona com a sua humanidade. E também aí encontramos pontos de ligação desta peça com o teatro épico.

Os personagens parecem alto-relevos, salientes sem dúvida, mas ainda ou de novo ligados ao peso maciço do mundo narrado, como que inseridos no fundo social ou cósmico que os envolve de todos os lados e de cujas condições dependem em ampla medida. Não são esculturas isoladas, rodeadas de espaço, personagens que, dialogando livremente, projetam o mundo que é função deles. Agora são projetadas a partir do mundo e se convertem em função dele.<sup>91</sup>

---

<sup>89</sup> *Ibidem*, op. cit., p. 147.

<sup>90</sup> VIANNA FILHO, Oduvaldo. Prefácio à *Rasga Coração*. Op. cit.

<sup>91</sup> ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. Op. cit., p. 175.

A peça se desenvolve a partir (mas não se reduz a isto) do conflito de gerações entre o pai – Manguari Pistolão e o filho Luca. Manguari Pistolão é um simples funcionário público, esmagado por um cotidiano de classe média baixa, mas que dedicou grande parte de sua vida à política, tentando melhorar o país, lutando ao lado dos mais humildes e contra os totalitarismos de direita.

Apesar de sufocado pelo cotidiano, Manguari é ele literalmente a possibilidade poética do cotidiano, aquele herói anônimo que não se entrega, que mantém – apesar de todos os convites à entrega – uma resistência e uma clareza política que se faz no dia-a-dia. Luca, seu filho, caminha turbulentamente pelo cansaço do capitalismo selvagem de um país sem muitas escolhas políticas, expondo o percurso de uma geração que se fez sob as botas dos militares e que, negando o momento político do presente, ingressou na luta ecológica aliada às drogas e ao esoterismo. Luca, que é o novo, questiona o revolucionário de seu pai. Esta discussão que permeia toda a peça, deixa clara a postura de Vianinha, expressa desde o prefácio da peça:

A peça fixa desde o novo antigo (o integralismo) até o novo anárquico (a boemia de 30, o hippie de hoje) que apesar de apresentar soluções antigas, percebe, detecta problemas novos que os sistemas revolucionários organizados têm dificuldade em absorver, principalmente quando atravessam fases de subestimação da teoria e criação da consciência humana. No final, no frígido dos ovos, o revolucionário para mim é o novo, é o velho Manguari. Revolucionário seria a luta contra o cotidiano, feita de cotidiano. A descoberta do mecanismo mais secreto do cotidiano que só sua vivência pode revelar.<sup>92</sup>

O conflito pai e filho não se reduz a um conflito de gerações mas a investigações das buscas que as pessoas fazem, de suas escolhas, da inserção do microcosmo individual no macrocosmo social. O recurso utilizado por Vianinha de contrapor passado e presente num permanente diálogo impede que a cena – por mais emocionante que seja – se feche em si mesma, e que o espectador mergulhe apenas naquele momento, naquela luta entre este pai e

---

<sup>92</sup> VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Prefácio à Rasga Coração*. Op. cit.

este filho. À medida em que desenvolve o conflito entre Manguari Pistolão e Luca, e remete ao conflito entre Manguari e seu pai, às relações de Manguari e seu amigo Lorde Bundinha (o boêmio de 30), Vianinha permite ao espectador que pense junto com ele, que reflita sobre os conflitos, angústias e lutas internas das gerações, de cada núcleo familiar; possibilitando ao espectador que faça não só uma reflexão sobre aquela cena naquele momento, mas que aprofunde mais e mais e tenha uma visão sócio-política de toda a situação, sem deixar de se emocionar.

Uma das primeiras grandes virtudes do texto vem do imbricamento do macrocosmo e do microcosmo, dosados com tanta sabedoria que um parece o reflexo do outro. Os dramas individuais projetam-se no pano de fundo histórico, atribuindo-lhe consistência, e a História está exemplarmente encarnada no indivíduo. (...) No macrocosmo, as lutas políticas da década de 30, o integralismo, o comunismo, o Estado Novo, a Segunda Grande Guerra, a democratização, e tudo o mais que ocorreu, até 1972. O microcosmo compõe-se dos conflitos relacionados com três gerações da família Manhães. Através delas e dos indivíduos que estão à sua volta entram os dados humanos que vivificam a história e lhe conferem uma realidade palpável, nascida de autêntico ficcionista.<sup>93</sup>

Apesar da declaração de Vianinha de estar homenageando o herói anônimo e de estar ao lado de Manguari Pistolão, não podemos abrir mão – nem o autor pôde – da força e do impacto das palavras inquietantes do filho Luca, que tanto são colocadas para questionar duramente a opção do pai como também para questionar a tudo e a todos, num retrato doloroso mas verdadeiro de uma geração que se sentia inerte sob o silêncio e o medo reinante nos duros anos da ditadura.

MANGUARI: – Luca. Sua mãe me disse que você vai ser médico no interior? ...

LUCA: – Falou. Quando eu for médico, daqui a seis anos ... vou pro interior.

MANGUARI: – (Tempo) ... eu estava pensando num consultório pra você aqui, acho que até juntando todos meus pistolões quem sabe consigo um lugar no IPASE para você, mesmo um consultório bem montado, precisava ver um ponto bom...

LUCA: – ... pensei que você preferisse minha decisão proletária, decisão de justiça, de levar a medicina aos desfavorecidos ...

MANGUARI: – ... é que não adianta ir um médico sozinho pra lá, Luca, tem que ficar na cidade e lutar pra levar laboratório, raio X, leito de hospital pra eles e ...

LUCA: – ... levar tecnologia toda, não é pai? ...

---

<sup>93</sup> MAGALDI, Sábato. *Crítica Folha da Tarde de São Paulo*. São Paulo, 28 de outubro de 1980.

MANGUARI: – ... no meu tempo chamava aparelhagem, Luca, acho ...

LUCA: – Pára de falar comigo fazendo o tolerante, Manguari, melhor levar psicologia nova, alimentos novos, alimentos naturais, saca? As pessoas desaprenderam de fuder, falar e de comer, saca? As pessoas ...

MANGUARI: – ... as pessoas não tem o que comer, menino! As pessoas, não ... (RC, p. 31-32).

Neste trecho da peça e em muitos outros vemos Manguari e Luca discutindo suas escolhas políticas. Manguari sempre tentando fazer Luca perceber o contexto social e político e Luca tentando uma saída desesperada, que não tivesse nenhuma ligação com este social que ele abominava. Mas Manguari também é questionado duramente e podemos ter uma visão de suas fragilidades, das amarras de um partido que exigia dos seus militantes tudo pelo coletivo e que na vida individual abrissem mão de quase tudo. Isto fica explícito na relação de Manguari com Nena.

Não é por acaso que a peça começa, após a introdução de painel histórico, com uma cena familiar, onde o casal faz contas e situa o espectador no Brasil de 1972:

MANGUARI: – Que dia é hoje? 30 de abril de 1972. (Escreve, agora lê) Dobradinha, gelatina. Guardanapo, Mococa, Baygon: 25, 90 (RC, p. 19-20).

E, mais à frente, a fala de Manguari denuncia a injusta divisão de renda num país onde convivem milionários, uma classe média “presa na ponta do lápis” e um enorme contingente de miseráveis, a massa trabalhadora.

MANGUARI: – Absurdo, Nena, absurdo viver assim na ponta do lápis, prédios de vidros rayban, computadores, acrílicos, roupas de um milhão e a gente na ponta do lápis. (RC, p. 24).

Vianinha interliga de forma única a questão política ao cotidiano de seus personagens, equilibrando os componentes sociais e a substância psicológica.

Do ponto de vista da estrutura dramática (...) [a] construção em diversos planos de tempo – um recurso que Vianna, depois de superar a narrativa linear das suas primeiras obras, foi dominando e burilando pacientemente, até alcançar o notável virtuosismo e complexidade com que esse recurso manejado no seu canto de despedida, *Rasga Coração*, em que a manipulação das técnicas de contraponto cronológico adquire as dimensões de uma personalíssima poética.<sup>94</sup>

Poética que nos abala e nos questiona. Não há quem leia esse texto ou assista à representação de *Rasga Coração* e não se pergunte: esta história se passou no meu país? Mas então, de que lado eu estou? Ou ainda: Onde estava eu, neste momento político?

E é a poesia que o texto destila de sua arquitetura refinada, que vem responder a uma afirmação do filósofo Gaston Bachelard: “Com a poesia, a imaginação se coloca no lugar onde a função do irreal vem seduzir ou inquietar sempre despertando – o ser adormecido em seus automatismos”.<sup>95</sup>

E não seria esta a função maior da arte? Despertar as pessoas de seus automatismos, propondo possibilidades de reflexão?

*Rasga Coração*, antes de tudo, trata da dialética do exterior e do interior. Dialética esta onde não há partidários e pesos tendenciosos, mas onde os elementos se entrelaçam qual junco amarrado na feitura de um cesto (o que é belo e é útil), algo que é tessitura e onde “o exterior e o interior formam uma dialética de dissecação, e a geometria evidente dessa dialética nos cega desde o momento em que a fizemos aparecer nos domínios metafóricos”.<sup>96</sup>

Diante da intrincada elaboração de *Rasga Coração*, de seu trabalho de pesquisa oral e musical (gírias e músicas de época são resgatadas cuidadosamente) nos damos conta de que nesta peça prevalece o Vianinha poeta, capaz de um gesto que “profundamente sugere o título da peça (...): em carne viva, no palco, a nossa humanidade, desassombradamente”.<sup>97</sup>

<sup>94</sup> MICHALSKI, Yan. *O Melhor Teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo : Global, 1984. p. 8.

<sup>95</sup> BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Op. cit., p. 17.

<sup>96</sup> BACHELARD, Gaston. Op. cit., p. 157.

<sup>97</sup> BUENO, Wilson. *Crítica O Estado do Paraná*. Curitiba, 1979.

Esta é uma peça onde linguagem principal (diálogos) e linguagem secundária (rubricas) têm o mesmo peso. Há simultaneidade e entrelaçamento até nisto, como podemos ver no trecho abaixo:

**Segundo Ato**

Cena 5

*Protofonia do Guarany. Figuras em movimento na obscuridade. A protofonia cai um pouco.*

Voz: – Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP. A Voz do Brasil! *(Sobe a protofonia. Estão em cena Manguari Pistolão, pijama, deitado na mesa, mãos que lentamente se cruzam atrás da mica. Dorez. Lorda Bundinha deitado no seu catre tosse abafado, bebe cachaça, cantarola o "Queres ou não?". Castro Cott marcha, dirige um pelotão que aparece em slides. 666 faz parte do pelotão).*

CASTRO COTT: – Um, dois, um, dois, um, dois, ... esquerda, direita, esquerda, direita ...

MANGUARI: – Nena ... Nena ..., quero descruzar minhas mãos ... Nena, lembra ... por que não descobrem a cura da artrite, ó senhor? ...

CASTRO COTT: – Nossos domingos são dedicados à excursões a pé, que são obrigatórios. Um, dois, um, dois, ... *(Marcham. Protofonia sumindo. Nena, no foco de luz do presente aparece sonolenta, pegnoir, vai até Manguari, ajuda-o descruzar as mãos).*

MANGUARI: – ... pra mim o que resolve é injeção de ouro, mas é caro ... e inflama o fígado ... (RC, p. 50).

A complexidade do texto pede, solicita um trabalho complexo de montagem, de espacialização. Não há linearidade e, portanto, a direção e a interpretação dos atores deverá trabalhar com outras premissas para a montagem deste espetáculo, parece nos advertir o autor. Linguagem original e espaço cênico também original o texto nos sugere. Para que a dimensão épico-histórica fique bem clara, e a peça possa destilar sua poesia interna, sua poética do cotidiano, é preciso que o trabalho de montagem não se limite a transpor para o palco o texto como qualquer outro, mas que os intérpretes se debrucem sobre as origens de criação desta obra-prima.

MANGUARI: – (...) Camargo, por favor (...) Quem é aquele rapaz?

CAMARGO MOÇO: – ... Quem?

MANGUARI: – ... O meu filho, Luís Carlos, que é ele? Por que é que eu entendo ele cada vez menos? O que é que ele faz esse conflito de gerações ficar assim?

CAMARGO MOÇO: – ... Não saco muito conflito de gerações, sabe? Pra mim, o importante não é o conflito de gerações, é a luta que cada geração trava dentro de si mesmo ... (RC, p. 66-67).

A perplexidade do personagem é repassada para o público que se vê, o tempo todo, diante de uma polifonia de vozes.<sup>98</sup> Não há, em nenhum momento, uma só voz autoritária ditando uma mensagem para o espectador, mas sim este trançado de vozes e opções políticas que nos colocam diante não de uma certeza absoluta e fechada, mas sim da necessidade de nos posicionarmos diante da vida, da peça, de nós mesmos, do cotidiano, da história.

Manguari Pistolão é um personagem com características psíquicas, individuais que determinam sua opção política-revolucionária. Ele é um lutador e o seria em qualquer circunstância histórica. Por trabalhar com sua humanidade, Vianinha consegue demonstrar no teatro a superação do histórico para a configuração da poética do cotidiano.

MANGUARI: – ... Porque eu não tenho nada contra experimentar coisas novas, entende, Luca? Não tenho nada contra ... mas é que o mundo você acha que é só de coisa nova, ele é cheio de seus velhos problemas, você não pode freqüentar um colégio, eu sei, fica essa ociosidade (...) Isso não pode continuar, esse desinteresse, a gente precisa, se encher de problemas, filho, e não fugir deles, entende?

(...)

LUCA: – (...) eu é que devia te chamar pra largar tudo isso ... (...) Eu não estou largado pai, ontem estive na porta de uma fábrica de inseticida, fui explicar pros operários que eles não podem produzir isso ... vou em fábrica que produz enlatado ... (...) pai? ... que é isso, pai? Está chorando?

MANGUARI: – (...) Não ... não é nada ... é que realmente a gente está tão diferente ... (...)

LUCA: – ... Ô pai, ... (...) que é isso? ... Ô, pai ...

MANGUARI: – ... Na porta das fábricas pedir pros operários largarem seus empregos, são tão difíceis de conseguir, rapaz! (RC, p. 71-72).

Através da fala, e sempre a partir dela, o autor trabalha minuciosamente os personagens. A fala “como elemento gerador da ação dramática (...) com o objetivo preciso de fazer com que cada ato de falar pressione os personagens a se posicionarem, a fazerem opções, a agirem”.<sup>99</sup>

<sup>98</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. de Paulo Bezerra. *Problemas da Poética*. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 1981.

<sup>99</sup> MICHALSKI, Yan. *Crítica Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 13 de outubro de 1979.

Para Vianinha, como para o filósofo Merleau-Ponty,<sup>100</sup> a palavra é um mundo de significações e de relações. E são estas significações e estas relações que o autor vai entremear de forma complexa em *Rasga Coração*, pois “se é o ser do homem que se quer determinar, nunca se tem certeza de estar muito perto de si, recolhendo-se em si mesmo, indo até o centro da espiral; freqüentemente, é no coração do ser que o ser é errante”.<sup>101</sup>

Este rasgar de entranhas que Vianinha nos oferta em seu texto-testamento poético, é resultado de rigor na construção e apuro de linguagem. Texto generoso e pleno de afetos, propõe – e é feliz em sua tentativa – uma relação de reflexão e buscas. Relação que é permeada por emocionantes depoimentos como este de Manguari Pistolão que, nesta cena, literalmente, rasga o coração:

MANGUARI: – ... Não posso mais, não posso mais viver com uma pessoa que me olha como se eu estivesse morto! Como se todas as pessoas que estão aí fora gemendo no mundo fossem a mesma coisa! Como se não houvesse dois lados! eu sempre estive ao lado dos que tem sede de justiça, menino! Eu sou um revolucionário, entendeu? Só porque uso terno e gravata e ando no ônibus 415 não posso ser revolucionário? Sou um homem comum, isso é outra coisa, mas até hoje ferve meu sangue quando vejo do ônibus as crianças na favela, no meio do lixo, como porcos, até hoje choro, choro quando vejo cinco operários sentados na calçada, comendo marmitas frias, choro quando vejo vigia de obras aos domingos, sentado, rádio de pilha no ouvido, a imensa solidão dessa gente, a imensa injustiça. (RC, p. 75).

Vianinha consegue amarrar nesta peça todos os seus propósitos e, para nosso trabalho, fecha de maneira admirável este primeiro capítulo de um dos caminhos da dramaturgia brasileira contemporânea fundamentada na tríade memória, tempo e linguagem como busca estética e filosófica que revela e desnuda a sociedade brasileira.

---

<sup>100</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. de Reginaldo Di Piero. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos, 1971. p. 392-393.

<sup>101</sup> BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Op. cit., p. 159.

### 3. PERSONAGENS ENQUANTO FIOS CONDUTORES

“No teatro, o homem é o centro do universo.”  
ANTÔNIO CÂNDIDO<sup>103</sup>

Em todas as artes literárias e nas que exprimem, narram ou representam um estado ou estória, a personagem realmente “constitui” a ficção. Contudo, no teatro a personagem não só constitui a ficção mas “funda”, ônticamente, o próprio espetáculo (através do ator).

ANTÔNIO CÂNDIDO<sup>104</sup>

O texto dramático pertence ao universo do ficcional, do imaginário. Mas só se realiza efetivamente com a sua instauração no palco. Carrega em si este caráter duplo de literatura e encenação. E é por pertencer a estes dois domínios artísticos que nos aponta tanto para o ficcional em sua plenitude quanto para o real em sua concretude.

É este aspecto dual que o torna privilegiado na análise do desnudamento de uma sociedade. Mas o que a princípio parece um privilégio, ao longo do trabalho será fonte de angústias e dúvidas.

Buscar o mistério de cada peça nos parece quase que uma invasão, na medida em que o teatro só se completa com a encenação. Tudo o que especularmos aqui ficará no nível da suposição teórica, pois este mistério ritualístico que constitui a essência e o fundamento do teatro só se completa com a presença do ator e as nuances que dará a seu personagem, com o

---

<sup>103</sup> CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Personagem*. In: *A Personagem de Ficção*. São Paulo : Perspectiva, 1968. p.32.

<sup>104</sup> Idem, *ibidem*. Op. cit., p. 31.

desenho que cada diretor imprimirá à sua montagem e com a reação do público.

Selecionamos estas cinco peças para a nossa dissertação por terem uma relação íntima com a memória, o tempo e a linguagem e, por buscarem traçar um retrato da sociedade brasileira.

Que sociedade é esta que encontramos nestes cinco textos?

Como ela se desnuda para nós, leitores e espectadores?

Enquanto ficção, o texto dramático cria uma outra realidade que nos aproxima e nos distancia da nossa, convidando-nos ao prazer insólito da reflexão.

Mas, enquanto drama vivenciado no palco, a ficção se instaura definitivamente, poderosamente.

Pois a

Ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se originariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação.<sup>105</sup>

No teatro, acentua-se esta possibilidade de reflexão e distanciamento crítico, pois o ator tomará para si a palavra do personagem e a fará vida, pulsação. E nós, espectadores, poderemos fazer intermitentemente a travessia entre o que é vivido (catarticamente amando ou odiando) e o confronto com a palavra em sua singularidade, como índice de um pensamento, de uma reflexão. No personagem estará centrada esta travessia, este feixe de possibilidades.

---

<sup>105</sup> CÂNDIDO, Antônio. Op. cit., p. 48.

E é diante da compreensão do teatro visto não só da perspectiva literária, mas enquanto texto que contém virtualmente a encenação, é que vamos em busca do personagem.

“Nesta passagem para o *médium* cênico, a palavra perde, ontologicamente, a sua função fundante ou constitutiva, cedendo-a ao ator que, metamorfoseado em personagem, torna-se fonte da palavra.”<sup>106</sup>

Na epígrafe que abre este capítulo, Antônio Cândido nos dizia que no teatro o homem é o centro do universo. Porque é no corpo do ator, na sua modulação vocal, nos seus sentimentos para com o personagem, na sua compreensão da essência do texto, que realmente o teatro acontece. O texto dramático ganha vida e grandeza quando a palavra escrita pelo dramaturgo salta da fôrma literária e se transforma em pulsação e mistério.

Para Décio de Almeida Prado, “no romance, a personagem é um elemento entre vários outros, ainda que seja o principal. (...) No teatro, ao contrário, as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas.”<sup>107</sup>

Se, então, o personagem é o ser fundante deste modo artístico que expressa em toda a sua dimensão a angústia dos homens diante de si e de suas máscaras (espaço privilegiado da mutação e do desvelar), então buscaremos o personagem, que nos fará perceber a força maior de cada texto, a sua essência de teatro.

Teatro, aqui, deixemos bem claro, entendido como um ritual, uma celebração entre atores-autor-espectadores; com uma mágica própria que transcende qualquer análise teórica, pois que o ato teatral acontece a cada momento, a cada espetáculo.

<sup>106</sup> ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo : Perspectiva/Brasília : INL, 1973. p. 26.

<sup>107</sup> ALMEIDA PRADO, Décio. *A Personagem de Ficção* (CÂNDIDO, Antônio e outros autores). Op. cit., p. 84.

Em *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues vamos focar Alaíde e Madame Clessi, as duas mulheres que conduzem a trama da peça.

Alaíde aparece pela primeira vez ao público, falando ao microfone (*em off*): “Clessi ... Clessi ...”, numa atitude distanciada e misteriosa. Logo em seguida, num bordel, “Alaíde, uma jovem senhora, vestida com sobriedade e bom gosto, aparece no centro da cena. Vestido cinzento e uma bolsa vermelha”, segundo a rubrica do autor.

Quem é esta mulher que surge assim em meio a mulheres com vestidos berrantes e decotes, que dançam e dão “uma vaga sugestão lésbica?”

Como afirmamos anteriormente, Nelson Rodrigues está o tempo todo em busca de uma escavação mitológica, da sexualidade primordial.

Na entrada de Alaíde ele aponta a cor cinza como comedimento e sobriedade, ao lado de uma bolsa vermelha, que pode atizar a curiosidade e a sensualidade de qualquer um.

Em seguida, nas rubricas, percebemos que Alaíde é um personagem que oscila muito emocionalmente. Na primeira fala, Alaíde está *nervosa*, na segunda fala *com angústia*, na terceira *com ar ingênuo*, em seguida *com doçura*, na seguinte *hesitante* e por fim *sempre doce, amável e num desapontamento infantil*, segundo as rubricas do autor. (VN, p. 109-110).

Alaíde busca Madame Clessi num bordel que, a princípio, nos parece ser um local inadequado para ela, uma senhora sóbria e bem-vestida. Após uma cena no plano da realidade, onde o autor desloca a atenção do público para outro prisma, a cena volta a Alaíde no bordel, que agora começa a ver nos homens que por ali passam o rosto de seu marido Pedro.

Nesta cena, Alaíde começa a se desfazer da imagem inicial e a quebrá-la.

3ª Mulher (*em voz baixa*): – Você o que é, é louca.

Alaíde (*impressionada*): – Sou louca? (*com doçura*). Que felicidade. (VN, p. 112).

O texto choca o espectador/leitor, que começará a achar estranha essa mulher.

E Alaíde vai ser o fio condutor de todo este processo desvelador de personagens e, evidentemente, de desnudamento social.

Nelson Rodrigues faz esta opção claramente, ele quer mostrar o verso e o reverso de cada personagem e o seu anverso, o seu diverso e o que mais conseguir.

Por isto, os personagens e as peças de Nelson Rodrigues são tão perturbadores. Quem é que gosta de ver quantos anjos e demônios tem dentro de si?

Alaíde é um primor de personagem rodriguiana. Ela confundirá o público a cada cena. Ora se entregará com paixão a uma idéia, para em seguida revertê-la, romper com sua paixão e misturar mistério, confusão e angústia a cada passo.

Na mesma cena do bordel, Alaíde aproxima-se de um homem – que sempre tem o rosto de Pedro – e brinca perversamente de prostituta, para em seguida querer destruir esta máscara amarga, oscilando entre o delírio e a idealização, até esbofetear o homem de quem se aproximara.

Alaíde expõe desejos perversos, nega-os, arrasta-os no seu delírio, rompe com eles, esmaga-os.

Madame Clessi surge nesta cena. Ela é o alvo da busca de Alaíde. Ela é o símbolo mais concreto da sexualidade para Alaíde.

Clessi “surge na escada (...) Espartilhada, chapéu de plumas. Uma elegância antiquada de 1905. Bela figura.” (Rubrica do autor, VN, p. 114).

O diálogo seguinte é divertido:

ALAÍDE: – (num sopro de admiração) – Oh!

MADAME CLESSI: – Quer falar comigo?

ALAÍDE: – (aproximando-se, fascinada). – Quero, sim. Queria ...

MADAME CLESSI: – Vou botar um disco. (dirige-se para a invisível vitrola, com Alaíde atrás).

ALAÍDE: – A senhora não morreu?

MADAME CLESSI: – Vou botar um samba. Esse aqui não é muito bom. Mas vai assim mesmo. (VN, p. 114-115).

Nelson brinca com o espectador/leitor. Coloca um personagem de 1905 em companhia de uma mulher da época atual. Joga com tudo o que já foi dito anteriormente sobre Madame Clessi (morreu ou não?) e deixa confuso o espectador/leitor.

Madame Clessi funciona como um joguete na mente de Alaíde. Além do fascínio que desperta, é ela quem expressa o que Alaíde não teria coragem de verbalizar. Por ser um personagem assumidamente fictício, imaginário – pois foi dito desde o primeiro momento que ela já morreu há muitos anos e sua vestimenta reforça esta distância – toda esta configuração a permite transitar entre o real e o imaginário, entre o que é moral e o que é amoral, entre o que é libidinoso e o que é pervertido, podendo questionar a sociedade em seus pilares mais fortalecidos.

Clessi é pintada com tintas românticas em alguns momentos para em outros romper com os limites sociais de sensualidade e libido.

Mas o espectador/leitor é conduzido pelo texto a amar esta mulher, a admirá-la, desejá-la, pois a vê pelos olhos de Alaíde.

Na verdade, em *Vestido de Noiva*, Alaíde é quem existe concretamente (ainda que fictícia), pois é a sua mente operando por mecanismos vários que nos conduz pela trama da peça.

Alaíde continua seu percurso de questionar tudo, investigar sua própria história, revertê-la, interrogando-se sobre todos os valores de sua classe social.

ALAÍDE: (patética) – Matei. Matei meu noivo.

(...)

ALAÍDE: – Ele está ali. Ali.

CLESSI: (admirada) – Ele quem?

ALAÍDE: – Meu marido.

CLESSI: – Vivo?

ALAÍDE: – Morto.

(...)

CLESSI: – Mas por que fez isso?

ALAÍDE: (excitada) – Ele era bom, muito bom. Bom a toda hora e em toda parte. Eu tinha nojo de sua bondade (pensa, confirma). Não sei, tinha nojo. (VN, p. 118-119).

Alaíde vai reconstituindo a sua história de forma fragmentada e contraditória, representando trechos que, supõe-se, aconteceram realmente, entremeados com trechos fantasiosos, com desejos não realizados e com suspeitas angustiadas.

Neste tecido complexo e vital, o espectador/leitor se perde e se encontra, num jogo lúdico e fascinante, pois ao autor interessa atíçar a sua curiosidade e as suas possibilidades de compreensão.

Esta talvez seja a grande magia de *Vestido de Noiva*. Misto de fascínio e perturbação, é um texto que se mantém há 40 anos como um belo urdimento teatral.

Na relação de cumplicidade que se estabelece entre Alaíde e Clessi, Nelson Rodrigues consegue um grande desnudamento de personagens. Enquanto Clessi, que de início era apresentada como prostituta, perversedora de menores, lúbrica, orgíaca, vai se anulando, diminuindo para que possamos perceber como Alaíde – uma pessoa como qualquer um de nós – abre-se e expõe crueldades, perversões, desejos e temores de uma mulher. Esta busca interior de Alaíde é parcialmente suspensa pelo interesse na composição da figura de Lúcia, a outra, a mulher de véu, a desconhecida.

O que Nelson Rodrigues esboça em *Vestido de Noiva*, este desentranhar das paixões humanas, só vai se completar mais tarde nas peças *Álbum de Família* e *Senhora dos Afogados*, duas de suas maiores investidas psicanalíticas.

Mas *Vestido de Noiva* cumpre seu papel de questionador social, expondo o consciente e o inconsciente de Alaíde.

Em *Rasto Atrás* de Jorge Andrade vamos seguir Vicente e sua avó Mariana. Vários outros personagens poderiam nos auxiliar nesta investigação do desnudar de uma sociedade, como o pai, a esposa de Vicente, as tias. Vicente, como protagonista e centro das reflexões do texto. E a avó Mariana como personagem que se contrapõe ao crescimento e às mudanças de Vicente, representando a sociedade do passado.

Vicente, como dissemos em *Memória, Tempo e Linguagem*, é um personagem consciente de sua busca, da sua necessidade de desvelar, de se encontrar.

Vicente aparece inicialmente para o público como alguém que está atormentado por intensos conflitos interiores. Junto a isto, o leitor/espectador consegue apreender que Vicente é um dramaturgo premiado, mas que isto não constitui uma situação de sucesso e tranquilidade diante das dificuldades de sobrevivência para um escritor no Brasil. Vicente está atormentado pelas lembranças da infância, e esta angústia mistura-se com a própria escrita. O conflito de Vicente com o pai é denunciado desde as primeiras falas e é um dos fios condutores da trama da peça, como vimos em *Memória, Tempo e Linguagem*.

Já a avó Mariana surge para o leitor/espectador através de uma imagem, uma lembrança de João José descrita numa rubrica onde “Mariana tem mais ou menos quarenta e cinco anos (...) Percebe-se que ela não conhece a vaidade, a não ser como coisa censurável nos outros.” (RA, p. 462).

Mariana é uma mulher forte, dominadora, que representa a transição da sociedade brasileira de uma vida agrária, fechada em si mesma, para uma vida urbana. Mariana é a representação literal do matriarcado rural, que gosta da vida tosca, rude, e não consegue nem quer entender os atrativos

cidadinos que tanto atraem suas filhas. É uma mulher que encara o casamento, o sexo e a vida em si como obrigação, sem saídas, sem muitos prazeres. Em alguns momentos, o autor aponta para seus pequenos prazeres: fumar um cachimbo e criticar a vida dos outros personagens.

Mariana tem em si o simbolismo do tempo, da passagem do tempo. Quando a peça acontece, ela não existe mais. Está morta. Mas é a sua presença que o autor solicita a todo momento, para marcar a mudança da cidade de interior, para contrastar com a vontade de Vicente de ler e estudar mais, para se opor ao casamento do filho João José (recusando-se a estar presente à cerimônia), para recusar a possibilidade de crescimento das filhas, relegando-as ao estigma de solteironas, e, finalmente, para opor-se ao conflito desmedido entre Vicente e seu pai, João José.

Personagem com vários matizes, Mariana tem uma grande força ao tentar manipular a vida dos filhos, e uma auto-crítica sarcástica de seu próprio rancor e endurecimento. Seca, agressiva, verdadeira, Mariana não tem papas na língua, como quando fala das filhas com o Dr. França, médico da cidade:

FRANÇA: – São moças.

MARIANA: – Mas, feias. Me puxaram. E homem é bicho muito à toa. Gosta é de cara bonita ... ou pernas. Casa ... e logo põe outra por conta! O senhor é diferente: é médico. Minhas filhas precisam de um bom reprodutor. Um, assim como o senhor.

(...)

MARIANA: – (...) Em um casamento, gostar é o de menos. Afinal, o que sabe uma mulher? Somos levadas p'ra cama e parimos. Nada mais. (...) Com quinze anos, me vi em uma cama com um homem barbudo ao meu lado. Sabe o que fiz? Brinquei com a barba dele ... e fiquei sabendo o que era um marido! (RA, p. 469-470).

A realidade de uma sociedade agrária e arcaica, com costumes rígidos e portas fechadas para as mulheres, vem à tona em cada fala de Mariana. Ao falar de como as coisas devem ser, Mariana é realista (segundo seus costumes) e também sarcástica, amarga. E nesta dualidade reside o

grande impacto de sua presença cênica: ela é a sociedade do passado, apresentada de forma rasgada e sem dó.

Mas, temperamento difícil, é capaz de esmagar as filhas e de impedir o seu desenvolvimento como mulheres.

MARIANA: – Mas ... o que é isto?

ISOLINA: (Desafiante) – Cortamos o cabelo.

MARIANA: – Quem deu autorização?

ISOLINA: – Não preciso mais da sua autorização. Para nada!

MARIANA: (Possessa) – Vocês não são raparigas!

JESUÍNA: – Mamãe! Não diga isto!

MARIANA: – Minha casa não é bordel! Saiam da minha frente com essa cara de mulher à-toa!

ISOLINA: – É a cara que a senhora nos deu. Ninguém nos procura, nenhum moço serve para nós ...

MARIANA: – Também não aparece nenhum! (...)

ISOLINA: – Porque somos feias como a senhora. E pobres (...)

ISOLINA: – A senhora teve mesmo mais sorte do que nós. Papai conheceu a senhora depois de estar casado. Tenho pena dele!

MARIANA: – É a sorte que eu gostaria que vocês tivessem, minha filha. Mas, os tempos mudaram. E vão mudar mais ainda! (RA, p. 477)

O diálogo acima citado reflete bem a oposição entre a prostituta e a moça casadoira que constituiu um dos estigmas da educação de toda moça brasileira.

Mariana é um símbolo deste tempo com suas leis severas para as filhas e um espaço mais livre para os homens.

Já Vicente simboliza metaforicamente a angústia do escritor diante da escrita.

Vicente busca o pai, busca o passado mas, fundamentalmente, busca a si mesmo. É esta angústia que o move como artista. Pois está na raiz da arte a dúvida, a inquietude e a angústia.

VICENTE (5 anos): – É bom ser homem?

JOÃO JOSÉ: – Claro. Você não é?

VICENTE: – Não, papai! É bom ser homem grande?

JOÃO JOSÉ: (Examina o garoto). – É, sim. É bom ser homem grande. É a melhor coisa, ouviu meu filho? São os homens que mandam. Os homens! Eles domam, caçam, dominam os bichos e são donos do mundo. Não há caça, por mais matreira que seja, que possa fugir deles.

(...)

VICENTE: – Quando eu ficar grande, a lua ainda será quebrada?

JOÃO JOSÉ: – Acho que sim.

VICENTE: – Quando o senhor era do meu tamanho, ela já era?

JOÃO JOSÉ: – Era.

VICENTE: – E o senhor nunca descobriu por quê?

JOÃO JOSÉ: (Retesado). Não.

VICENTE: – Por quê?

JOÃO JOSÉ: (Explode) – Larga mão dessa porcaria de lua, Vicente!

VICENTE: (...) – Quando ficar grande, vou ser como o senhor ... e vou descobrir por que a lua fica quebrada. Montarei no meu corcel e descerei pelas ribanceiras. (Saboreando a palavra). Ribanceiras! RIBANCEIRAS! (RA, p. 496).

Vicente parte de uma relação conflitante e insolúvel com o pai, ressentido de seu desamor e de sua incompreensão, e quer, obstinadamente, negar o universo paterno e buscar novos caminhos, novos espaços, novas palavras. A busca de si mesmo o leva à busca incansável das palavras e dos personagens.

É como caçador de palavras que ele se realiza como homem. Ele vai em busca não da caça do pai, mas da lua, do imaginário. E não fará este percurso sem dor nem angústia.

A estética expressionista implícita no texto, privilegia a subjetividade e acentua a poeticidade da peça e pode indicar espacializações simbólicas a partir dos personagens. Uma boa indicação desta possibilidade de encenação é percebermos o movimento de Vicente e de Mariana, o desenho que cada um destes personagens pode traçar no espaço.

Mariana é épica por natureza, pois a cada cena em que aparece, faz ressurgir o passado, a história do país agrário, desenhando um painel crítico das oligarquias rurais e de sua decadência.

Vicente desenha sobre o palco um enovelado labirinto em torno de si mesmo e de sua história, buscando uma verdade que a cada cena, se revela múltipla e multifacetada. Este movimento labiríntico, em torno de si mesmo, explicita a intrincada tessitura desta peça em que percebemos um realismo poético, aliado a uma estética expressionista com traços do teatro épico.

Em *Reveillon*, de Flávio Márcio, poderíamos buscar a essência do texto nos personagens de Janete, da mãe Adélia ou do pai Murilo.

Mas o que nos salta aos olhos é que neste texto, particularmente, não são os personagens que sustentam ou mesmo que fundam ônticamente o espetáculo, mas percebemos que esta peça está perpassada pela presença racionalizadora do autor.

Os personagens estão enredados num difícil jogo de vida e morte. É este jogo, ora explícito, ora implícito, o personagem principal de *Reveillon*. Um jogo, um ardid, que manipula as ações e as palavras dos personagens. Como havíamos dito no Capítulo Memória, Tempo e Linguagem, *Reveillon* tem uma grande cartada ao evidenciar no palco aquilo que não é dito. De trabalhar com a linguagem não-dita sobreposta ao que se diz. Esta é a força e o impacto desta peça.

Desta maneira, percebemos nos três personagens principais – Janete, a mãe e o pai – dois comportamentos que atravessam a peça num raro equilíbrio de malabarista: primeiro, o comportamento usual, normal, de uma filha que chega em casa após o trabalho (mesmo que este trabalho seja de uma garota de programas), de uma mãe que prepara uma festinha familiar de “reveillon” e de um pai aposentado. O segundo matiz destes personagens é aquele que mais nos atiça a curiosidade, o humor negro e a relação intensa com a peça: é a pulsação da preparação da morte. Os personagens se debatem entre os fios perturbadores do jogo armado pelo autor. Uma ansiedade, um movimento incessante, uma corrida contra o tempo, contra a morte, uma sensação de impotência e profunda angústia, são os fios propulsores da trama desta peça.

Por ser uma peça que beira o teatro do absurdo e às vezes o teatro da crueldade artaudiano,<sup>108</sup> onde disseminar a angústia como uma peste é uma das funções primordiais do teatro; portanto, os seus personagens não têm lógica e não há linearidade na pulsação que os movimenta. Como nas peças de

---

<sup>108</sup> ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Trad. de Teixeira Coelho, São Paulo : Editora Max Limonad, 1984.

Ionesco,<sup>109</sup> há uma organização lógica do autor e é esta organização que desordena a cena, que desorganiza mental e emocionalmente o leitor/espectador.

Janete passa pela peça dividida entre a filha que quer ser; a mulher de programas que efetivamente é e a moça sonhadora e romântica que gostaria de ser. Esta divisão em três partes distintas a tortura e a massacra. E o que resta é uma imensa solidão e angústia. Janete se arrasta pelo palco, tentando acompanhar o frenesi do feroz jogo familiar. Ela cumpre o que tem que ser feito, mas seu corpo deseja sonhos e afetos. E sua impotência vai num crescendo à medida em que o jogo cênico cresce em intensidade e profundidade.

Adélia, a mãe, é quem mais se entrega ao jogo frenético. Parece ter um prazer cruel de atirar este jogo, de atravessar o palco num malabarismo violento com as palavras e os pensamentos seus e dos outros personagens. Ela, muitas vezes, manipula Janete e Murilo, caminhando inexorável para o fim. Mas, no final, sua força se quebra, e é num monólogo de delírio e angústia que ela passa para a morte.

Murilo, o pai, é um tipo que o autor pôde trabalhar sob a ótica do humor, funcionando como contraponto para a tensão que vai crescendo a cada cena. Mas a singeleza do personagem sugerida inicialmente pelo autor, vai se chocar com a sua frieza final. Então o personagem para quem o leitor/espectador teria desde o início uma grande simpatia, será o mais determinado, frio e objetivo ao decidir sua morte.

O que nos resta, então?

---

<sup>109</sup> “O teatro não precisou esperar tanto tempo para exprimir a impressão de um abismo escancarado na frente de todos os homens, e vimos eclodir uma série de peças cujas dimensões metafísicas já não eram mais contestáveis. Foi isso que se chamou o teatro novo. BECKETT, IONESCO, ADAMOV, três estrangeiros estabelecidos na França, três desenraizados, exprimiram, seja pelo drama, seja pelo riso, a confusão existencial desta época. As teorias do absurdo se desenvolveram ao mesmo tempo que cada um descobria a incomunicabilidade dos seres. Cada indivíduo gritava sua solidão diante de uma sociedade impotente e um céu em trevas.” TOUCHARD, Pierre-Aimé. *O Teatro e a Angústia dos Homens*. Trad. de Pedro Paulo de Sena Madureira e Bruno Palma. São Paulo : Livraria Duas Cidades, 1970. p. 83.

Resta-nos um autor com uma grande capacidade de armar um jogo absurdo e complexo e que trabalha não só com as referências naturalistas e realistas, mas que faz com que os seus personagens existam em função de um enredamento, de uma idéia que, obviamente, é desnudadora. Mas, mais do que isto, uma idéia que fala da angústia maior do homem entre continuar vivo ou se entregar à morte.

*No Natal A Gente Vem Te Buscar* fará o caminho contrário de *Reveillon*. O seu trunfo são os personagens simples e cotidianos.

O texto prima por colher personagens familiares, próximos à nossa própria realidade.

Vamos seguir a Solteirona e o Primo que, por caminhos diversos, nos conduzirão pela peça.

Flávio Marinho, em crítica publicada em *O Globo*, comenta:

O autor não está (...) preocupado em retratar uma família de excessão, onde existam heróis e heroínas. Pelo contrário: seus personagens são o que há de mais corriqueiro e banal num cotidiano de média classe média. (...) Em vez de uma galeria de variados personagens temos (...) uma estante de generosos arquétipos que, na realidade, são usados como características definidoras de uma determinada camada social. (...) uma classe onde existe uma abundância de preconceitos e valores retrógrados.<sup>110</sup>

E será com estes preconceitos e valores que Naum Alves de Souza desnudará a nossa sociedade, retornando ao leitor/espectador um espelho delicado e triste de nossas relações familiares e sociais.

A Solteirona é, efetivamente, o fio condutor da peça. É o personagem que se desnuda diante da platéia. Frágil, insegura, carregada de valores rígidos em confronto com uma realidade dinâmica, a Solteirona se despedaça e tenta se recompor aos olhos do leitor/espectador.

A peça começa com uma viagem. Na primeira rubrica o autor escreve: “A solteirona está sozinha, com malas.” (NN, p. 25). Esta é a

---

<sup>110</sup> Crítica publicada sem data, na edição de *No Natal A Gente Vem Te Buscar*, op. Cit., p. 18.

condição da Solteirona. Ela está só. Mas carrega malas. E carrega muito mais do que as malas, pois traz em si a história familiar inicialmente idealizada, para depois ir recompondo-a em fragmentos cheios de ternura e dor.

O autor trabalha a dramaticidade da peça escudado em dois aspectos singulares: a trajetória dolorosa desta família ao lado de um humor inerente a cada personagem, fundado no resgate do diálogo coloquial.

A Solteirona prima por este aspecto, é dramática e provoca o humor em cada situação. Sua ingenuidade e, claro, sua negação da realidade, escondendo-se atrás de uma infantilidade tardia, provocam momentos hilariantes como na cena no trem em que uma passageira espirra:

SOLTEIRONA: – Saúde.

MULHER: – Obrigada.

SOLTEIRONA: – A Senhora espirra igualzinho uma conhecida. Eu não conheço a senhora de algum lugar?

MULHER: – Não que eu me lembre.

SOLTEIRONA: – Estou tentando me lembrar. (...) Eu nunca me esqueço da fisionomia de uma pessoa (...)

MULHER: – Eu não sou boa fisionomista. Nem tenho boa memória.

SOLTEIRONA: – Minha mãe também não tinha. Ela era tão esquecida!

MULHER: – Esquecida?

SOLTEIRONA: – Sim, esquecida. Mas ela tinha pressentimentos. (...)

MULHER: – Era espírita a senhora sua mãe?

SOLTEIRONA: – Deus que me perdoe! (...)

(...)

MULHER: – A morte física é apenas um estado. O espírito não morre, continua se aperfeiçoando.

SOLTEIRONA: – É verdade que as pessoas mortas podem aparecer?

MULHER: – Existem muitos casos. Não é coisa para se ter medo.

SOLTEIRONA: – Mas eu tenho muito medo. A senhora me desculpe.

(...)

SOLTEIRONA: – E a minha mãe? Ela também pode aparecer, falar, mesmo depois de morta?

MULHER: – Claro que pode. Eu sou médium, posso tentar receber. Você gostaria de conversar com ela?

SOLTEIRONA: – Deus que me livre e guarde.

MULHER: – Tem medo da própria mãe? Que filha! (...)

SOLTEIRONA: – Deus que me perdoe mas eu tenho muito medo. Ela também tinha. Estou com ânsia. Eu sou fraca de estômago! (NN, p. 27-29).

Esta cena contém os elementos que acompanharão a Solteirona por toda a peça: fragilidade, medo, insegurança, além de uma ligação simbiótica com a mãe e com seus valores, ingenuidade e emotividade, todos criando uma relação intensa com o leitor/espectador.

Nas cenas com a tia, onde o autor consegue grandes momentos de humor e crítica social, num diálogo bem urdido, a Solteirona mostra um pouco da sua crueldade que aparecerá mais acentuadamente nas memórias da infância e da adolescência.

Com as memórias da infância, o Primo aparece. É um personagem que surge envolvido em névoas e mistérios. Surge com a morte do irmãozinho e traz em si a dúvida, a angústia, a morte da mãe e a fuga do pai. Toda a sua história gira em torno de casos mal contados, adultério, medo, abandono. A ele, frágil criança, resta o lugar do primo rejeitado pelo pai, a partir de agora irmão adotivo das outras crianças.

O Primo é atacado cruelmente pelas crianças, com verdades e mentiras que as crianças sabem jogar, reproduzindo o diálogo e o julgamento cruel dos adultos. Sua história começa com este aspecto doloroso e, surpreendentemente, o adulto que se forma desta criança medrosa e abandonada, é um homem com forças para casar com quem quiser, para estudar à noite e trabalhar de dia e, ainda para ter olhos e ouvidos a fim de perceber o que acontece politicamente no país.

O Primo é o elo de ligação mais profundo da realidade com o leitor/espectador. O autor consegue, a partir da análise crítica deste núcleo familiar, ir descortinando véus sobre a moralidade, a sexualidade, as relações sociais entre os indivíduos e entre o Estado e as pessoas.

Num momento político do Brasil em que era instaurada a anistia, mas em que ainda as notícias sobre prisões e torturas eram tímidas e temerosas, Naum Alves de Souza consegue, através do Primo, traçar um retrato do Brasil daquele período. O Primo se envolve politicamente com movimentos de esquerda, participa de reuniões de maneira discreta e sem heroísmos e, mesmo assim, é preso, torturado e morto.

O autor sensibiliza o leitor/espectador de maneira contundente com a condução da trama. Seus personagens, qual lírico desenho do cotidiano, nos atam à esta realidade que se desnuda, revelando-nos parte dela.

Ainda um personagem de *No Natal A Gente Vem Te Buscar* é necessário destacar. Trata-se do Pai. É ele o depositário de toda uma estrutura sócio-política do país naquele momento. Autoritário, determina religião e comportamentos rígidos dentro de casa. Não consegue expressar seu afeto e é rude com a mulher. Com os filhos, distante e temeroso. Um homem do seu tempo e do seu meio, que representa o panorama familiar brasileiro de até bem pouco tempo (e até de hoje, em muitos lares brasileiros), onde só o pai fala e determina, e onde o medo impera entre os filhos. Mas quando o autor coloca este personagem na situação de perda de dinheiro, de endividamento, de envolvimento com pessoas da Igreja que se revelam desonestas, o leitor/espectador passa de uma imagem social para uma descoberta do ser humano, acuado e impotente.

Este é um dos trunfos de Naum Alves de Souza. Seus personagens não existem para fazer crítica social, mas para revelarem-se absolutamente humanos: só por esta razão nos descortinam a realidade social do país.

*Rasga Coração* de Vianinha parece trazer estampado no seu histórico o questionamento político e social e o desnudamento do país. Mas, além destes elementos, óbvios no texto de um autor que alimentou durante sua curta vida, com a mesma intensidade, a paixão pelo teatro e pela política podemos perceber outros caminhos de análise nesta peça.

Enganam-se os que tecem comentários sobre *Rasga Coração*, limitando-se apenas a este aspecto. A peça é muito mais do que isto. E onde está seu segredo, sua força? Está nos personagens e na linguagem. Vianinha

tece um painel social de 40 anos de vida do país, recheado de particularidades e singularidades.

Qualquer um dos personagens de *Rasga Coração* nos toma de assalto pela sua humanidade, pelo delicado equilíbrio entre força e fraqueza, e pela singular linguagem que elabora, indicando com ela segmentos sociais, políticos, culturais e, evidentemente, símbolos de cada geração.

CAMARGO MOÇO: – ... Não saca muito conflito de gerações, sabe? Pra mim, o importante não é o conflito de gerações, é a luta que cada geração trava dentro de si mesmo ... eu sou da geração de seu filho, pô, mas sou outra pessoa ... (RC, p. 67).

*Rasga Coração* trata da diferença. Diferença de idéias, de posições políticas, de relação com a vida, com o sexo, com a natureza e, fundamentalmente, de relações sociais e políticas entre o Estado e o indivíduo.

Para falar destas diferenças, Vianinha usa a técnica de colagem, misturando dados históricos com situações ficcionais, como ele mesmo explicita no prefácio à peça:

A peça apresenta dados, remonta momentos históricos, etc., utilizando a técnica da “colagem” que usamos em *Opinião* e outros espetáculos. Esta combinação de técnicas parece-me que apresenta uma linguagem dramática nova. A criação de formas novas parece-me importante assim: resultados compulsivos da necessidade de expressão temática e não somente a procura artificiosa de novas posturas. A originalidade como sofrido ponto de chegada, e não ponto de partida.

Aliado à técnica de colagem, Vianinha utiliza a fragmentação do tempo e recorre à memória, conseguindo com este conjunto uma polifonia do discurso.<sup>111</sup>

Em que consiste esta polifonia do discurso em *Rasga Coração*?

É evidente que em todas as peças de teatro, todo autor busca trabalhar com personagens diferentes e distintos uns dos outros, e, é claro, em conflito, pois esta é a raiz do drama. Mas o que acontece em *Rasga Coração*

<sup>111</sup> BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski. Op. cit.

– e que é a grande surpresa da peça – é que o autor consegue trabalhar com diferentes vozes, permitindo que a vitalidade e o marco da diferença entre estas vozes seja evidenciado.

Na diferença, Vianinha explora o dialogismo. Dialogismo no sentido em que Bakhtin via “a linguagem, não só como um sistema abstrato, mas também como uma criação coletiva, parte de um diálogo cumulativo entre o “eu” e o outro, entre muitos “eus” e muitos outros.”<sup>112</sup>

Toda esta possibilidade de dialogismo entre discursos parte do personagem central: Manguari Pistolão. É nele que reside a força dialógica do texto. Radical em sua postura política, combativo, persistente em seus ideais, Manguari dialoga do início ao fim da peça, com as diferenças e, é claro, com aqueles que as representam.

A peça de Vianinha, “gira em torno desse eixo do eu e do outro, e da concepção de que a vida é vivida nas fronteiras entre a particularidade de nossa experiência individual e a auto-experiência de outros.”<sup>113</sup>

Primeiramente, Manguari Pistolão enfrenta um auto-questionamento constante. Neste diálogo com o seu passado, Manguari se relaciona com vários personagens, mas basicamente a sua relação mais aguda está centrada em três personagens: 666, seu pai e Lorde Bundinha, seu grande amigo e Luca, seu filho.

Com o pai, Manguari mantém uma atitude inflexível e carinhosa de oposição. A tudo. À posição política do pai, às suas expectativas de

---

<sup>112</sup> STAM, Robert. *Bakhtin: Da teoria literária à cultura de massa*. Trad. de Heloisa Jahn. São Paulo : Ática, 1992. p. 12. Segundo Robert Stam, a arte polifônica, para Bakhtin, “é uma arte de justaposição, de contraponto, de simultaneidade. (...) interação das consciências no âmbito das idéias.” (p. 37).

<sup>113</sup> *Dialogismo* é diálogo entre interlocutores e diálogo entre discursos (...) A concepção de linguagem para Bakhtin é dialógica. (...) É impossível pensar no homem fora das ligações entre outros. (...) O dialogismo intencional de Bakhtin não traz uma concepção subjetivista de sujeito, por terem várias vozes que fazem dele sujeito histórico e social.” Trechos da conferência *Contribuições de Bakhtin para a Análise do Discurso* da Prof.<sup>a</sup> Diana Luz Pessoa de Barros no Curso de Extensão Universitária “A Efípania do Dialogismo - 100 anos de Mikhail Bakhtin” no dia 24.08.95.

futuro, de trabalho e de estudo. É um choque de gerações que se repetirá, de outra maneira, nas atitudes do seu filho Luca com ele, Manguari.

Já a relação com Lorde Bundinha – poderíamos dizer que supera qualquer linearidade e, por usar e abusar do emocional, é uma das chaves da peça.

Vianinha consegue ser magistral ao arquitetar e explorar a relação entre os dois amigos. Diferentes politicamente, eles se encontram na sensualidade da vida, no prazer advindo da música e da dança.

Lorde Bundinha é radicalmente diverso de Manguari. Sua linguagem é cheia de gírias e expressões chulas e sua ligação com a vida é de puro prazer, sem nenhum comprometimento político. E, Manguari, que fará outras escolhas na vida, sorve um intenso prazer na sua companhia. São línguas diferentes, personalidades diferentes, opções diferenciadas, mas o que resulta do encontro dos dois personagens é pulsação de vida.

MANGUARI: – Estou sem dinheiro e amanhã cedo preciso ir na Legião Cívica 5 de Julho. Tem uma porção de empresas que não estão cumprindo as oito horas de trabalho, não dão folga semanal

...

LORDE BUNDINHA: – Deixa isso, Lorde Manguari Pistolão, vocês estão organizando demais esse troço, mon choux, exigindo relógio de ponto em todo lugar. Cuidado: a vida morre, hein, tem boi na linha! (RC, p. 25-26).

Bundinha faz parte do passado, já está morto. Mas a sua lembrança é fortemente recorrente para Manguari durante a peça; quase que pontuando *Rasga Coração* de instantes insólitos e emocionantes.

LORDE BUNDINHA: – (Está no passado) Lorde Pistolão, hoje tem perereco na Sociedade “Tira o Dedo do Pudim”, tem assustado no Bloco “Caçadores de Veado”, tem esfrega-virilha no “De Língua não se Vence” ... que tal essa fantasia de urso sacana? Estou nas tintas? Você só pensa em política, Manguari. (RC, p. 28).

Lorde Bundinha ressurgue muitas vezes ao longo da peça, sempre esbanjando sensualidade e prazer de viver, de uma maneira tão intensa que só a sua lembrança perturba e questiona Manguari em suas escolhas de vida.

Manguari dialoga com o amigo:

MANGUARI: – (Na janela) ... isso você ia gostar de ver, Bundinha ... a vizinha tira a roupa de janela aberta ... ela sabe que eu estou aqui (...) (RC, p. 29).

Mas não consegue dialogar com o filho que o encontra na janela vendo a vizinha tirar a roupa. Manguari se assusta com o filho, com a sua visão diferente da vida e da política e assim permanecem num confronto ao longo da peça.

Luca é o filho que enfrenta o pai e os caminhos por ele pensados, assim como Manguari enfrentou o seu pai, 666.

Apesar do confronto crescente entre Manguari e Luca ao longo da peça, é neste diálogo que a peça pulsa e nos conduz para a emoção e para a reflexão.

Novamente, percebemos a maestria de Vianinha ao traçar personagens donos de grande força e verdade interior, que ao entrarem em conflito, conseguem produzir no leitor/espectador, não somente rasgos de emoção por este ou aquele personagem, mas principalmente, reflexões de ordem sócio-política.

É Luca quem questionará mais agudamente Manguari. Nos diálogos que se travam entre os dois, recheados de afeto e carinho, vamos descortinando inúmeras questões que assolam o nosso dia-a-dia: opção política, comportamento sexual, ecologia, solidariedade, individualismo, convivência ou repúdio à sociedade capitalista, transformação desta sociedade, impotência sexual e política, medo, tortura e participação ou não na construção de um país.

MANGUARI: – ... sou lutador, Nena, venho das desistências, paixões caladas, deboche, solidão, isolamento, fome, cadeia, fui fabricado na miséria humana, Nena, ... sou de boa cepa ... sou um vencedor ... tenho fé no fundo do poço ... (RC, p. 53).

Este é o Manguari da juventude, que acredita em sua força para modificar a história do país. E que se choca com a violenta crítica do filho, que o reduz à sua insignificância na hora de maior tensão entre os dois:

LUCA: – Você é que pensa que é revolucionário, é a doce imagem que você faz de você, pai, mas você é um funcionário público, você trabalha para o governo! Anda de ônibus 415 com dinheiro trocado para não brigar com o cobrador e que de noite fica na janela, vendo uma senhora de peruca tirar a roupa e ficar nua!  
(Manguari dá um tapa na cara de Luca, avança para ele ...) (RC, p. 75).

Este é o único momento em que Manguari não suporta a crítica do filho, que cai na depreciação injusta e mesquinha. Manguari dialoga em liberdade com seus parceiros e o autor Vianinha afia seus instrumentos poderosos – a palavra e o personagem aliados à muita emoção, deixando no espectador/leitor uma leve e insuspeita sensação de que diálogo é expressão máxima de liberdade. E, novamente, percebemos profundas afinidades no pensamento de Vianinha com o de Mikhail Bakhtin, pois este passa “a associar arte com espaço aberto, com liberdade, com alternativas utópicas para a cultura oficial.”<sup>114</sup>

*Rasga Coração* afirma sua grandeza como drama moderno brasileiro não só pelo testemunho político, mas fundamentalmente pelo que aponta enquanto história da nossa língua. Aponta e abre um campo de pesquisa para linguagens diversas que convivem num mesmo país, cheio de gírias e dialetos, que demonstram, mais uma vez neste nosso estudo que uma língua é formada de múltiplas linguagens e que a palavra será um dos índices para descortinarmos a nossa sociedade.

---

<sup>114</sup> STAM, Robert. *Bakhtin*. Op. cit., p. 16.

No processo de desnudamento da sociedade instaurado por estes cinco textos dramáticos, os personagens apontam caminhos e são os fios condutores da relação que se estabelece entre teatro e sociedade. Mas para que possamos compreender melhor a complexidade desta relação, é necessário nos determos na análise do espaço cênico, já que ele contribui para a criação visual e simbólica da atmosfera em que os personagens se inserem.

No teatro, o espaço funciona ora como metáfora ora como metonímia, mas sempre como analogia ao modo de ser do tema e do personagem.

A primeira indicação cênica de todas estas peças nos remetem à casa, pois é nela que a família se encontra.

Ao direcionarmos o nosso estudo para a análise da casa, estaremos estabelecendo laços e relações dialéticas entre o microcosmo e o macrocosmo social.

## 4. ESPAÇO E SOCIEDADE

Nos cinco textos em análise nesta dissertação encontramos o espaço da casa. Isto nos faz refletir sobre o espaço cênico e também sobre a constante utilização da sala de visitas de classe média na dramaturgia brasileira.

Remetendo-nos à dramaturgia brasileira do século XIX, vimos que esta prima por dramas e comédias que configuram um teatro limitado e caseiro, onde os autores ou eram literatos que se ligavam eventualmente ao teatro, ou eram artesãos de um gênero destinado exclusivamente ao palco. Estas peças previam “normalmente um cenário fixo (por desejo expresso dos empresários), que habitualmente era a sala de visitas de uma casa da classe média.”<sup>115</sup>

As peças ficavam restritas a este espaço naturalista, mais por comodidade do que por opções estéticas.

A primeira mudança significativa na dramaturgia brasileira acontece com Nelson Rodrigues, especialmente em *Vestido de Noiva*.

Era a primeira vez que se passava das normais histórias ambientadas na sala de visitas para a realidade dilacerante do subconsciente e da memória.<sup>116</sup>

---

<sup>115</sup> CACIAGLIA, Mario. *Pequena História do Teatro no Brasil*. Trad. de Carla de Queiroz. São Paulo : T.A. Queiroz, Editor/Editora da Universidade de São Paulo, 1986. p. 95-96.

<sup>116</sup> Idem, *ibidem*. Op. cit., p. 108.

Anteriormente, em 1866, Qorpo-Santo com suas peças surpreendentes parece propor espaços novos, mas sua obra só foi redescoberta e montada em 1966.

Na década de trinta, os textos de Oswald de Andrade sugerem espaços novos, mas que só foram compreendidos e encenados em meados de 60.

Portanto, *Vestido de Noiva* é o grande marco de modernidade do drama brasileiro, por que reuniu texto e representação numa unidade inédita nos nossos palcos. A proposta espacial que o texto contém e a montagem que recebeu configuraram o ingresso do teatro brasileiro na modernidade.

Nas cinco peças aqui analisadas, a casa permanece como referência dramática mas não aprisiona os personagens em movimentações convencionais estanques. Além disso, abre um veio de pesquisa sob o prisma do espaço. Cabe a nós investigarmos como é que os personagens se desnudam através da casa e correlatos para assim desnudarem a sociedade.

O ambiente da sala de visitas classe média – usual na dramaturgia brasileira – é questionado, desmascarado e revelador de múltiplos espaços interiores nestas cinco peças.

Na medida em que estamos refletindo sobre espaço, é de grande valia o pensamento do filósofo Merleau-Ponty, que afirmava que

O espaço não é o meio (real ou lógico) onde se dispõem as coisas, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível. Significa que ao invés de imaginá-lo como uma espécie de éter onde se banham todas as coisas ou de concebê-lo abstratamente como um caráter que lhes seja comum, devemos pensá-lo como a uma força universal de suas conexões.<sup>117</sup>

Enquanto texto dramático, quais seriam as conexões a que o espaço inerente a estes textos nos remeteriam? De que ordem?

---

<sup>117</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Op. cit., p. 249.

Talvez possamos encontrar um veio no pensamento de Merleau-Ponty, quando afirma que “É essencial ao espaço ser sempre ‘já constituído’, e nunca o compreendemos retirando-nos numa percepção sem mundo.”<sup>118</sup>

Então, encontraremos estas conexões na medida em que adentrarmos nas peças e na visão de mundo proposta pelos autores, e não somente na análise segmentada das referências espaciais. Pois, “a percepção espacial é um fenômeno de estrutura e só se compreende no interior de um campo perceptivo que contribui inteiramente para motivá-lo propondo ao sujeito concreto uma ancoragem possível.”<sup>119</sup>

Desta maneira, podemos perceber que a compreensão da espacialização cênica não é apenas física, porque “a experiência do espaço está entrelaçada (...) com todos os outros modos de experiência psíquica e todos os outros dados psíquicos.”<sup>120</sup>

Neste estudo, vamos nos deter na proposta de espacialização que está implícita em cada texto e que, pensamos, é onde se faz a articulação texto-representação.

Para Anne Ubersfeld (que dedica um capítulo à questão do espaço no teatro em seu livro *Lire le Théâtre*),

Se a primeira característica do texto de teatro é a utilização de personagens que são representados por seres humanos, a segunda, indissolivelmente ligada à primeira é a existência de um espaço onde esses seres vivos são apresentados. A atividade dos seres humanos se desenrola num certo lugar e tece entre eles [entre eles e os espectadores] uma relação tridimensional.<sup>121</sup>

Tridimensional porque: primeiro, “a prática teatral é particular e decisiva”; segundo, o espaço do teatro “é *imagem* (verdadeira imagem no vazio, negativa) e contraprova do espaço real”; e terceiro porque o texto de teatro “é o único texto literário que não se pode, absolutamente, ler na

<sup>118</sup> Idem, ibidem. Op. cit., p. 258.

<sup>119</sup> MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. Op. cit., p. 286.

<sup>120</sup> FISCHER, Raum. *Zeitstruktur und Dekstörung in des Schizoprenic* citado in: MERLEAU-PONTY, M. Op. cit., p. 292.

<sup>121</sup> UBERSFELD, Anne. *Lire le Théâtre*. Paris : Éditions Sociales, 1977. Tradução livre de Pedro Ricardo Dória para esta dissertação. p. 152.

seqüência diacrônica de uma leitura, e que não se libera senão numa densidade de sinais *sincrônicos*, isto é, dispostos em degraus no espaço, espacializados.”<sup>122</sup>

O estudo de Anne Ubersfeld é enriquecedor e nos possibilitou uma pesquisa sobre o espaço no teatro para a qual nos faltavam publicações na nossa língua.

“É ao nível do espaço, justamente porque ele é por uma parte enorme, um *não-dito do texto*, uma zona particularmente aberta – o que é propriamente a *falta* do texto de teatro – que se faz a articulação texto-representação.”<sup>123</sup>

Esta falta de que nos fala Anne Ubersfeld, é na verdade a abertura do texto dramaturgico para a representação. A imbricação texto-representação está contida aí, onde reside esta articulação. Portanto, merece uma análise mais aprofundada do que somente a leitura das indicações concretas dadas pelas rubricas do autor ou pelas sugestões espaciais contidas nos diálogos.

Para Anne Ubersfeld, “independentemente de toda *mimesis* de um espaço concreto (...) o espaço cênico é *área de encenação* (ou lugar da cerimônia), lugar em que se passa alguma coisa que não tem necessidade de ter sua referência noutros lugares, mas que organizou o espaço mediante as relações corporais dos atores, mediante o desenvolvimento de atividades físicas, sedução, dança, combate.”<sup>124</sup>

Pensando neste espaço como “um lugar cênico a construir”,<sup>125</sup> como um lugar que deve ter um compromisso não com o real diretamente, mas primeiramente com o imaginário proposto pelo autor, podemos perceber porque Anne Ubersfeld utiliza o termo *cerimônia* para definir a área de encenação que é o espaço cênico.

<sup>122</sup> Idem, *ibidem*. Op. cit., p. 153.

<sup>123</sup> Idem, *ibidem*. Op. cit., p. 153.

<sup>124</sup> UBERSFELD, Anne. Op. cit., p. 157.

<sup>125</sup> Idem, *ibidem*. Op. cit., p. 154.

Cerimônia que nos remete à essência e origem do fazer teatral, o ritual. Ritual enquanto desenvolvimento num espaço que se gesta como templo, casa, berço de um acontecimento novo a cada dia onde há uma interação física dos atores, do movimento, do gestual e da palavra. A platéia sorve com o olhar, com a respiração e com a emoção cada passo desta cerimônia e participa dela, como num ritual.

O texto dramático, então, teria sempre um compromisso com a cerimônia do teatro – cerimônia do re-apresentar, do re-criar a vida. E a espacialização apontaria para possibilidades de encenação que não se limitariam à descrição de cenários e objetos. Pois o objeto teatral é a *mimesis* de alguma coisa e, ao mesmo tempo, um elemento cênico numa realidade estética construída e autônoma.

Assim, o espaço cênico é, *ao mesmo tempo*, o ícone de tal ou qual espaço social, ou sócio-cultural, e um conjunto de sinais esteticamente construído, como uma pintura abstrata.<sup>126</sup>

Se pensamos no teatro como Jaques Derrida o definiu: “uma anarquia que se organiza”<sup>127</sup> então podemos perceber que é o “trabalho do espaço que leva em conta uma parte não negligenciável dessa organização.”<sup>128</sup>

E é esta organização, esta coerência interna da peça que caracterizará a teatralidade no momento de sua encenação. A apreensão desta teatralidade tornará possível a elaboração de redes de significação.

A teatralidade faz da in-significância do mundo um conjunto significativo. Significância *reversível* se assim se pode dizer – e que é provavelmente a incumbência maior do teatro – na medida em que as redes de significação, que foram inscritas no espaço cênico e foram ligadas e ordenadas pelo espectador, revertem sobre a leitura do mundo exterior e permitem compreendê-lo.<sup>129</sup>

<sup>126</sup>UBERSFELD, Anne. Op. cit., p. 164.

<sup>127</sup>DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Trad. de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo : Perspectiva/Secretaria do Estado de Cultura, 1971.

<sup>128</sup>UBERSFELD, Anne. Op. cit., p. 166.

<sup>129</sup>Idem, *ibidem*. Op. cit., p. 166.

Para analisarmos o espaço, temos três modos possíveis de abordagem: um ponto de partida textual; um ponto de partida cênico e um ponto de partida através da recepção da platéia. Neste trabalho, nos restringiremos à análise a partir do texto.

A partir do momento em que se aceita a idéia fundamental de que o espaço teatral é sempre uma relação de representação de alguma coisa, que ele é o ícone de alguma coisa, é preciso perguntar do que ele é o ícone. Ele pode ter uma relação icônica: a) com o universo histórico no qual ele se insere, e do qual ele é a representação mais ou menos mediatizada; b) com as realidades psíquicas: nesse sentido o espaço cênico pode representar as diferentes instâncias do eu; (...) c) com o texto literário.<sup>130</sup>

Interessa-nos sobretudo a relação com o universo histórico e, percebemos que o que se reproduz no teatro são

Estruturas espaciais que definem não tanto um mundo concreto quanto a imagem que fazem os homens das relações espaciais na sociedade (...) Assim, a cena representa sempre uma simbolização dos espaços sócio-culturais (...) De uma certa maneira, o espaço teatral é o lugar da história.<sup>131</sup>

Esta colocação de Anne Ubersfeld vem completar a linha de pensamento que seguíamos desde o início do trabalho. Agora podemos perceber claramente os fios condutores e as conexões a que cada texto nos remetem. O espaço teatral é, de certa maneira, o lugar da história. Cada peça de teatro é um recorte de um momento sócio-político e revela costumes, comportamentos e estruturas desta sociedade. Nas cinco peças analisadas, percebemos que esta relação entre teatro e história, teatro e sociedade é agudizada e é uma opção consciente destes autores, para revelar a nossa sociedade.

Diante da colocação de que o teatro é o lugar da história, *Rasga Coração* seria o melhor exemplo disto. Em *Rasga Coração* convivem simultaneamente os seguintes espaços: a casa de Manguari Pistolão

<sup>130</sup> UBERSFELD, Anne. Op. cit., p. 168.

<sup>131</sup> Idem, ibidem. Op. cit., p. 157.

(sala/quarto), a casa do pai, a casa de Milena, o quarto de pensão de Lorde Bundinha num bordel e o espaço da História.

Quando o autor faz a opção por fragmentar a história, retirando-a da linearidade dos livros escolares, ele propõe ao espectador a convivência com uma reflexão crítica do processo histórico que se desenrolará não a partir de fatos grandiosos, mas diante do chamado da consciência de um indivíduo comum.

A espacialização de *Rasga Coração* é fundamental e tem conexões intrínsecas com as palavras e as emoções dos personagens.

É esta espacialização simultânea que permitirá ao espectador a visão crítica de que a História não é um bloco monolítico, uma peça de museu, mas um processo vivo e complexo do qual fazemos parte a todo momento.

Numa dimensão sócio-política expressa, *Rasga Coração* não é apenas o rasgar de entranhas de um indivíduo, mas um buscar consciente do percurso da sociedade. Em *Rasga Coração* o espaço da consciência de Manguari Pistolão dialoga com o espaço da história do país, com o espaço da consciência de Luca, de Lorde Bundinha e dos outros personagens. Pois, “o papel teórico da consciência na percepção exterior (...) seria o de ligar entre si, pelo fio contínuo da memória, visões instantâneas do real.”<sup>132</sup>

A casa em *Rasga Coração* existe não como centro de atenção, mas está imersa no movimento da história. Vianinha centraliza o indivíduo enquanto ser propulsor e modificador da história social e política. Toda a arquitetura do texto de *Rasga Coração* pressupõe uma relação de interação entre a casa, o indivíduo e o país, a história.

Mas não somente a relação com a História é o que vai ligar o texto dramático à sociedade. Não só o que está aparente, a nível consciente, é que funcionará como desvelamento.

---

<sup>132</sup> BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Op. cit., p. 52.

As relações da arte com a história “são duplas, porque por um lado, dizem respeito à sua emergência da história e, por outro, à sua presença nela; de uma parte, à sua intemporalidade e, de outra, à sua temporalidade.”<sup>133</sup>

Ao analisarmos a gênese de uma obra, percebemos no interior desta as conexões com a situação histórica, com as condições desta sociedade, com as características do povo e de sua linguagem; mas também percebemos que se a arte tem uma relação intrínseca com a história e com a sociedade, ela é, antes de mais nada, invenção. Invenção formal que se faz no ato de se fazer.

Uma peça de teatro está situada num determinado contexto sócio-histórico mas, além disso, ela aponta para caminhos novos que percebemos ao nos determos em sua estrutura arquitetônica formal.

Cada uma destas peças tem a sua singularidade e unicidade orgânica. Perceber estas características nos fazem perceber espaços inusitados e que poderão contribuir para a elaboração de uma poética cênica.

Todas estas peças primam por uma relevância do subjetivismo, o que as aproxima, muitas vezes, da estética expressionista. E o palco para expressar este drama subjetivo, torna-se então espaço interno, espaço onde o psiquismo aflora e cria outras possibilidades simbólicas para a encenação.

Nesta análise que fazemos destas cinco peças, interessa-nos muito a relação entre espaço e psiquismo onde

O espaço cênico pode também mostrar-se como um vasto campo psíquico, onde se defrontam forças que são as forças psíquicas do eu. A cena, portanto, é assimilável a um campo fechado, em que se defrontam os elementos do eu dividido, clivado.<sup>134</sup>

Nada melhor do que as peças *Vestido de Noiva* e *Rasto Atrás* para exemplificarem esta colocação.

Em *Vestido de Noiva* há inclusive uma tripartição espacial que corresponde à tripartição da mente em Ego, Superego e Id, que correspondem aos planos da realidade, memória e alucinação.

Cada texto sugere e permite leituras espaciais que estão contidas nas indicações cênicas do autor (rubricas), no próprio diálogo e também nos objetos.

É evidente que o texto sugere (quando ele não impõe) um certo lugar cênico (...) mas se sabe também a que ponto ele está ligado à *mise en scène* de não respeitar essas indicações, de subvertê-las ou omiti-las completamente.<sup>135</sup>

Portanto, é o conjunto do texto dramático que será o campo a ser trabalhado pelo diretor, com toda a sua complexidade. Pois “o espaço cênico pode ser a transposição de uma poética textual.”<sup>136</sup>

Será a partir da compreensão das redes que interligam o texto tanto à realidade sócio-política, quanto à realidade psíquica, e também à própria essência deste texto, que se perceberá a espacialização inerente à este texto e que se concretizará a poética textual.

Nesse sentido, o espaço cênico é o lugar de junção do simbólico e do imaginário, do simbolismo de todos e do imaginário de cada um.<sup>137</sup>

Nas cinco peças analisadas, a casa é um espaço simbólico. Enquanto espaço mito-poético, a casa é a centralização do questionamento destes autores da relação entre espaço interno e espaço externo, entre o privado e o público.

A casa, como o fogo, como a água, nos permitirá evocar (...) luzes fugidias de devaneio que clareiam a síntese do imemorial e da lembrança. Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. Uma e outra trabalham para seu aprofundamento mútuo.<sup>138</sup>

<sup>135</sup> Idem, *ibidem*. Op. cit., p. 172.

<sup>136</sup> UBERSFELD, Anne. Op. cit., p. 177.

<sup>137</sup> Idem, *ibidem*. Op. cit., p. 180.

<sup>138</sup> BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Op. cit., p. 22.

A peça *No Natal A Gente Vem Te Buscar*, é a que nos oferece mais elementos para uma investigação poética da casa.

O autor trabalha com oposições espaciais: o espaço do transitório (a viagem) e o espaço do vazio (a casa de repouso). A casa da família (lembranças da infância, adolescência e maturidade) e o hospital, a não-casa.

A capacidade poética do autor de trabalhar o espaço da casa como sentido vertical de compreensão da alma de seus personagens funciona muito bem na medida em que, ao se aprofundar na memória de um grupo familiar, traça-se também um painel crítico da história do país.

O clima onírico das lembranças da infância nos leva a acompanhar o percurso do autor ao delinear a casa como centro irradiador da alma de seus personagens. Trilha entre a vida e a morte.

*Reveillon*, que de todas as peças analisadas, é a que tem a sugestão (aparente) mais simples de espaço – uma sala conjugada com uma cozinha; trabalha com o revés do aparente. O fundamental é o espaço mental que explode no palco a cada fala. Há um jogo intenso entre o exterior (a sociedade) e o interior da casa que se desdobra em duas faces: a casa aparente e a casa interna dos personagens.

Flávio Márcio arrebenta com o espaço da casa, quebra-o, de maneira a instaurar no palco a vida e a morte em contraponto, sendo que a vida acaba perdendo e pendendo – esvaziada, no balanço final.

À uma primeira leitura de *Vestido de Noiva*, percebemos imediatamente alguns espaços: o hospital, a sala de imprensa do jornal (espaços da realidade); o sótão, o quarto da noiva, a casa dos pais (espaços da memória); o bordel, o velório (espaços da alucinação) e o microfone, a rua e o acidente (espaços em off). O que apreendemos desta espacialização é uma psicologização acentuada ao lado de um quadro social que mostra uma sociedade hierarquizada e dividida em classes sociais bem distintas. Alaíde

pertence à burguesia e sua vida deveria estar restrita ao quarto e à sala de uma casa. A alucinação lhe permite um trânsito por espaços que na realidade lhe seriam proibidos.

Quando o autor trabalha com a simultaneidade de espaços e de tempos, explorando a elasticidade que a memória lhe permite, ele possibilita ao leitor/espectador uma visão crítica sobre estes espaços socialmente determinados.

Mas é no quarto da casa dos pais, no sótão, no quarto com o marido e no quarto de Clessi, que Alaíde se desnuda. O quarto, espaço do guardar e descansar o corpo, espaço privado, íntimo. O texto, ao centralizar a tensão maior nos quartos das casas, está privilegiando o território mítico. As forças impulsivas da vida: sexo, desejo, vida, morte. Enfim, pulsão de vida e pulsão de morte.

E onde, em que espaço se realiza o embate entre estas duas forças? No corpo. O corpo, para o filósofo Merleau-Ponty, é “um nó de significações”.<sup>139</sup> E é em busca destas significações que o autor vai descortinando espaços múltiplos da consciência de Alaíde.

Já em *Rasto Atrás* não conseguimos perceber a casa como o centro do espaço. A casa está ali, fortemente arraigada na memória, mas ela parece disputar a centralização com o espaço público, coletivo. A relação entre indivíduo e sociedade é a primeira contradição que nos é apontada por este texto. Mas a multiplicidade e a fragmentação do espaço mental do personagem Vicente é o enfoque principal desta peça.

Algumas oposições bem urdidadas pelo autor: a casa como tempo estagnado em contraposição às transformações dinâmicas da sociedade – o cinema (a imagem e a ficção) e o trem (a velocidade e o real). O espaço circular e imutável da mata onde está o pai em oposição ao movimento do filho

---

<sup>139</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Op. cit., p. 162.

em busca de si mesmo. Movimento incessante e desordenado, a-temporal, a-cronológico, tecendo metaforicamente um outro espaço, que é a questão crucial do texto: a metalinguagem expressa no espaço da escrita.

A memória é a guia-mestra desta história, é ela que vai tornar real que o espaço é um decurso de tempo.

“Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. O espaço serve para isso”,<sup>140</sup> nos afirma Bachelard.

E esta aliança entre memória, espaço e consciência faz com que possamos perceber um todo orgânico na relação entre indivíduo e sociedade.

Os autores analisados aqui estão buscando o que não é aparente; pois “o que não se vê é a tensão crescente e concomitante da consciência no tempo.”<sup>141</sup>

E esta busca do que não é aparente, este desvelar presente nas cinco peças analisadas, nos leva à casa e, se a adentrarmos, nos leva aos objetos, aos cantos e às gavetas.

Com o tema das gavetas, dos cofres, das fechaduras e dos armários, vamos retomar contato com a insondável reserva dos devaneios da intimidade. O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses “objetos” e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. Têm, como nós, para nós, por nós, uma intimidade.<sup>142</sup>

A partir desta colocação do filósofo Gaston Bachelard, autor de um belíssimo estudo sobre o espaço, no livro *A Poética do Espaço*, podemos nos deter nos objetos, cantos e gavetas denunciados nos textos. Neste olhar para dentro da intimidade de cada peça, poderemos – quem sabe – chegar um pouco mais perto de cada obra.

Em *Rasto Atrás*, há uma ligação intrínseca, quase que metafísica, dos objetos com o pensamento expresso nesta peça. Alguns objetos são

<sup>140</sup> BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Op. cit., p. 108.

<sup>141</sup> BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Op. cit., p. 204.

<sup>142</sup> BACHELARD, Gaston. Op. cit., p. 70.

fundamentais: *o relógio* (constante em grande parte da obra de Jorge Andrade) que denuncia o passar do tempo; *a flauta*, que fala do fazer e do prazer artístico e que nesta peça é colocada como objeto repudiado pela avó (mulher de pés no chão) e amado pelo avô (homem sonhador); *a cama* da avó (símbolo do seu poder, do poder do matriarcado, desta casa como território dominado pelas mulheres); *as perneiras* do pai (símbolo do autoritarismo do pai caçador, mandante, dominador da vida animal); e *os livros*, a paixão de Vicente pela magia das palavras que o atariam à vida. O autor dá uma dimensão poética aos objetos, tornando-os sujeitos também da história, como vemos na fala abaixo:

VICENTE: – Em nossa casa, na fazenda, havia um relógio em frente à janela da sala. (...) Gostava de ver no vidro dele, refletidos, galhos de árvores do pomar, cachorros e galinhas que passavam, gente. Era como se fosse uma bola de cristal onde eu pudesse ver tudo. Um espelho que era só meu, que refletia o que eu desejasse. (RA, p. 508).

Este adentramento na intimidade dos personagens se efetiva com a poetização e a relevância dos objetos da casa.

No diálogo entre tias e Vicente, quando uma louça é quebrada, em meio à festa da chegada de Vicente, evidenciam-se as colocações acima:

EVELVINA: – Vamos deixar de mentir, Jesuína! Não suporto mais isto.

VICENTE: – Não suporta o quê, tia?

EVELVINA: – A travessa não era nossa. Já vendemos toda a louça.

VICENTE: – Pediram emprestado? Eu pago.

EVELVINA: – Não. Serão entregues depois que morrer a última de nós.

JESUÍNA: – Ora, Etelevina!

EVELVINA: – Nada mais nos pertence: nem casa, nem louças, nem cristais. Só restou o relógio ... porque é seu. Pode levar também.

VICENTE: (horrorizado) – Mas ... isto é um saque contra a morte!

EVELVINA: – E contra o que deveríamos sacar? (RA, p. 490-491).

A poeticidade de *Rasto Atrás* está acentuada na relação íntima dos personagens com os objetos – signos do tempo, da memória, como nos afirma a Tia Isolina no trecho abaixo:

ISOLINA: – A morte não apaga essas coisas. (...) Suas marcas ficam em nós para toda a vida. Penso que nada morre, Pacheco. Tudo permanece fechado entre as paredes, nas gavetas, agarrado aos objetos. (RA, p. 466-467).

Em *Vestido de Noiva* há alguns objetos extremamente simbólicos: *o diário* de uma prostituta que foi achado no sótão (lugar que nos remete a coisas escondidas, misturadas, empoeiradas, guardadas); *o vestido de noiva* (móvel do conflito básico da peça, símbolo da paixão das duas irmãs pelo mesmo homem) e *o véu* (que aponta e que representa uma convenção social).

Estes signos funcionam como apontamentos para que o leitor/espectador se aprofunde mais e mais no intrincado tecido da peça.

Todo canto de uma casa, todo ângulo de um aposento, todo espaço reduzido onde gostamos de nos esconder, de confabular conosco mesmos é, para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um aposento, o germe de uma casa.<sup>143</sup>

Os cantos da casa de *No Natal A Gente Vem Te Buscar* são evidenciados pelo caminhar dos personagens se escondendo, crianças, adolescentes e mesmo adultos.

As crianças escondem histórias, escutam atrás das portas, os adolescentes escondem desejos, os adultos escondem a verdade. A história da vida sendo traçada por debaixo da história contada. Como um rascunho tosco sobre o desenho vivido.

A solteirona, porta-signos de um núcleo familiar permeado pelo autoritarismo, é o personagem que mais expressa esta contradição. Vive se escondendo pelos cantos da casa, atrás do armário, buscando a verdade e distorcendo-a para os outros e, significativamente, no transcorrer da vida, para si mesma.

---

<sup>143</sup> BACHELARD, Gaston. Op. cit., p. 108.

A imagem-gravura de um bebezinho sendo velado no início das lembranças da infância é signo inconfundível da espacialização intrínseca ao texto: um buscar lúdico dos mitos familiares e do mistério da vida.

São significativos e simbólicos os objetos sugeridos por Flávio Márcio em *Reveillon*.

Na primeira indicação do autor podemos perceber três elementos fundamentais na estruturação da peça. Vejamos a primeira rubrica da peça:

(...) Quando as cortinas se abrem, Guima está sentado numa cadeira, fazendo um laço de força numa corda. Ao mesmo tempo, lê alguma coisa num caderno ao lado; dona Adélia, agitada, anda de um lado para outro com um exemplar do Estadão de domingo debaixo do braço. Há um grande relógio na parede da sala que preenche, com o seu tique-taque, os eventuais silêncios durante toda a ação da peça. (RE, p. 60).

Fortes por sua presença cênica são dois objetos: o laço de força e um grande relógio. O laço de força que prenuncia e prepara a morte (lembremo-nos que o laço não está pronto, mas sendo feito) e o relógio que marca o tempo.

O aspecto temporal está sendo questionado a todo momento. Começa pela utilização pela mãe de um jornal de quatro anos atrás, sendo que é um veículo de comunicação diária, que marca o tempo presente, ao questionar o filho se há nos Classificados algum emprego para poeta. Esta questão, apontada assim com tanta dor pelo autor, através do personagem Guima, parece ser uma questão infundável num país como o nosso. A angústia do poeta e do artista que trabalha com o impalpável e com o que não é absolutamente necessário (apesar de fundamental para a nossa existência) é ainda hoje muito presente.

Toda a preparação mórbida da festa de “reveillon” que não acontecerá, é pretexto para o autor espacializar, movimentar os personagens

em um vai-e-vem constante e altamente ansioso que, aos poucos, expõe para a platéia a angústia que permeia aqueles diálogos.

A memória, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, condensa também, numa intuição única, momentos múltiplos da duração, e assim, por sua dupla operação, faz com que de fato percebamos a matéria em nós, enquanto de direito a percebemos nela.<sup>144</sup>

Em *Vestido de Noiva* mais um objeto que extrapola o seu signo de matéria, para tornar-se significante: o buquê da noiva, objeto ligado intrinsecamente ao vestido de noiva e à sua representação (de virgindade, fidelidade e pureza), que é entregue por Alaíde à sua irmã Lúcia, no final da peça, quando se confundem a Marcha Fúnebre com a Marcha Nupcial, confirmando o que o próprio Nelson Rodrigues gostava de repetir: “que seu teatro era uma meditação sobre o amor e sobre a morte.”<sup>145</sup>

A sociedade está refletida tanto na espacialização explícita (as rubricas, as indicações cênicas), como na espacialização mais simbólica (sugerida pelos autores e indicativa de um espaço imaginário).

Esta simbologia abarca desde o momento da criação do texto e a sua primeira e imaginária encenação (processo que acontece juntamente com a escrita do texto dramático) até a relação real do ator e da platéia. Mesmo nos momentos de maior emoção no teatro, o processo de transformação e de implantação de um espaço do imaginário passa por um pacto simbólico entre os participantes e o público.

E este espaço do imaginário está centrado também na palavra, inserida no diálogo.

No drama (...), já se manifesta o dia-logos, o logos fragmentado, o surgir de valores contraditórios, defendidos por vontades e paixões antagônicas.<sup>146</sup>

<sup>144</sup> BERGSON, Henri. Op. cit., p. 54-55.

<sup>145</sup> MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações*. Op. cit., p. 21.

<sup>146</sup> ROSENFELD, Anatal. *Texto/Contexto*. Op. cit., p. 41.

Então, nestes textos dramáticos, as vozes dos personagens e as vozes implícitas nos diálogos nos falam de uma sociedade que se constrói a partir dos conflitos de gerações, de passado e presente e de posições ideológicas e morais diversas. Sob uma política regida pelas classes dominantes, podemos entrever as demais classes e categorias tentando construir um país que lhes seja mais próximo.

Na linguagem das peças analisadas, uma característica instigante e comum às cinco peças, é o uso do humor como um vetor de subversão e de descaracterização da língua dita oficial, inscrita nas gramáticas.

Esta oralidade jocosa, aliada às gírias (com acentuado resgate principalmente em *Rasga Coração*), cria um espaço dialógico não só entre os discursos dos personagens, mas principalmente entre a sociedade monológica que está registrada nos livros escolares e na história do Brasil e a sociedade complexa, plurívoca e carnalizadora que se faz no dia-a-dia do país.

## 5. CONCLUSÃO

Ao trabalharmos com *Vestido de Noiva*, *Rasto Atrás*, *Reveillon*, *No Natal A Gente Vem Te Buscar* e *Rasga Coração*, a nossa postura foi de tentar escutar estes textos. Escutá-los e buscar a sua gênese, mesmo sabendo que os enigmas de cada obra permaneceriam enigmas. Ao escutá-los, muitos caminhos foram apontados pelos próprios textos. Tentamos seguir estes caminhos, como cúmplices amorosos.

A convivência íntima com estes textos ao longo do trabalho, nos reafirmou a singularidade de cada obra de arte e a necessidade de respeitarmos as características que a tornam única. Arte é invenção. Invenção do novo. Feitura que se faz no fazer, misto de reflexão, prática e *poiesis*.

Ao correlacionarmos estas cinco peças, em nenhum momento tivemos o propósito de alinhá-las de forma determinista numa categoria, mas foi sempre nosso intuito o desejo de percebermos o dialogismo que poderia haver entre elas e entre cada uma das peças e a sociedade brasileira.

Então, aos poucos, fomos percebendo que o nosso trabalho era de reflexão estética, filosófica.

---

A reflexão filosófica é puramente especulativa e não normativa, isto é, dirige-se a definir conceitos e não a estabelecer normas. A estética, portanto, não pode pretender estabelecer o que *deve ser* a arte ou o belo, mas pelo contrário, tem a incumbência de dar conta do significado, da estrutura, da possibilidade e do alcance metafísico dos fenômenos que se apresentam na experiência estética.<sup>147</sup>

À medida que a tessitura deste trabalho implicava uma reflexão estética, isto nos foi conduzindo para uma reflexão sobre os problemas centrais da filosofia. Pensar o teatro não é pensar apenas uma técnica ou uma arte fechada em si mesma, mas é refletir sobremaneira na condição humana. Condição esta que não está só em fragmentos dispersos, mas sim na possibilidade de fazermos uma reflexão global sobre o homem.

Mas se o objeto do nosso estudo é o teatro, isto nos demandou uma compreensão da sua dinâmica: teatro, máscara, disfarce e jogo cênico.

No tecido complexo do espetáculo de teatro, o texto dramático ocupa um lugar fundamental. Vigorou, durante muitos anos, uma tendência a considerar o teatro como um veículo da literatura dramática, a serviço deste, sendo a cena considerada secundária.

As palavras do autor só se tornam jogo cênico quando interpretadas pelo ator. No teatro, o ato de compor um personagem, de dar voz à palavra do autor, será do ator. E cada ator criará diferentemente a mesma Alaíde ou o mesmo Manguari Pistolão. E serão estas interpretações do texto, que lhe darão grandeza e vida. Só assim o texto renascerá a cada montagem em sua singularidade e em sua especificidade artesanal.

Em contraposição, num outro extremo, existiu uma tendência mais recente de relegar o texto a um espaço quase que desnecessário, considerando que o teatro acontecia apenas e tão somente na relação ator e platéia. Este teatro dos sentidos se baseou fundamentalmente nas propostas de Grotowski e, de certa forma, de Artaud.

Esta relevância do aspecto corporal – que, no Brasil ganhou inúmeros adeptos – foi significativa para definir novos rumos e múltiplas possibilidades de encenação, ampliando consideravelmente o papel do diretor/encenador e a compreensão de que o texto dramático não é somente

literatura, palavra escrita, mas palavras que se situam no limbo entre a escritura e a encenação.

Aliado ao modismo corporal, o Brasil vivia um tempo de silêncio, quando estas tendências se acentuaram. A desvalorização da palavra no teatro correu o risco de um empobrecimento estético e intelectual. E a supervalorização da palavra – como era exercida em outras épocas – empobrecia o teatro no seu jogo cênico e nas suas ilimitadas possibilidades.

A rápida leitura dos teóricos de teatro conduziu muitas montagens que deram vazão a esta supremacia corporal. Mas é o próprio Artaud que nos assinala:

Não se trata de suprimir a palavra do teatro mas de fazer com que mude de destinação, e sobretudo de reduzir o lugar que ocupa (...) Ora, mudar a destinação da palavra no teatro é servir-se dela num sentido concreto e espacial, na medida em que ela se combina com tudo que o teatro contém de espacial e de significação no domínio concreto; é manipulá-la como um objeto sólido e que abala as coisas, primeiro no ar e depois num domínio infinitamente mais misterioso e secreto mas amplo.<sup>148</sup>

Artaud nos propõe dar às palavras a mesma importância que têm nos sonhos. Compreendê-las como tessitura do simbólico, marco que nos permite ingressar no terreno do imaginário – espaço fundamental para a criação artística.

Além da palavra ser indicativa de mensagens e enigmas a serem decifrados em sua complexidade, a palavra é “o fenômeno ideológico por excelência.”<sup>149</sup> É na palavra que se entrecruzam e lutam os valores sociais de um país e a dialética destas relações.

Por isto, nos detivemos nas relações entre as peças e a sociedade e a história. Cada texto nos apontava uma interação diversa com este social, reafirmando que o teatro é o lugar da encenação do outro, da sociedade.

<sup>148</sup> ARTAUD, Antonin. *O Teatro e Seu Duplo*. Trad. de Teixeira Coelho. São Paulo : Max Limonad, 1984. p. 94-95.

<sup>149</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Linguagem*. Op. cit., p. 36.

O teatro é uma atividade social, uma celebração onde se misturam duas tessituras: a da imagem e a da palavra. Onde o outro se revela. E se revelando, nos desnuda.

Uma peça de teatro é um organismo onde todas as partes são determinadas pela idéia do todo, já nos ensinava Aristóteles. E este todo se constrói na interação dinâmica das partes. Na busca do que integra a unidade central destas peças, foi que percebemos que a memória seria o elo entre todas elas. A memória individual interagindo com a memória social.

Recorrendo à mitologia grega, ficamos sabendo que a memória, *Memosine* é mãe de *Clio*, musa da história e irmã de *Cronos* (tempo). Tempo, memória e história são anteriores ao reinado de Zeus e, portanto, arcaicos, de estirpe titânica.<sup>150</sup>

Esta digressão mitológica nos faz entrever ligações mito-poéticas nestas peças que trabalham com a memória como fio condutor e alicerce emocional de construção dos personagens. E estas ligações simbólicas podem ser associadas à origem do teatro.

Mas um outro elo fundamental entre estas cinco peças é o que elas apontam enquanto drama moderno brasileiro.

A arte assume o caráter de moderno não só na temática, mas “através da assimilação desta relatividade à própria estrutura.”<sup>151</sup>

A arte na modernidade assume a discrepância entre o tempo do relógio e o tempo da mente. Os relógios são quebrados e deformados como no quadro de Salvador Dali que contemplávamos no início deste estudo.

Assumindo a desintegração da realidade, a fragmentação do indivíduo, a ironia e o desvelamento, a arte reintegra-se com o espaço mítico,

circular, já que agora o seu território é, assumidamente, o ficcional, o imaginário. E não mais a cópia perfeita da realidade.

Ao se assumir teatro, máscara e jogo cênico, o teatro reconstitui e retoma sua especificidade de jogo (*ludus*). Jogo onde o espectador sabe que está diante de um artefato construído artisticamente e que aceita o pacto simbólico, onde a peça e a cena não são a vida real, mas uma reflexão sobre a vida e uma construção do novo.

A arte moderna volta-se sobre si mesma e reconhece como relativos o mundo empírico dos sentidos, abrindo um espaço de interioridade e de correlações simbólicas.

O teatro moderno percebe espaço e tempo não mais como unidades fixas e normativas, mas como pensava Kant, formas subjetivas da nossa consciência e que projetam a realidade sensível dos fenômenos.

E é pela memória que se tece esta linhagem do drama moderno brasileiro. Memória que não está atada a um desenvolvimento cronológico, mas transita por territórios vários, espacializando a linguagem, fragmentando o tempo e trabalhando intimamente com as características essenciais ao fazer teatral que estão no uso do disfarce e no jogo.

É por vestir a máscara que o ator pode desvestí-la. É por transformar-se no outro, que o teatro pode revelá-lo.

*A Sociedade Desnuda* é a linha de parentesco que estabelecemos entre estes cinco textos. O encontro deste caminho – possível – do drama moderno brasileiro não surgiu por uma necessidade de historicização do teatro brasileiro, mas sim pelas conexões simbólicas a que estes textos nos remetiam.

Pensamos que um trabalho de interpretação não pode reduzir uma obra de arte a um único sentido. Este foi o caminho que percorremos com estes cinco textos, mas eles estarão indicando sempre novas interpretações,

tanto cenicamente, quanto teoricamente. E é aí que reside a força e a vitalidade do teatro.

## BIBLIOGRAFIA

- 1 ABERASTURY, Arminda e KNOBEL, Maurício. *A adolescência Normal: Um Enfoque Psicanalítico* Trad. de Suzana Maria Garagoray Nallve. 9. ed., Porto Alegre : Artes Médicas, 1991.
- 2 ABRAMOVICH, Fanny. (org.). *O Sadismo de Nossa Infância*. São Paulo : Summus, 1981.
- 3 ALENCAR, Miriam. *O Ato Definitivo de Oduvaldo Viana Filho*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 out. 1979.
- 4 AMARAL, Maria Adelaide. *De Braços Abertos*. Memórias Futuras, 1985.
- 5 ANDRADE, Jorge. *Labirinto*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1978.
- 6 ----- . *Marta, A Árvore e O Relógio*. São Paulo : Perspectiva, 1970.
- 7 ANDRADE, Oswald. *Oswald de Andrade. Obras Completas. Teatro*. Vol. VII. A Morta/ O Rei da Vela/ O Homem e O Cavalo. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1973.
- 8 ANDRADE, Valério. “*Um Exercício de Teatro, Cinema e TV.*”; *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 ago. 1974.
- 9 ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Eudoro de Sousa. Porto Alegre : Globo, 1966.
- 10 ARTAUD, Antonin. *Escritos de Antonin Artaud*. Trad. e seleção de Cláudio Willer. Porto Alegre : L & M, 1983.
- 11 ----- . *O Teatro e Seu Duplo*. Trad. de Teixeira Coelho. São Paulo : Max Limonad, 1984.
- 12 ASSUMPÇÃO, Leilah. *Da Fala ao Grito*. São Paulo : Símbolo, 1977.

- 13 BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Trad. de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro : Livraria Eldorado Tijuca, s.d.
- 14 BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. Trad. de Yara Frateschi Vieira. São Paulo : Hucitec; Brasília : Editora da UnB, 1987.
- 15 -----. *Marxismo e Linguagem*. Trad. de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo : Hucitec, 1986.
- 16 -----. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 1981.
- 17 BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria Semiótica do Texto*. São Paulo : Ática, 1990.
- 18 BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Trad. de Paulo Neves da Silva. São Paulo : Martins Fontes, 1990.
- 19 BERRETINI, Célia. *O Teatro Ontem e Hoje*. São Paulo : Perspectiva, 1980.
- 20 BOILEAU, Nicolas. *A Arte Poética*. São Paulo : Perspectiva, 1979.
- 21 BORNHEIM, Gerd. *O Sentido e A Máscara*. 2. ed., São Paulo : Perspectiva, 1969.
- 22 BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno: Ensaio de Crítica Literária e Ideológica*. São Paulo : Ática, 1988.
- 23 -----. *Reflexões Sobre a Arte*. São Paulo : Ática, 1985.
- 24 BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*. 2. ed., São Paulo : T. A. Queiroz : Editora da USP, 1987.
- 25 BUENO, Wilson. *Crítica Rasga Coração. O Estado do Paraná*, Curitiba, 1979.
- 26 BRECHT, Bertolt. *Função Social do Teatro*. In: READ, Herbert et al. *Sociologia III*. Rio de Janeiro : Zahar, 1967.

- 27 CACIAGLIA, Mario. *Pequena História do Teatro no Brasil*. Trad. de Carla de Queiroz. São Paulo : T. A. Queiroz/Editora da USP, 1986.
- 28 CÂNDIDO, Antônio et al. *A Personagem de Ficção*. São Paulo : Perspectiva, 1968.
- 29 ----- . *Vereda da Salvação*. In: ANDRADE, Jorge. *Marta, A Árvore e O Relógio*. São Paulo : Perspectiva, 1970.
- 30 CARDINAL, Roger. *O Expressionismo*. Trad. de Cristina Barczinski. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 1988.
- 31 CASTRO, Ruy. *O Anjo Pornográfico: A Vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo : Companhia das Letras, 1992.
- 32 COURI, Norma. *Vianinha em Família*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 out. 1979.
- 33 DEL RIOS, Jefferson. *Beleza e Emoção na Obra Prima de Viana*. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 out. 1980.
- 34 DERRIDA, Jacques. *A Escritura e A Diferença*. Trad. de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo : Perspectiva, Secretaria do Estado da Cultura, 1971.
- 35 DIMAS, Antonio. *Espaço e Romance*. 2. ed., São Paulo : Ática, 1987.
- 36 DÓRIA, Gustavo A. *Moderno Teatro Brasileiro*. Crônica de suas Raízes. Rio de Janeiro : Serviço Nacional de Teatro, 1975.
- 37 DORT, Bernard. *O Teatro e Sua Realidade*. Trad. de Fernando Peixoto. São Paulo : Perspectiva, 1974.
- 38 DUTRA, Maria Helena. *Autor Importante, Raciocínio Certo*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06 out. 1979.
- 39 DUBE, Wolf-Dieter. *O Expressionismo*. Lisboa : Verbo, 1974.
- 40 ECO, Umberto. *Seis Passeios Pelos Bosques da Ficção*. Trad. de Hildegard Seist. São Paulo : Companhia das Letras, 1994.

- 41 ELÍADE, Mircea. *O Sagrado e O Profano: a essência das religiões*. Trad. de Rogério Fernandes. Lisboa : Editora Livro do Brasil, s.d.
- 42 ESSLIN, Martin. *Uma Anatomia do Drama*. Trad. de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro : Zahar, 1978.
- 43 FANINI, Angela Maria Rubel. *Poesia e Sátira em A Aurora da Minha Vida*. Curitiba : UFPR : Revista FRAGMENTA, n. 5, 1988.
- 44 FARACO, Carlos Alberto et al. *Uma Introdução a Bakhtin*. Curitiba : Hatier, 1988.
- 45 FARIA, João Roberto Gomes de. *José de Alencar e O Teatro*. São Paulo : Perspectiva/Editora da USP, 1987.
- 46 ----- . *O Teatro Realista no Brasil (1855-1865)*. São Paulo : Perspectiva, 1993.
- 47 FREUD, Sigmund. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XIV. Trad. de Themira de Oliveira Brito, Paulo Henriques Britto e Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro : Imago, 1974.
- 48 ----- . *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XXIII (1937-1939). Trad. de José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro : Imago Editora, 1975.
- 49 GOMES, Dias. *Teatro de Dias Gomes*. Vol. I. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1972.
- 50 GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de Um Teatro Pobre*. 3. ed., Trad. de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1987.
- 51 GUARNIERI, Gianfrancesco. *Teatro de Gianfrancesco Guarnieri I*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1978.
- 52 GUIMARÃES, Carmelinda. *Um Ato de Resistência: O Teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo : MG Editores Associados, 1984.
- 53 GUINSBURG, J. et al. *Diálogos sobre Teatro*. São Paulo : Editora da USP, 1992.

- 54 HAMON, Philippe. In: BARTHES, Roland et al. *Masculino Feminino Neutro. Ensaios de Semiótica Narrativa*. Trad. de Tania Franco Carvalhal et al., Porto Alegre : Globo, 1976.
- 55 HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica*. Trad. de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1986.
- 56 HEGEL, Georg W. Friedrich. *Poética*. In: *Estética. Poesia*. Trad. de Álvaro Ribeiro. Lisboa : Guimarães Editores, 1964.
- 57 HEIDEGGER, Martin. *Conferências e Escritos Filosóficos*. Trad. de Ernildo Stein. Coleção *Os Pensadores*. Vol. 45. São Paulo : Abril Cultural, 1973.
- 58 HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime*. Trad. de Célia Berretini. São Paulo : Perspectiva, 1977.
- 59 IGLÉSIAS, Francisco. *O Teatro de Jorge Andrade. O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14 mar. 1971.
- 60 INGARDEN, Roman et al. *O Signo Teatral: A Semiologia Aplicada à Arte Dramática*. Trad. de Luiz Arthur Nunes et al. Porto Alegre : Globo, 1977.
- 61 JUNG, Carl Gustav. *Memórias, Sonhos, Reflexões*. Trad. de Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1963.
- 62 ----- . *O Homem e Seus Símbolos*. 3. ed. Trad. de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1964.
- 63 KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 1993.
- 64 LACAN, Jacques. *O Seminário*. Livro 1. Os Escritos Técnicos de Freud (1953-1954). Trad. de Betty Milan. Rio de Janeiro : Colégio Freudiano do Rio de Janeiro : Zahar Editores, 1979.
- 65 ----- . *O Seminário*. Livro 2. O Eu na Teoria de Freud e na Técnica da Psicanálise (1954-1955). Trad. de Maria Christina Lasnik Perrot e Antonio Luiz Quinet de Andrade. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1985.

- 66 LIAÑO, Ignacio Gómez de. *Dalí*. Trad. de Aurélia Maria Pinheiro de Carvalho. Rio de Janeiro : Ao Livro Técnico, 1990.
- 67 LINS, Osman. *Significação de Rasto Atrás*. In: ANDRADE, Jorge. *Marta, A Árvore e O Relógio*. São Paulo : Perspectiva, 1970.
- 68 LINS, Ronaldo Lima. *O Teatro de Nelson Rodrigues: Uma Realidade em Agonia*. 2. ed., Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1979.
- 69 LUIZ, Macksen. *Rasga Coração. Mergulhe. ISTO É*, São Paulo, 31 out. 1979.
- 70 MACIEL, Luiz Carlos. *Claro e Agudo. VEJA*, São Paulo, 25 jul. 1979.
- 71 MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações*. São Paulo : Perspectiva, 1987.
- 72 -----. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo : Difusão Européia do Livro, 1962.
- 73 -----. *Um Palco Brasileiro. O Arena de São Paulo*. São Paulo : Brasiliense, 1984. (Coleção *Tudo é História*).
- 74 -----. *Rasga Coração, Um Momento de Perfeição do Nosso Teatro. Folha da Tarde de São Paulo*, São Paulo, 28 out. 1980.
- 75 MÁRCIO, Flávio. *Família à Moda Da Casa: Uma Trilogia de Flávio Márcio*. Rio de Janeiro : Espaço Produções Artísticas, 1981.
- 76 MATEUS, J.A. Osório. *Escrita do Teatro*. Amadora, Portugal : Livraria Bertrand, 1977.
- 77 MERKEL, Ulrich. (coord.). *Teatro e Política: Poesias e Peças do Expressionismo Alemão*. Trad. de Cora Ronai e Lya Luft. Rio de Janeiro : Paz e Terra : Instituto Cultural Brasil-Alemanha, 1983.
- 78 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Trad. de Reginaldo Di Piero. Rio de Janeiro : Livraria Freitas Bastos, 1971.
- 79 -----. *O Olho e O Espírito*. Trad. de Gerardo Dantas Barreto. Rio de Janeiro : Grifo, 1969.

- 80 -----. *O Visível e O Invisível*. Trad. de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo : Perspectiva, 1971.
- 81 MICHALSKI, Yan. *O Palco Amordaçado*. Rio de Janeiro : Avenir, 1979.
- 82 -----. *O Teatro Sob Pressão. Uma Frente de Resistência*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1985.
- 83 -----. *Rasga Coração. Documento Poético dos nossos Becos sem saída*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 out. 1979.
- 84 MILLARCH, Aramis. *Rasga Coração, A Estréia da Temporada*. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 21 set. 1979.
- 85 MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. 6. ed., São Paulo : Cultrix, 1992.
- 86 MOSER, Gerald M. *Ciclo Paulista de Jorge Andrade. O Estado de São Paulo*, São Paulo, 03 out. 1971.
- 87 MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião: Uma Interpretação da Cultura de Esquerda*. São Paulo : Proposta Editorial, 1982.
- 88 NAVES, Maria Del Carmem Bobes. *Semiologia de La Obra Dramatica*. Madrid : Taurus Ediciones, 1987.
- 89 NOVAES, Adauto. (org.). *Tempo e História*. São Paulo : Companhia das Letras : Secretaria Municipal da Cultura, 1992.
- 90 NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. 2. ed., São Paulo : Ática, 1989.
- 91 ORLANDI, Eni Pulcinelli. *A Linguagem e seu Funcionamento: As Formas do Discurso*. São Paulo : Brasiliense, 1983.
- 92 PALLOTTINI, Renata. *Introdução à Dramaturgia*. São Paulo : Brasiliense, 1983.
- 93 -----. *Dramaturgia: A Construção do Personagem*. São Paulo : Ática, 1989.

- 94 PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. Trad. de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo : Martins Fontes, 1984.
- 95 PAVIS, Patrice. *Teoria do Teatro e Semiologia: esfera do objeto e esfera do homem*. Revista Semiótica, n. 16, 1976. (Mimeo).
- 96 PEIXOTO, Fernando. *Brecht. Vida e Obra*. Rio de Janeiro : Paz e Terra/José Álvaro Editor, 1974.
- 97 ----- . *Teatro em Questão*. São Paulo : Hucitec, 1989.
- 98 ----- . *Vianinha: Teatro, Televisão, Política*. São Paulo : Brasiliense, 1983.
- 99 PELEGRINO, Hélio. *A Obra e "O Beijo No Asfalto"*. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro Quase Completo*. Vol. IV. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1966.
- 100 PENA, Martins. *Comédias*. São Paulo : Ediouro, s.d.
- 101 PRADO, Décio de Almeida. *A Evolução da Literatura Dramática*. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil*. Vol. II. Rio de Janeiro : Sul Americana, 1955.
- 102 ----- . *O Teatro Brasileiro Moderno: 1930-1980*. São Paulo : Perspectiva : Editora da USP, 1988.
- 103 ----- . *Teatro de Anchieta a Alencar*. Coleção Debates. São Paulo : Perspectiva, 1993.
- 104 PUCCI, Cláudio. *"Rasga Coração", Além da Ressaca Ideológica*. Folha de São Paulo, São Paulo, 23 out. 1980.
- 105 QORPO-SANTO. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro : MEC-SEAC-FUNARTE-SNT, 1980.
- 106 RANGEL, Flávio. *Rasga Coração*. Folha de São Paulo, São Paulo, 17 out. 1980.
- 107 RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Tomo 1. Trad. de Constança Marcondes Cesar. Campinas : Papyrus, 1994.

- 108 RODRIGUES, Nelson. *Teatro Quase Completo*. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1965 e 1966.
- 109 ----- . *Teatro Completo I: Peças Psicológicas*. Org. de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1981.
- 110 ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 27. ed., 1988.
- 111 ROSENFELD, Anatol. *As Confrarias. O Estado de São Paulo*, São Paulo, 13 jun. 1970.
- 112 ----- . *O Mito e O Herói no Moderno Teatro Brasileiro*. São Paulo : Perspectiva, 1982.
- 113 ----- . *O Teatro Épico*. São Paulo : São Paulo Editora, 1965. (Coleção Burity).
- 114 ----- . *Teatro Moderno*. São Paulo : Perspectiva, 1977.
- 115 ----- . *Texto/Contexto*. São Paulo : Perspectiva : Brasília : INL, 1973.
- 116 ----- . *Visão do Ciclo*. In: ANDRADE, Jorge. *Marta, A Árvore e O Relógio*. São Paulo : Perspectiva, 1970.
- 117 SAADI, Fátima. *Flávio Márcio e A Sagrada Família. Ensaio Teatro*, Rio de Janeiro : Achiamé, n. 5, 1983.
- 118 SILVA, Franklin Leopoldo e. *Bergson, Proust. Tensões do Tempo*. In: NOVAES, Adauto. (org.). *Tempo e História*. São Paulo : Companhia das Letras : Secretaria Municipal da Cultura, 1992.
- 119 SOUZA, Naum Alves de. *A Aurora da Minha Vida*. São Paulo : MG Editores Associados, 1986.
- 120 ----- . *No Natal A Gente Vem Te Buscar*. São Paulo : MG Editores Associados, 1983.
- 121 ----- . *Um Beijo Um Abraço Um Aperto de Mão*. (Mimeo)., s.d.
- 122 STAM, Robert. *Bakhtin. Da Teoria Literária à Cultura de Massa*. Trad. de Heloísa Jalm. São Paulo : Ática, 1992.

- 123 STEINER, George. *Linguagem e Silêncio: Ensaio sobre a crise da palavra*. Trad. de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo : Companhia das Letras, 1988.
- 124 SUSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1985. (Brasil os Anos de Autoritarismo).
- 125 SYLVESTER, David. *As Belas Artes*. Enciclopédia Ilustrada de Pintura, Desenho e Escultura. Londres : Grolien Incorporated, vol. 8. (Arte Moderna), 1965.
- 126 TOUCHARD, Pierre-Aimé. *O Teatro e A Angústia dos Homens*. Trad. de Pedro Paulo de Sena Madureira e Bruno Palma. São Paulo : Duas Cidades, 1970.
- 127 UBERSFELD, Anne. *Lire le Théâtre*. Paris : Editions Sociales, 1977.
- 128 VENTURA, Mary. *Oduvaldo Vianna Filho. A Paixão do Encontro do Intelectual com o Povo*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06 out. 1979.
- 129 VIANNA FILHO, Oduvaldo. *O Melhor Teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. Sel. Yan MICHALSKI. São Paulo : Global, 1984.
- 130 ----- . *Rasga Coração*. Rio de Janeiro : Serviço Nacional de Teatro, 1980.
- 131 ----- . *Teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. Org. Yan MICHALSKI. Rio de Janeiro : Ilha, 1981.
- 132 VOGT, Carlos e WALDMAN, Berta. *Nelson Rodrigues: Flor de Obsessão*. São Paulo : Brasiliense, 1985. Encanto Radical.
- 133 XEXÉO, Artur e FLEXA, Jairo Arco e. *A Batalha de Vianinha*. VEJA, São Paulo, 10 out. 1979.
- 134 ZANOTTO, Ilka Marinho. *"Rasga Coração"*. *Montagem à altura desta obra-prima*. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 set. 1979.
- 135 ----- . *Tiro ao Alvo*. *ISTO É*, São Paulo, 12 set. 1979.