

Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro
e Secretaria Municipal de Cultura apresentam



Questão de Crítica
Vol. VIII, nº 64, maio de 2015
ISSN 1983-0300

PATROCÍNIO:



CRÍTICAS

A tragédia do inconformismo (e o inconformismo da tragédia)

Crítica da peça *Vianninha conta o último combate do homem comum*

Autor: Patrick Pessoa

Resumo: O texto se propõe a pensar a dialética entre resistência e conformismo (na arte e na política) a partir da análise da peça *Vianninha conta o último combate do homem comum*, dirigida por Aderbal Freire-Filho. Como o título indica, defende-se que a tragédia deve ser pensada, pelo menos a partir da Modernidade, como uma escola de liberdade, uma forma de arte que ensina a resistir às ideias de um poder superior ou um destino imutável.

Palavras-chave: tragédia, George Steiner, resistência, narrador

Abstract: This text proposes a reflection about the dialectics between resistance and conformism (in art and in politics) based upon the analysis of the play *Vianninha conta o último combate do homem comum* [Vianninha Narrates The Last Fight of The Common Man], directed by Aderbal Freire-Filho. As its title indicates, this text sustains that tragedy, at least in the Modernity, must be thought as a school of freedom, an art form that resists the ideas of a superior power or an unchangeable destiny.

Keywords: tragedy, George Steiner, resistance, narrator

“Conquistar a tragédia é, eu acho, a postura mais popular que existe: em nome do povo brasileiro, a conquista, a descoberta da tragédia.”

Oduvaldo Vianna Filho¹

Mesmo que não reconheçamos a validade de quaisquer regras *a priori* que configurariam algo como um método infalível para a crítica teatral — tais regras tendem a ser totalitárias na medida em que negligenciam a singularidade absoluta de cada encenação! —, no caso de uma montagem baseada em um “texto clássico”, antigo ou moderno, a tentação de partir de uma análise do modo como esse texto foi traduzido para a cena é sempre muito forte. Seria naturalmente possível combater essa tentação, seja por desconfiança do “textocentrismo” que assola a crítica tradicional, sobretudo a jornalística, seja pelo desejo mais ou menos consciente de inaugurar uma nova tradição crítica, calcada em uma outra compreensão da essência e da forma do ensaio — o que, aliás, é uma das principais motivações da Revista Questão de Crítica. Mas nem tudo que é possível se torna, por este motivo apenas, imperativo. Por isso, em vez de tentar um ponto de partida mais “original”, serei fiel neste ensaio à velha máxima de Oscar Wilde, segundo a qual “a única maneira de nos livrarmos de uma tentação é cedermos a ela”. Isso significa que, em minha interpretação da recente montagem de Aderbal Freire-Filho da peça *Em família*, de Vianninha, partirei da análise do modo como o encenador realizou uma transposição a um só tempo fiel e subversiva da letra do texto do dramaturgo para a cena.

¹ VIANNA FILHO apud PATRIOTA, 2007, p. 67.

A primeira coisa que salta à vista no modo como Aderbal se apropriou da peça *Em família*, escrita por Oduvaldo Vianna Filho em 1970², foi o novo título que ele propôs: *Vianninha conta o último combate do homem comum*. Essa mudança no título evoca imediatamente algumas das mais célebres encenações do Teatro de Arena, como *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967), ambas capitaneadas por Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Para além dessa referência histórica imediata, que insere o mais recente trabalho do diretor na melhor tradição do nosso teatro político, de matriz assumidamente brechtiana, um teatro do qual Vianninha, cria do Arena e fundador do Opinião, foi um dos principais expoentes, há toda uma série de implicações não apenas políticas, mas também estéticas, que são condicionadas por essa mudança apenas aparentemente exterior à obra mesma. O novo título proposto por Aderbal, se não chega a ser um manifesto tão sintético quanto eloquente (e talvez o seja!), sem dúvida alguma manifesta o sumo de sua leitura da peça de Vianninha, em que o plano da estética e o da política não têm como ser separados.

Se é verdade que “as verdadeiras obras de arte contêm a sua própria crítica” (NOVALIS apud Benjamin, 2002, p. 73), isto é, fornecem ao intérprete os princípios para a sua análise, eu diria que três são as principais vias de leitura da obra de Aderbal abertas pela mudança no título original do texto de Vianna: a primeira diz respeito à introdução de um narrador, “Vianninha conta”, onde antes não havia — quem é esse narrador? Que transformação a sua presença em cena opera no sentido e no alcance do texto original da peça? A segunda diz respeito ao deslocamento da ênfase no ambiente familiar para a esfera de

² “Em 1970, Vianninha escreveu a peça *Em família*, que foi transformada em roteiro cinematográfico pelo próprio autor. A sua filmagem marcou a estreia do ator Paulo Porto como diretor de cinema. Essa película, *Em família* (1971), mesmo não tendo boa bilheteria no circuito comercial, obteve medalha de prata no VII Festival de Moscou, em 1971. Na década seguinte, em 1983, ganhou uma versão televisiva, *Domingo em família*, na Rede Globo de Televisão.”

uma classe social específica, a classe média empobrecida da qual faz parte o “homem comum” — o que essa ampliação de foco torna visível? Que opção estético-política se evidencia quando se relativiza a centralidade da família como núcleo dramático privilegiado? A terceira diz respeito à ênfase na ideia de “último combate”, que aproxima esse teatro político de um teatro que, na falta de um termo menos equívoco, eu chamaria de trágico — é possível falar em uma “tragédia do homem comum”? Depois da proclamada “morte da tragédia”, título do livro seminal de George Steiner, ainda seria possível interpretar uma peça como *Vianninha conta o último combate do homem comum* como uma “tragédia moderna”?

Vianninha conta: o palhaço-narrador

Ao entrar no teatro, o espectador é capturado pela expressividade do cenário de Fernando Mello da Costa: ao fundo, uma parede com diversas janelas entreabertas indica que a antiga privacidade do lar burguês foi destruída pela vida metropolitana, cuja arquitetura lembra a das colmeias e cujos habitantes foram convertidos em abelhas trabalhadoras entregues a uma azáfama sem fim. Neste ambiente emparedado e superpovoado, o ar é rarefeito. Outro signo cenográfico da dissolução de um tempo em que as esferas pública e privada ainda podiam ser ciosamente separadas são os móveis empilhados nas laterais do palco, que se assemelham aos despojos de um naufrágio, ou mesmo àquelas ruínas que o anjo da história de Paul Klee encara melancólico e impotente, enquanto a tempestade do “progresso” arrasta suas asas para o futuro (BENJAMIN, 2012, p. 14). Tendo em vista que a peça se passa entre a casa de Sousa e Dona Lu em Miguel Pereira (quando apenas uma das muitas janelas no fundo do palco é iluminada), e os apartamentos de seus filhos Jorge, no Rio de Janeiro, e Cora, em São Paulo (quando todas as janelas são

iluminadas simultaneamente), o fato de a ambientação ser antes expressionista do que realista já é um primeiro indício de que Aderbal não pretende manter intacta a quarta parede do drama burguês como ela foi construída por Vianninha em seu texto.

Essa leitura do cenário é confirmada nos minutos iniciais do espetáculo, com a entrada em cena de um palhaço (Kadu Garcia), com nariz vermelho e sapatos grandes demais, cabelo de Bozo e gestos tipificados. Esse palhaço inexistente no texto original, sendo o mais significativo acréscimo de Aderbal para a compreensão de sua montagem. Depois de fazer algumas gracinhas (deixar cair uma bandeja cheia de copos, soltar um pum), o palhaço dispõe em torno da mesa — único objeto cênico invariável no centro do palco — as cadeiras necessárias à configuração da “sala de jantar em Miguel Pereira, da casa de Sousa e Dona Lu”³ indicada por Vianninha na rubrica inicial de *Em família*. Em seguida, desempenhando a função de narrador (ou diretor de cena) que lhe caberá ao longo de todo o espetáculo, o palhaço põe em cena os próprios Sousa (Cândido Damm) e Dona Lu (Vera Novello), ele sentado à mesa, ela de pé atrás dele, compondo um retrato na parede — como dói! — que evoca o tempo de nossos antepassados. Finalmente, antes de voltar para a coxia em ruínas que permanecerá visível ao longo de todo o espetáculo, servindo de arquibancada para os atores “fora de cena”, coloca-se de costas para a plateia, mimetizando a posição dos espectadores, e entrega-se a uma longa gargalhada, como se anunciasse: “Incipit comedia”.

No entanto, como logo ficará claro na cena de abertura do texto de Vianninha, ao qual Aderbal, à exceção do acréscimo do narrador-palhaço, é integralmente

³ Todas as citações da peça *Em família* foram extraídas do texto utilizado por Aderbal Freire-Filho em sua montagem, cedido gentilmente pelo diretor. Trata-se da segunda versão da peça, concluída em 10/3/1972. Todas as citações de trechos da peça foram extraídas dessa versão, mas não julguei necessário indicar a página de cada citação, por se tratar de texto não publicado.

fiel ao longo de toda a encenação, não há motivo para rir. A dissonância entre o comportamento inicial do narrador e a situação dos personagens exigirá do espectador uma posição reflexiva, distanciada, como aquela exigida dos espectadores de um teatro antes épico que dramático. Se, como escreveu provocativamente Aderbal em seu prefácio aos *Escritos sobre teatro* de Brecht, publicados em 2005 pela Nova Fronteira, “não há um teatro vivo fora de Brecht” (FREIRE-FILHO, 2005, p. 16), é possível enxergar *Vianninha conta o último combate do homem comum* como uma aplicação desse princípio. Na construção do cenário e da luz (de Paulo Cesar Medeiros); na introdução de um narrador; na elaboração do programa do espetáculo, um jornal que contém os fatos mais significativos do ano de 1972, como a indicar que não há histórias (individuais) fora da História; na fidelidade à exigência de manter os atores visíveis o tempo inteiro, simultaneamente dentro e fora de cena, num espaço intermediário que, ao expor a metamorfose, perturba a fixação de um palco ilusionista — “o que mostra tem que ser mostrado” —; e sobretudo no modo como cria dissonâncias entre a forma e o conteúdo⁴ da representação — parece claro, enfim, que o diretor vê na epicização de uma obra estritamente dramática como *Em família* a condição indispensável para amplificar o seu alcance original, dotando-lhe de uma segunda vida mais condizente com as necessidades de nosso tempo.

Por mais que a utilização de procedimentos épicos tenha sido recorrente na obra de Aderbal como um todo, sobretudo a partir da sua série de romances em cena, em que ele construiu adaptações para o palco de diversas obras originalmente épicas, concorrendo para uma hibridização dos gêneros poéticos

⁴ Embora o par conceitual forma-conteúdo esteja hoje fora de moda, me inscrevo, neste ensaio, em uma tradição que dele se vale para pensar os fenômenos estéticos-históricos. Uma tradição que inclui Hegel, Lukács, Peter Szondi e Pareyson. Por isso, na primeira seção deste ensaio, concentrei minha análise em aspectos formais; e, na segunda, em questões de conteúdo, mostrando, no entanto (assim espero), a indissociabilidade entre forma e conteúdo, definido por Pareyson como um “modo de formar” (PAREYSON, 1997, p. 63).

que, apesar de tão em voga no teatro mais contemporâneo, remete à *Iliada* e à *Odisseia*, os poemas fundadores da literatura ocidental⁵, acho pouco produtiva a mera constatação de que a epicização do drama teria a ver com uma marca autoral do diretor, com o seu “estilo” de fazer teatro. Mais do que rotular um artista, simplesmente reconhecendo em um novo trabalho semelhanças com a sua produção anterior, parece-me que a crítica, pensada em primeiro lugar como análise imanente da especificidade de cada obra, deve sempre buscar descrever o que há de singular em cada encenação, tentando reconhecer por que um determinado conteúdo precisou receber justamente aquela forma, e não outra qualquer. Em outras palavras: por que a peça *Em família* precisou receber o tratamento épico que lhe deu Aderbal e converter-se em *Vianninha conta o último combate do homem comum*?

Para responder a essa pergunta, é preciso lembrar o enredo da peça.

Seu Sousa e Dona Lu tiveram cinco filhos: Jorge (Isio Ghelman), Beto (Paulo Giardini), Cora (Ana Velloso), Neli (Beth Lamas) e Maria. Ele, um modesto funcionário público, e ela, uma dona de casa com horizontes limitados, viveram a vida inteira com pouquíssimo dinheiro, em uma casa alugada em Miguel Pereira, pagando uma quantia muito abaixo do valor de mercado. Seu Rodrigues, o dono da casa, cobrava esse aluguel simbólico da família um pouco por consideração à integridade de Souza e um pouco porque o Souza lhe prestava pequenos serviços, mantendo a casa em ordem. Os filhos cresceram, foram morar em cidades grandes (Rio, São Paulo e Brasília) e o velho casal ficou em Miguel Pereira, onde pretendia viver modestamente até o fim de seus dias.

⁵ O canto XXIV da *Iliada*, como me contou a atriz Andressa Medeiros, que, sob a direção de Octávio Camargo, levou ao palco uma versão integral desse canto na belíssima tradução de Odorico Mendes, possui nada menos do que 119 transições entre a voz (épica) do narrador e as vozes (dramáticas) dos heróis e deuses evocados.



A peça de Vianninha começa com uma notícia catastrófica em meio ao reencontro da família na velha casa de Miguel Pereira: depois da morte de Seu Rodrigues, a briga entre seus herdeiros assumira tamanha proporção que haviam decidido despejar o velho Souza, incapaz de pagar o valor de mercado do aluguel, dada a irrisória quantia que recebia como aposentado. Os quatro filhos presentes, tendo em vista que a caçula, Mariazinha, não viera de Brasília para o encontro familiar, veem-se então confrontados pela necessidade de hospedar os pais. O problema é que, à exceção de Neli, que se casara com um homem rico, mas sovina e ausente, os outros não tinham nem dinheiro nem espaço em casa para abrigar o velho casal. Jorge, o mais velho e “bem sucedido”, dono de um Fusca, casado com a costureira Anita (Ana Barroso) e pai da adolescente Susana (Bella Camero ou Luisa Arraes), é um vendedor de inseticidas cheio de dívidas, militante no movimento sindical, morador de um modesto dois quartos em Copacabana. Beto, que passa bêbado boa parte da peça, contando piadas tão amargas quanto sem graça, trabalha em um cartório e mora num diminuto conjugado no Catete. Cora, que se mudara para São Paulo e já se contaminara pelo sotaque paulista, trabalha como vendedora em uma loja, da qual não raro afana um item ou outro; é casada com Wilson, um mecânico de televisões, mora no Canindé, às margens do infecto Tietê, e acaba de ter um bebê. Diante do impasse, das contas que nunca fecham, os filhos optam por uma solução provisória: separar os pais. Dona Lu ficaria no Rio, na casa de Jorge; seu Sousa em São Paulo, na casa de Cora. O miolo da peça mostra então os confrontos entre Souza e Cora, suas distintas visões de mundo; a amizade entre Sousa e o também idoso Afonsinho (Gilray Coutinho), o típico “agregado” machadiano; as dificuldades da família de Jorge em lidar com a loquacidade irrefreável de Dona Lu e com o fato de ela ter roubado a privacidade da adolescente Susana, com quem dividia o quarto; o dilema de Jorge ao perceber que abrigar a mãe definitivamente implicaria sacrificar a

mulher e a filha; as eternas desculpas de Neli diante do cinismo do marido; as duras verdades de bêbado ditas por Beto; e, como ponto culminante, os breves diálogos ao telefone entre Sousa e Dona Lu, nos quais toda a dor da separação é mostrada indiretamente, por meio de falas que nunca tocam diretamente no assunto. Ao fim da história, a despeito de todos os esforços de Jorge, o mais íntegro dos três — vivido com uma comovente sinceridade por Isio Ghelman, em atuação inesquecível! —, que passa a peça inteira fazendo contas e se martirizando por não encontrar uma solução financeiramente viável para o dilema da família, a “solução provisória” acaba por tornar-se uma “solução final”: Sousa é mandado para Brasília, para morar com a filha Maria em condições desconhecidas, e Dona Lu é internada em um asilo para idosos. Ainda assim, na cena final, na rodoviária, única que não se passa entre quatro paredes, quando Sousa e Dona Lu se reencontram pela última vez antes da separação definitiva, Sousa conclui: “não estou arrependido...”. Ao que Dona Lu retruca: “nem eu...”.

Com base nessa breve reconstrução do enredo da peça, torna-se evidente o quanto o palhaço de Aderbal destoa do drama dos personagens, o quanto suas irrupções cênicas servem para perturbar a identificação afetiva da plateia com a cena, identificação toda feita de compaixão (pela situação dos velhos e de seus filhos, reduzidos à impotência) e medo (de que possamos chegar a viver situação análoga). Por que, então, o palhaço? Não seria ainda mais pungente uma encenação que se contentasse em respeitar o texto tal e qual, sem o acréscimo desse estranho narrador e sem tantas opções cênicas que inegavelmente estorvam a catarse?

Essa última questão obriga-nos a um pequeno desvio até as condições originais de redação da peça, por volta de 1970, quando Vianninha escreveu sua primeira versão.

Em família ou *Nossa vida em família*, como seria depois rebatizado o texto pelo próprio dramaturgo, foi escrito nos anos imediatamente posteriores ao AI-5, no exato momento em que a censura recrudescceu, tornando-se nacional e não mais apenas estadual, como era antes. Esse recrudescimento tornava inviável, do ponto de vista político, a montagem de textos militantes contra o regime, ou mesmo contra quaisquer formas de opressão que pudessem ser lidas à luz da situação brasileira. Se, até 1969, montagens subversivas como a de *O balcão*, de Jean Genet, por Victor Garcia, ou de *Na selva das cidades*, de Brecht, pelo Teatro Oficina, ainda conseguiam alcançar uma alta carga subversiva a despeito dos cortes textuais exigidos pelos censores locais, a partir de 1970, com a nacionalização da censura, os cortes pontuais já não satisfaziam a sanha dos censores, que não raro proibiam textos inteiros ou mesmo a montagem de toda e qualquer obra de autores ditos subversivos, como Plínio Marcos. O caso mais notório dessa nova estratégia, em que a censura política se articulou com uma cruel censura econômica, foi o de *Calabar*, espetáculo produzido por Fernando Torres e Fernanda Montenegro. Apesar de o texto ter sido aprovado previamente, e de os artistas terem investido dinheiro do próprio bolso na produção, um investimento que só poderia ser recuperado com a bilheteria, os militares voltaram atrás no dia do ensaio geral e proibiram a estreia do espetáculo. Nesse contexto, a criação de um drama familiar, com uma estrutura dramática tradicional e de teor ideológico relativamente ambíguo, aparecia como uma alternativa interessante de sobrevivência para Vianninha, já então acossado pelo regime.

Para além dessa razão conjuntural, outra razão, mais pessoal, pode ter condicionado a opção do dramaturgo: depois dos anos como colaborador do Teatro de Arena e, na sequência, do Teatro Opinião, ele e Paulo Pontes resolveram fundar um novo grupo, não por acaso intitulado Teatro do Autor.

Cansados do trabalho colaborativo, em que a autoria acabava diluída, pareciam existenciais e talvez financeiramente desejável produzir textos em que a figura do autor pudesse novamente se sobressair. Textos com uma autonomia literária maior face às invenções cênicas, textos com uma carpintaria mais convencional, mais fiéis ao ideal de uma “peça bem feita”, textos, em suma, que pudessem “falar ao grande público”, outrora como agora resistente a obras mais vanguardistas, sobretudo do ponto de vista formal⁶.

Assim, é possível especular que, dada a situação política no Brasil da ditadura e o seu próprio anseio por continuar sendo um dramaturgo (socialmente engajado) mesmo em tempos sombrios, Vianninha tenha se exercitado na construção de um drama mais convencional do que o que teria elaborado caso a situação política fosse outra. É importante salientar, porém, que não obstante certo esquematismo na caracterização de alguns personagens — sobretudo os personagens secundários, como a cliente grã-fina de Anita, o patrão de Jorge e o marido de Cora —, essa dramaturgia ainda assim continha o germe revolucionário característico de outras obras do mesmo dramaturgo, uma semente que poderia vir a medrar caso encontrasse um diretor capaz de ler as entrelinhas do texto.

Minha hipótese é a de que Aderbal escutou, tantos anos após a morte do dramaturgo, a voz que, como baixo contínuo, perpassa cada linha de *Em família*, sem que, pelos motivos já aludidos, pudesse ser abertamente enunciada. Se a direção teatral é fundamentalmente uma arte da escuta, eu

⁶ Agradeço a Edelcio Mostaço pela contextualização histórica do trabalho da censura durante a ditadura militar brasileira, e pela sugestão de que o Teatro do Autor, criado por Vianninha e Paulo Pontes, respondia à necessidade experimentada por ambos os dramaturgos de reverem o lugar do autor no processo produtivo. Observo ainda que a principal lição de Walter Benjamin, em sua palestra sobre “O autor como produtor”, reflete sobre o fato de que o teor socialmente engajado de uma obra literária tende a ser anulado quando não encontra uma forma capaz de incomodar o “bom gosto” do público. Para o filósofo, o mais determinante para o “engajamento” de uma obra é sua forma, e não as teses que possa conter.



diria que Aderbal reencontrou o veio e a voz de Vianna nessa sua obra apenas aparentemente menos libertária. Daí, em última instância, o novo título por ele proposto: *Vianninha conta o último combate do homem comum*. É como se um Vianna redivivo, respirando ares menos repressivos (do ponto de vista institucional), houvesse contado ao pé do ouvido de Aderbal aquilo que ele, Vianna, entrevia em sua peça sob a pátina mais superficial do drama burguês. Esse Vianninha galhardo, capaz de rir dos próprios subterfúgios que encontrara para apresentar tão dramaticamente “nossa vida em família”, reaparece então como o palhaço narrador, capaz de redimensionar, a partir dessa sua brascubiana posição além-túmulo, a trajetória de seus personagens. Capaz, inclusive, de rir deles e não apenas de chorar por eles. Vejo aí uma clara indicação de que, contrariamente ao sumo da sabedoria toda feita de resignação que se manifesta no desfecho lírico da peça, a montagem de Aderbal evidencia que chorar e sentir pena de personagens imerecidamente esmagados por uma configuração social iníqua não é o suficiente.

Quando se atenta para os personagens encarnados pelo palhaço ao longo da representação, o que a princípio parece ser apenas uma profissão de fé brechtiana, antinaturalista e impregnada da teatralidade característica do diretor, aparece como algo mais do que uma mera opção estética. Se ele é primariamente o narrador que põe a cena e a comenta, exigindo do espectador uma posição reflexiva, sua outra função é encarnar os personagens secundários algo tipificados a que já me referi. Trata-se de uma tomada de posição ético-política com relação à (in)humanidade desses personagens: a grã-fina gorda cliente de Anita (mexeriqueira e que explora sem pudores o trabalho de sua costureira, chegando mesmo a querer criar uma reserva de mercado), o marido paulistano de Cora (que nunca dá as caras e sempre pede para a mulher fechar os ouvidos à dor do pai), e o chefe abertamente canalha

de Jorge (que tenta comprá-lo ao preço da traição dos colegas de trabalho), são todos vividos pelo palhaço, isto é, são todos materialmente apresentados como uns palhaços. Se, nesta peça, são personagens secundários, no mundo social em meio à qual ela brotou tendem a ser os protagonistas indiscutíveis. Por isso, evidenciar o que há de cômico, ridículo, sórdido nesses personagens, fazendo-os serem vividos por um ator com um literal nariz de palhaço, cumpre também uma função pedagógica, como aliás aquela que a comédia desde Aristóteles desempenhou ao longo do tempo em seus momentos mais significativos. O riso como instrumento de crítica da ideologia, e não como mera descarga afetiva que recarrega as baterias do conformismo.

O acréscimo da figura do palhaço, a meu ver, faz de *Vianninha conta o último combate do homem comum* uma obra fiel ao princípio fundamental da “poética” de Manuel Bandeira. Um princípio do qual, mais do que nunca, precisamos lembrar, seja por razões primariamente estéticas (num contexto assolado por um teatro musical-biográfico cada vez mais convencional e conformista, que visa à mera identificação afetiva e, por extensão, ao lucro), seja por razões políticas (num cenário em que o lugar de reflexão na política foi usurpado por uma histeria coletiva de fundo moralista que pode facilmente redundar em fascismo). Eis a mais célebre formulação desse princípio:

Quero antes o lirismo dos loucos

O lirismo dos bêbedos

O lirismo difícil e pungente dos bêbedos

O lirismo dos clowns de Shakespeare

– Não quero mais saber do lirismo que não é libertação
(BANDEIRA, 1993, p. 129).

O homem comum e o jumento: entre a resistência e a resignação

Se, como me esforcei por mostrar, o principal fruto das opções cênicas e do acréscimo dramaturgicamente de Aderbal ao texto de Vianninha foi a tradução da dialética entre resignação e libertação, conformismo e resistência, desencanto e esperança para o plano da forma do espetáculo, que incorporou essa dialética como uma tensão entre a identificação com o drama dos personagens e as irrupções épicas do narrador-palhaço, que perturbam essa identificação, cumpre agora voltar os olhos para o modo como essa dialética se apresenta no plano da fábula, isto é, no plano (temático) do conflito entre os próprios personagens criados por Vianna.

A fonte primeira desses conflitos é o dinheiro e, mais especificamente, as distintas posturas que cada um dos personagens assume diante da mercantilização da vida, que, no mundo da peça (e também no nosso), invadiu inclusive a esfera das relações familiares. O critério que torna possível essa diferenciação é o fato de todos, além de fazerem parte de uma mesma família, serem integrantes de uma mesma classe social: a classe dos homens comuns. Ser um homem comum, na concepção da peça, é pertencer a uma classe média empobrecida e, como tal, viver acossado pela falta de dinheiro, condenado a fazer contas que nunca fecham, tendo que se equilibrar entre a luta pela existência em trabalhos quase sempre alienados, que não prometem qualquer realização pessoal, e o ímpeto de afirmar a própria dignidade, de deixar alguma marca no mundo. Até que ponto um homem comum aguenta se submeter a um sistema de exploração do trabalho e de apequenamento da vida apenas para garantir o seu sustento material e, álibi dos álibis, o de sua

família⁷? Que concessões seriam aceitáveis para triunfar na luta pela sobrevivência?

Essa questão orienta a construção de cada personagem. Importa salientar, no entanto, que o texto de Vianna não indica que haveria qualquer resposta correta *a priori*, cabendo a cada qual lidar de forma singular com esse problema. Assim, as “falhas” dos personagens não são nem pensadas sob o signo da tragédia clássica — em que se trata no mais das vezes de uma “*hamartia*”, de um erro epistemológico, de uma leitura equivocada de uma situação ambígua —, nem sob o signo do drama burguês — em que se trata no mais das vezes de um “erro moral”, de um pecado, de uma deformação psicológica individual que, em algum momento, tende a ser punida. Fiel ao materialismo aprendido no Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena, sua principal escola, interessa mais a Vianna analisar os condicionamentos econômicos e sociais de certas posturas existenciais do que julgá-las à luz de uma tábua de valores preestabelecida. Nesse sentido, o autor promove uma dessacralização da família e uma des-moralização da moral que me parecem indispensáveis para combater a onda de moralismo em meio à qual hoje vivemos, cujos pilares são perigosamente semelhantes àqueles que possibilitaram o Golpe Civil-Militar de 1964. (A infame Marcha da Família, com Deus, pela Liberdade, que precipitou a queda de Jango, foi reeditada recentemente...). Outra razão para que aplaudamos a iniciativa de Aderbal de remontar esse texto!

⁷ O personagem de Sousa evoca Garga, protagonista de *Na selva das cidades*, peça de Brecht que Aderbal Freire-Filho dirigiu em 2011. Ambos afirmam a própria autonomia até às últimas consequências, mesmo que isso implique o próprio sacrifício e o da família. Neste sentido, colocam em xeque a ideia tão difundida da sacralidade familiar, que não raro serve de desculpa para aqueles que vendem a alma (e outras partes de sua anatomia) para os poderes constituídos — no caso do teatro, para a indústria cultural.

Mas, também neste aspecto, é preciso evitar o purismo (aliás, a expressão mais pura do moralismo). A generosidade com que Vianninha conta seus personagens, notadamente os do núcleo familiar de Sousa e Dona Lu, não significa que os conflitos entre eles não rocem por vezes a esfera da moral. (Contradição insolúvel: a mesma moral que serve de pilar ideológico para a perpetuação da injustiça social acaba por ser reproduzida pelos próprios injustiçados...).

Souza, o pai, homem de uma geração que a seus filhos já parece arcaica, viveu a vida sem fazer concessões, sem aceitar os subornos que lhe foram oferecidos, sem se valer de quaisquer subterfúgios para “se dar bem”, sem jamais explorar os outros apenas para lucrar. O preço dessa opção existencial foi a falência da pequena oficina que em certo momento da vida chegou a possuir e a situação insustentável a que chegou na velhice, condenado a viver de uma aposentadoria irrisória como funcionário público e a depender de filhos que não o podiam ajudar. A demonstração derradeira de sua resistência face à mercantilização de tudo se dá quando, já em São Paulo, vivendo em más condições na casa da filha Cora e separado da mulher, encontra uma oferta de emprego que permitiria a reunião do casal. Liga então para o possível empregador:

SOUSA: Dr. Jerônimo Castanhede? O Afonso Laranja da AVBAC me deu seu telefone. AVBAC. Não, não é cooperativa de leite... é dos bombeiros... ah, lembrou, isso... o senhor não precisa de um casal de caseiros no seu sítio em Jundiaí? Sim, senhor. Minha mulher é ótima cozinheira. Eu? Cinquenta e oito anos, ela cinquenta... saúde a toda, doutor... coração, um relógio (TOSSE FORA DO FONE)... duas vezes por semana o quê, Dr. Jerônimo? Limpar o chão e as panelas. O chão é todo em cerâmica, claro, a varanda em lajota. Ah, lajota é um material muito decorativo, parabéns... O quê? O senhor tem galinha, pois não... lava toda roupa, claro, hortaliças,

perfeitamente, minha senhora entende muito de galinhas, eu tenho um curso de horticultura, todo o fim de semana o senhor vai, não é? Faz muito bem, descontrair-se, quinze hóspedes, maravilhoso, o senhor pensa que minha mulher é uma mula, hein? Dr. Bostanhede? Pensa que eu trepo com uma mula? Não consegue reconhecer que minha voz é humana? A, e, i, o, u não parecem com as vogais, isso? Agora jumento zurra, jumento zurra, jumento é assim: (ZURRA MUITO. DESLIGA. LONGO TEMPO.) ... ôpa, ôpa, ôpa... ânimo, Sousa... (TEMPO) Espero que a corda não arrebente...

Se Sousa, “arcaicamente”, não se curva a um sistema de exploração do trabalho que transforma homens em jumentos, ainda que não tenha como vislumbrar qualquer outra alternativa, Dona Lu, sua esposa, conta ao filho e à nora como por diversas vezes tentou demover o marido de tamanha intransigência moral, sem jamais ter sucesso. E, a despeito das dificuldades, conta também como não deixou nunca de se enternecer com a teimosia de Sousa.

Quanto aos filhos, a situação é um pouco diferente. Beto tornou-se um homem amargo, cujo alcoolismo e cujas piadas não se cansam de denunciar a falta de saída a que o fato de ser filho de um homem como Sousa o condenou. (Volta como mote ao longo da peça a piada do condenado à força cujo último desejo era que a corda arrebantasse...). Neli, por outro lado, resignou-se ao casamento, sem amor, com um homem rico, mas que, segundo as constantes provocações de Beto, teria vergonha dela e preferiria desfilhar de braço dado pelas colunas sociais com uma amante em vez de ajudar a sustentar a família da esposa. Cora, em dado momento da peça, queixa-se da herança do pai, dizendo que só não se casou com um homem rico que a queria — em certo sentido mimetizando o destino de Neli — porque o pai sempre pensara na

riqueza material como uma falha de caráter, o que a levou ao casamento com um mecânico paulista pobretão e a uma vida de necessidades, não raro contornadas por pequenos golpes. Apesar disso, e do fato de que Cora foi a única que aceitou abrigá-lo “provisoriamente”, Sousa não perdoa a autocomplacência da filha. Em meio a uma briga, ele lhe diz (vale notar que esta fala torna inteligível em outra chave o cenário da peça):

SOUSA: Você é mesquinha, menina, entende? Seu marido rouba válvula boa de televisões que conserta, você rouba vestido... detesto gente que vive escondida contra os outros, vocês são assim, escondidos dentro de ruelas dentro de vocês, só os olhos nas persianas fechadas... não gosto de você, menina...

Jorge, o primogênito, é o único que parece ter herdado a fibra do velho Sousa, e por isso passa boa parte da peça fazendo contas. No ápice do desespero, tem a seguinte conversa com sua esposa Anita:

JORGE: Mariazinha dá cem contos, pode, pode, eu sei que pode, Neli dá quatrocentos... fica mil e trinta cruzeiros, Anita; pelo amor de Deus, não me olha como se eu estivesse brincando, jogando, mil e trinta cruzeiros, não dá? Não dá?

ANITA: Jorge, meu querido, meu companheiro, eu também estou que nem sei, mas eles não sentem obrigação nenhuma pelo Sousa, o seu Sousa não deixou nada, deixou o exemplo dele, mas pouca gente usa isso... mas está bem, vamos admitir que tudo que você falou aconteça como você precisa que aconteça... faz um mês que nós vamos nessas casas, nessas vilas, você viu as casas, Jorge, a prestação é de 330 contos, o condomínio é 80! 80, Jorge. E tem água, luz, esgoto, imposto predial, a casa não tem tanque, não tem caixa d'água, a luz é

baça, os canos estouram, o piso não tem estaqueamento, nós fomos lá, Jorge, quanto se vai gastar para ter uma caixa dessas, numa casa para dois velhos? O telefone mais perto fica a um quilômetro... em Miguel Pereira não faz mal não ter telefone... e nessas vilas de meia parede as pessoas se entrechocam, se sobrepõem, a farmácia é longe e só tem Melhoral, chegar num açougue é uma aventura, e a Neli não dá quatrocentos contos por mês porque a entrada dos cinco milhões ela que daria, a Cora não pode dar cem contos por mês e nós não podemos ter duzentos contos livres por mês, porque a gente paga, paga, e deve mais, e fica o resto da vida, Jorge, o resto da vida, você tem a sua, Jorge, infelizmente você existe, tem a sua vida, Jorge. (Longo silêncio.) (...)

JORGE: Não quero reconhecer que perdi, Anita, perdi... estou de quatro... pastando... onde é que eu vou por os meus pais, Anita? Eles me deram essas fibras, essas vísceras, eu sou eles, sou a pulsação deles, ninguém pode andar sem o seu passado, me querem sem passado... tudo que acontece no mundo de insuportável vem estourar dentro da família, é para a família que a gente traz (...) Tudo isso acontece porque o meu pai é um homem bom, digno e pobre... são obstáculos difíceis de transpor.

Finalmente, com Jorge despedaçado pela derrota nesse combate, sua filha Susana, que afirmara em momento anterior que “o sofrimento não é a minha mercadoria, não deveria ser a mercadoria de ninguém”, conclama o pai a se levantar:

SUSANA: Ah, é assim, aceitando? É assim? Se conformando com tudo? É assim com essa submissão que você quer que eu leve o meu barco? Ouvi dizer que até o Sindicato você vai deixar...

JORGE: (COMO SE ARRANCASSE CADA PALAVRA DA CARNE, MEIO CHORANDO): Não, Susana, não... vou continuar... a bandeira que o Sousa botou na nossa mão...

acho que a Cora, o Beto, a Neli, sei lá da Mariazinha... acho que eles desfiaram ela... eu vou continuar... aceitar o fato consumado, a força que te derrota, te põe de quatro... aceitar o poder dela, o seu domínio, mas sem entregar tua alma... puxa, não é um ato de submissão... aceitar a força do inimigo com alma... com discernimento... significa conhecê-lo, localizá-lo... parece que é assim que começam todos os bons planos de ataque...

Nesta fala do filho que herdou a resistência do pai, que foi atropelado pela História mas se recusa a ficar no chão, abre-se a brecha, também no plano temático da peça, para o mesmo lirismo libertário que Aderbal alcançou no plano formal com a introdução do narrador-palhaço. O potencial libertário desse lirismo é amplificado pelo fato de que ele tem lugar em um diálogo entre o pai e a filha, isto é, a neta de Sousa. Mesmo em meio à derrota do homem comum, algo se transmite. De geração em geração. E isso que se transmite, embora na maior parte dos casos seja conformismo e resignação, nem sempre o é. Não precisa ser. Não se trata de nenhum heroísmo temerário — a fala do Jorge derrotado insiste na necessidade “de aceitar a força do inimigo com discernimento” e é sabido como Vianninha, em seu tempo, polemizou contra os defensores da luta armada —, mas de outra coisa. Em um fragmento de *Rasga coração*, última peça de Vianninha, cujo segundo ato ele ditou já em seu leito de morte, encontramos palavras que podiam ser de Sousa e que, a meu ver, nos ajudam a entender melhor de onde vem a força arrebatadora de *Vianninha conta o último combate do homem comum*, o espetáculo mais importante⁸ que estreou no Rio de Janeiro em 2014:

⁸ É sintomático que *Vianninha conta o último combate do homem comum* não tenha sido eleito como “melhor espetáculo” por nenhuma das associações de críticos da cidade. Sintomático de que atualmente grassa muita confusão em torno da relação entre teatro e política, como se os valores formais (que de direito devem ser a base de qualquer análise crítica de uma obra de arte) pudessem ser dissociados do modo — mais ou menos complexo, mais ou menos adulto — como os artistas articulam suas ideias. Sintomático, em suma, de que, como disse uma vez Guimarães Rosa, “vivemos irremediavelmente

MANGUARI: E 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 da favela, no meio do lixo, como porcos, até hoje choro, choro quando vejo cinco operários sentados na calçada, comendo marmitas frias, choro quando vejo vigias de obras aos domingos, sentados, rádio de pilha no ouvido, a imensa solidão dessa gente, a imensa injustiça. Revolução sou eu! Revolução pra mim já foi uma coisa pirotécnica, agora é todo dia, lá no mundo, ardendo, usando as palavras, os gestos, os costumes, a esperança desse mundo (PATRIOTA, 2007, p. 65).

O último combate?

Sei que deveria encerrar este ensaio com essa citação de *Rasga coração*, quase um fecho de ouro. O problema é que eu detesto fechos de ouro, que dão sempre a ilusão de uma completude em tudo estranha à forma do ensaio! Sei também que deveria parar por aqui, porque a paciência do leitor já deve ter se esgotado, porque a paciência da editora certamente já se esgotou, porque vou estourar o número de páginas combinado. Sei disso tudo, mas, se estou tratando aqui do homem comum (personificado por Sousa, Jorge, Anita, Suzana, Vianninha e Aderbal), e não do homem comum (personificado por Cora, Wilson, Neli e Beto), se vi na peça uma apologia da capacidade de resistência, outro nome para a força que move as revoluções micropolíticas (que está nas palavras, nos gestos, nos costumes, na esperança desse mundo), peço ao leitor para resistir só mais um pouco, e esperar.

distraídos das coisas mais importantes”. Irremediavelmente coisa nenhuma! — ouço Aderbal ouvindo Vianninha me dizer...

É que, depois de ter falado do sentido que fui capaz de enxergar em duas das três partes do novo título inventado pelo Aderbal (“Vianninha conta” e “homem comum”), queria terminar falando na ideia de “último combate”.

Em *Vianninha conta o último combate do homem comum*, não faltam combates. Mas por que Aderbal teria querido frisar a ideia de “último combate”? (Ao ver a peça, essa questão foi a segunda que me mobilizou, sendo que a primeira foi mais prosaica: será que Vianninha teria visto *Viagem a Tóquio*, clássico de Yasujiro Ozu lançado em 1950? A semelhança entre o argumento de sua peça e o do filme de Ozu é notável, e poderia servir de ponto de partida para um promissor estudo comparativo...).

O enredo da peça aparentemente autoriza a ideia de que se trataria do último combate do velho Sousa, que, derrotado pelas circunstâncias, é forçado a se mudar para Brasília sem a companhia de Dona Lu. No entanto, conhecendo-o como o conhecemos ao longo das duas horas de espetáculo (na pele de um inspirado Cândido Damm), é quase inevitável imaginar que, mal chegado à casa de Mariazinha, ele recomeçaria os seus pequenos combates cotidianos: contra o mau uso da língua portuguesa, revelador do empobrecimento da classe média não apenas no nível financeiro, mas também no nível linguístico e cultural — o uso reiterado do adjetivo “fajuto” por Cora e do advérbio “entrementes” por Afonsinho visam mais a sublinhar esse fato sociocultural do que a construir personagens individualizados com base em um discutível uso de bordões identificadores; contra o amesquinamento de uma vida determinada unicamente pela preocupação com o dinheiro; contra os pequenos deslizes éticos a que seus filhos se permitem, contrariando o exemplo do pai; etc. E o mesmo vale, como mostrei na seção anterior, para Jorge, que, embora “de quatro” no final da peça, sabe que também há um aprendizado a ser tirado das derrotas, de modo que, perdido esse combate

pontual, outros decerto estão por vir. Sem falar de Susana, adolescente aguerrida que, a despeito de gostar de pequenos luxos, traz em si a semente da resistência.

Como não pode se tratar de um “último combate” no sentido empírico do termo, é preciso buscar uma significação histórico-filosófica para a expressão — diante de uma obra de arte, segundo o sempre útil “pressuposto da perfeição” de Gadamer, é preciso partir da convicção de que tudo faz sentido⁹. Ora, como mostrei na primeira seção deste ensaio, os afetos mais facilmente provocados pelo enredo de Vianninha — sobretudo antes da inclusão dos elementos épicos de Aderbal — são a compaixão (pela situação do velho casal Sousa e de seus filhos, aparentemente reduzidos à impotência) e o medo (de que algo de análogo possa acontecer também conosco). Ambos esses afetos, como postulou Aristóteles em sua *Poética*, são “as emoções próprias da tragédia”, definida como uma “representação mediante atores que, suscitando o medo e a compaixão, tem por efeito a catarse dessas emoções”¹⁰.

Além dessa característica, digamos, afetiva do texto de Vianna, que convidaria o espectador àquela postura resignada que Brecht critica no conceito aristotélico de catarse, como se a injustiça das relações sociais fosse um dado natural e imutável, outro indício que aproxima *Em família* da definição clássica de tragédia é o fato de a peça ter por objeto um homem nobre, ao menos em sentido figurado, que é a um só tempo inocente e culpado por sua queda — não há tragédia, mas apenas um determinismo cego, quando o homem não é de modo algum responsável por seu destino. Em um dos momentos mais pungentes do texto da peça, quando sente nas narinas todo o peso da “maldição” que sobre ele se abateu, Sousa monologa liricamente:

⁹ Cf. GADAMER (2006).

¹⁰ Cf. ARISTÓTELES (1992). Tomei a liberdade de fazer pequenas modificações na tradução de Eudoro de Souza.

SOUSA (muito baixo): ... essa casa é úmida, esse rio Tietê cheira mal... o Canindé cheira mal... (longo silêncio) queria telefonar pra todas as pessoas e avisar o que aconteceu comigo... cuidado... não sei como se evita isso, mas tenham cuidado... de repente, a gente tem vergonha de ter vivido... **e não sabe onde está o erro...** na lista telefônica, de um por um, começava pela letra a... cuidado, muita cautela, tenham muita cautela, por favor, tenham muita cautela... (fica parado longo tempo).

Nesta passagem, o “culpado inocente” Sousa, que ainda não consegue reconhecer onde está o seu erro trágico, parece se abater. Nesse momento de autopiedade, felizmente superado na cena final, em que Sousa afirma não se arrepender de nada, e portanto não ter nenhuma vergonha de ter vivido como viveu, o paradoxo de um “culpado inocente” encontra a sua formulação mais sintética. Esse paradoxo é, segundo a formulação de Schelling, o sumo da tragédia grega, cujo exemplo paradigmático seria Édipo. Escreve o filósofo:

Muitas vezes se perguntou como a razão grega podia suportar as contradições de sua tragédia. Um mortal, destinado pela fatalidade a ser um criminoso, lutando contra a fatalidade e no entanto terrivelmente castigado pelo crime que foi obra do destino! O fundamento dessa contradição, aquilo que a tornava suportável, encontrava-se em um nível mais profundo do que onde a procuraram, encontrava-se no conflito da liberdade humana com o poder do mundo objetivo, em que o mortal, sendo aquele poder um poder superior — um *fatum* —, tinha necessariamente que sucumbir, e, no entanto, por não ter sucumbido sem luta, precisava ser punido por sua própria derrota. O fato de o criminoso ser punido, apesar de ter tão-somente sucumbido ao poder superior do destino, era um reconhecimento da liberdade humana, uma honra concedida à liberdade. A tragédia grega honrava a liberdade humana ao fazer seu herói lutar contra o poder superior do destino: para não ultrapassar os limites da arte, tinha de fazê-lo sucumbir, mas, para também reparar essa

humilhação da liberdade humana imposta pela arte, tinha de fazê-lo expiar — mesmo que através do crime perpetrado pelo destino... Foi grande pensamento suportar voluntariamente mesmo a punição por um crime inevitável, a fim de, pela perda da própria liberdade, provar justamente essa liberdade e perecer com uma declaração de vontade livre (SCHELLING apud SZONDI, 2003, p. 29).

Mesmo que a comparação entre Édipo e Sousa soe à primeira vista forçada, ainda mais em se tratando de um dramaturgo marxista como Vianninha, penso que ela abre uma via privilegiada para a compreensão da noção aderbaldiana de “último combate”. Se nos atemos unicamente à vida de Sousa como apresentada no espetáculo, abrindo mão de imaginar os seus posteriores combates em Brasília e a marca de sua herança nas existências combativas de Jorge e Susana, o que vimos ser travado unicamente no tempo-espaço da peça foi de fato o seu último combate: o último combate do homem comum. Sob essa ótica, a tragédia de Vianninha é um “drama analítico” como *Édipo rei*, no qual se investiga qual teria sido o erro trágico de Sousa. Ao contrário de Édipo, no entanto, criminoso que matou o pai e se casou com a mãe, tornando-se pai dos irmãos, o erro trágico de Sousa acaba nos aparecendo como um acerto: Sousa simplesmente não se conforma com a injustiça das estruturas sociais, que hoje fazem as vezes dos velhos deuses, tão incompreensíveis quanto eles. Esse erro é traduzido por Vianninha com um brilho raramente igualado em nossa dramaturgia na cena da conversa telefônica entre Sousa e Dona Lu, quando mostra a resistência de Sousa em abotoar o último botão de seu casaco, metáfora para a corda do enforcado e para a gravata do executivo. E por que ele se recusa? Porque “pinica”, como diz a Dona Lu. Quantos de nós



ainda temos a pele fina o suficiente para sentir pinicar a corda que o sistema em que vivemos cotidianamente nos amarra ao pescoço¹¹?

Assim, discordo de George Steiner quando ele diz que, em nosso tempo, “a tragédia morreu”. A peça de Vianninha, tanto do ponto de vista estrutural (passagem da felicidade à infelicidade) quanto dos afetos que tende a provocar (compaixão e medo), tanto pela sabedoria trágica que contém (o indivíduo é sempre mais fraco do que as estruturas metafísicas ou sociais em meio às quais vive) quanto pelo elogio da liberdade humana com que se encerra, merece ser chamada de tragédia moderna. Uma tragédia que, como já sabiam os gregos, ensina antes o inconformismo do que a aceitação passiva. A tragédia, berço do teatro ocidental, como uma escola de inconformismo: este, a meu ver, é o “grande pensamento” de Schelling contido na citação acima.

Steiner argumentaria que “a ideia marxista do mundo não admite a tragédia”, já que o ingrediente fundamental da tragédia, a *ananké*, a necessidade cega, incompreensível, que os gregos tornaram suportável com a invenção de seus deuses e que nós tentamos anular com a invenção da moral, seria incompatível com o racionalismo marxista. Marx de fato escreveu que “a necessidade só é cega para aquele que ainda não a compreendeu” (STEINER, 1993, p. 332-333). Mas, para um artista do início do XXI, por mais que permaneça válida a visão marxista de que o lugar dos deuses de ontem foi hoje ocupado pelas estruturas sociais criadas pelo homem, tornou-se bastante

¹¹ Em *Na selva das cidades*, de Bertold Brecht, num monólogo decisivo para a compreensão da peça, o personagem Shlink estabelece que o preço para a boa adequação e o sucesso na vida em sociedade é a dessensibilização, o engrossamento da pele, até o ponto em que já não se sente mais nada, muito menos o “pinicar” da corda no pescoço. Shlink diz: “Veja bem: o meu corpo é surdo, nada atravessa minha pele. No seu estado natural, a pele humana é fina demais para este mundo, então as pessoas tratam de torná-la mais grossa. Esse método seria irrepreensível, se fosse possível interromper o embrutecimento. Um pedaço de couro curtido, por exemplo, fica sempre da mesma espessura, mas a pele continua a engrossar, fica mais grossa, cada vez mais grossa. No primeiro estágio, a gente ainda consegue sentir as quinias das mesas. Depois, e isso já não é nada agradável, a mesa vira de borracha, mal dá pra sentir. Mas no estágio da pele grossa, a gente já não sente nem borracha, nem mesa, nem nada.”

mais problemática a crença no progresso da razão (e da organização social) como capaz de esclarecer e transformar essas mesmas estruturas de uma vez por todas. A mesma razão que esclarece também obscurece. Excesso de luz também cega. Se essa convicção nos ensina a desconfiar das pretensões absolutistas da razão, pretensões que um dramaturgo como Vianninha abraçou ao longo de boa parte de sua obra, por outro lado não podemos ceder à tentação conformista — e irracionalista! — dos cínicos de plantão. No Brasil, sobretudo a partir de 2003, houve sim progresso social!

Por isso, gosto de pensar que a tragédia de Sousa é o penúltimo combate do homem comum, de forma alguma o último. Ou melhor: eu diria que o último combate que nos interessa é sempre o penúltimo, o que torna possível a continuação da luta. Falando de álcool, e não de teatro, Deleuze chegou à conclusão parecida:

O que quer dizer o último copo para um alcoólatra? Ele se levanta de manhã, se for um alcoólatra da manhã, e tende para o momento em que chegará ao último copo. Não é o primeiro, o segundo, o terceiro que lhe interessam, é muito mais — um alcoólatra é sempre malandro. O último copo quer dizer o seguinte: ele avalia o que pode aguentar sem desabar... Ele avalia. Varia para cada pessoa. Avalia, portanto, o último copo e todos os outros serão a sua maneira de atingir esse último. E o que quer dizer o último? Quer dizer: é o último que lhe permitirá recomeçar no dia seguinte, é o último em seu poder, porque, se ele for até o último que excede seu poder, ele desmorona, e está acabado, vai para o hospital, ou tem de mudar de hábito. De modo que, quando ele diz: o último copo, não é o último, é o penúltimo, ele procura o penúltimo copo. Não o último, pois o último o poria fora de combate, e sim o penúltimo, que é o último antes do recomeço no dia seguinte. O último é o penúltimo (DELEUZE, s.d.).

E que venha a saideira, quer dizer, a próxima peça formalmente complexa e socialmente aguerrida, o próximo (pen)último combate!

Referências bibliográficas:

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poetica, 1992.

BANDEIRA, Manuel. “Poética”. In: _____. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. “Tese IX sobre o conceito de história”. In: _____. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

DELEUZE, G. “Abecedário: B de beber”. Disponível (por escrito) em: <http://www.oestrangeiro.net/esquizoanalise/67-o-abecedario-de-gilles-deleuze>

FREIRE-FILHO, Aderbal. “Metamorfose, mortemesafo”. In: BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

GADAMER, H. G. “O círculo da compreensão”. In: _____. *Verdade e método II*. Petrópolis: Vozes, 2006.

PAREYSON, L. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PATRIOTA, R. *A crítica de um teatro crítico*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

STEINER, G. *La mort de la tragédie*. Paris: Gallimard (Folio Essais), 1993.

SZONDI, P. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

Link no site da revista Questão de Crítica:

<http://www.questaodecritica.com.br/2015/05/a-tragedia-do-inconformismo>

Patrick Pessoa é professor do Departamento de Filosofia da UFF e dramaturgo