

## A transitoriedade e liquidez do amor na dramaturgia da juventude

### The transitory and liquidity of love in youth dramaturgy

Eduardo de Almeida Santos (Eduardo Teffê)<sup>1</sup>

#### Resumo

Como o amor se articula na dramaturgia ao longo do tempo? Este artigo trata, através da comparação das relações humanas, principalmente das relações amorosas em obras sociológicas e teatrais. Para a análise dos pensamentos relacionados a sociedade, serão usadas obras como *Amor em tempos Líquidos* (Bauman, 2004), sobre sociedade e relacionamentos, e *A Felicidade Paradoxal* (Lipovetsky, 2010), sobre a sociedade do hiperconsumo, para sustentar o debate das relações humanas na contemporaneidade. Já no campo da dramaturgia será realizada uma comparação de dois personagens jovens – Antônio, personagem de Jorge Silva Melo, de *Antônio, um rapaz de Lisboa* e a personagem Sílvia, de *Nossa vida não vale um Chevrolet*, de Mário Bortoloto. Assim as articulações sobre vida, desejo e principalmente amor serão contrastadas através da liquidez e das expectativas e imaginários sobre a incapacidade da plenitude do amor romântico nos tempos atuais com as possibilidades de representação e de construção e desconstrução dramáticas.

#### Palavras-chave

Dramaturgia; teatro; dramaturgia; uventude; liquidez.

#### Abstract

How does love articulate in dramaturgy over time? This article deals, through the comparison of human relations, mainly of the amorous relations in sociological and theatrical works. For the analysis of thoughts related to society, works such as *Love in Liquid Times* (Bauman, 2004), on society and relationships, and *The Paradoxical Happiness* (Lipovetsky, 2010) on the hyperconsumption society will be used to support the debate of relations In contemporary times. Already in the field of dramaturgy will be a comparison of two young characters - Antônio, character of Jorge Silva Melo, Antonio, a boy from Lisbon and the character Sílvia, *Our life is not worth a Chevrolet*, Mário Bortoloto. So the articulations about Life, desire and especially love will be contrasted through liquidity and expectations and imaginary about the inability of the fullness of romantic love in the present times with the possibilities of representation and dramaturgical construction and deconstruction.

#### Keywords

Playwright; theater; dramaturgy; youth; liquidity.

---

<sup>1</sup> Mestre em Ciência da Literatura na Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. [Eduardoteffe@gmail.com](mailto:Eduardoteffe@gmail.com).

## Introdução

Eros não seria filho de Afrodite, apesar de nascer sob o signo de sua beleza; na verdade, seria filho de Engenho e Penúria. O mito diz-nos o seguinte: no jantar oferecido pelos deuses por ocasião do nascimento de Afrodite, Penúria chega para mendigar junto à porta. Engenho, embriagado, adormece no jardim. Penúria tem a ideia de ter um filho de Engenho, deita-se com ele e concebe Amor. Em consequência, Eros herda dos pais a mistura que o torna inquieto e apaixonado, pobre e rico; ao mesmo tempo, é instável, inventivo e caprichoso. Consciente de carência, aspira à beleza e à sabedoria.

Narrativa de Sócrates, recontada por Platão.

As relações humanas são temas recorrentes na dramaturgia que tem a representação da juventude em seus motes de criação. A fase da juventude não idealizada é cheia de problemas, conflitos e qualidades como qualquer outra - o contrário, na juventude fantasiosa (é no mínimo justo dizer) existe uma margem de variação da “realidade” para a fantasia. Cabe apenas uma ressalva: a juventude é uma idade de transição. O jovem tende a lidar com um “novo olhar” ou um olhar mais potencializado sobre as relações humanas, é o sair da “idade infantil” rumo à “idade adulta”. E talvez, nestes tempos de mudança, a mais marcante destas relações seja a relação amorosa.

Para tanto, é relevante pensar como a representação manifesta e articula as questões dos amores resolvidos ou não, o seu sentir, seus desejos e aspirações. Como este amor dialoga com o outro, é visto pela sociedade, e resolve-se são temas recorrentes na escrita cênica sobre a juventude.

Traçado o norte deste trabalho, pretende-se analisar a estrutura dramática e identificar diálogos e tensões entre obras de escrita cênica e estudos sobre a sociedade. Em relação às obras de teatro, serão usadas as peças *Antônio, um rapaz de Lisboa* (Jorge Silva Melo, primeira encenação em 1995), *Nossa vida não vale um Chevrolet* (Bortolloto, 2008) e o livro sobre escrita dramática *O futuro do drama* (Sarrazac, 2002). Já sobre o olhar teórico serão usados os livros *Amor em tempos líquidos* (Bauman, 2004) e *A felicidade paradoxal* (Lipovetsky, 2010).

Tendo como focos principais os personagens António, na primeira peça, e Sílvia, na segunda, as relações amorosas, correlações e dinâmicas com o mundo.

Dois pontos principais devem ser destacados antes de começarmos a respectiva análise. O primeiro deles é a concepção de Bauman sobre o amor e as relações humanas e sua visão sobre liquidez (considerando o líquido como fenômeno do instável e em constante mudança de “*forma*” – grifo nosso). O amor é, por exemplo, como um espectro de eliminação imediata e, assim, também de ansiedade permanente, pairando acima dele. Na sua forma “líquida”, o amor tenta substituir a qualidade por quantidade. O segundo ponto revela-nos que a representação e a visão de algo em uma peça não se dão apenas pelo discurso direto dos personagens, mas também pelas estruturas dramáticas, pelas relações estabelecidas, pelo subtexto, pelas lacunas, entre outros pontos. Como nos diz Sarrazac, no já mencionado livro *O futuro do drama*, “atento à lição brechtiana, estou, de fato, persuadido de que a complexidade das relações humanas e sociais da nossa época só se deixará circunscrever, no teatro, com a ajuda da forma” (p. 9). A forma e o que se escolhe não dizer diretamente talvez digam mais do que o dito diretamente. Estes procedimentos e outras escolhas estão presentes, para Sarrazac, em um tipo de autor: o Dramaturgo Rapsodo.

## 1. O Dramaturgo Rapsodo

É descrito por Sarrazac da seguinte forma: “o escritor-rapsodo, o que junta previamente o que despedaçou e, no mesmo instante, despedaça o que acabou de unir. A metáfora antiga não deixará de nos surpreender com suas ressonâncias modernas” (2002: 37). De certa forma, este tipo de dramaturgia trabalha no “cozer” ou na formação da montagem, encaixe ou negações do mesmo sobre fragmentos e quadros. Trabalha com questões da hibridização artística e do domínio da imagem. Cabe notar que, enquanto o encenador para Picon-Vallin<sup>2</sup> (2006) traduziu o texto em imagens, o dramaturgo atual parece fazer o caminho inverso trazendo imagens para os textos em uma espécie de dupla troca.

---

<sup>2</sup> Teórica teatral que afirma que trabalha a idéia que “encenar hoje é traduzir um texto em imagens” (2006).

Esta escrita cênica é uma resposta à questão de como retratar o tempo presente e o seu lidar com os elementos da contemporaneidade (como será percebido, representar o presente já não é mais possível pelos caminhos das velhas formas). Poderíamos exemplificar esta operação de representação em nosso objeto de estudo a partir do modo como os dois personagens se manifestam em cena.

A história de António se passa em narrativas de espaços-tempos distintos (é a explosão do espaço pelo tempo). Temporalidade e espacialidade coexistem em relação de alargamento e estreitamento. Com enorme facilidade, António pode iniciar um diálogo que esteja no *locus* da sua casa, transitar por ruas repletas de multidões balbuciantes, paquerar mulheres totalmente drogado e terminar em outro país, tudo isso em um espaço curto de tempo cênico-dramático. Muitas vezes, o espaço-tempo deste personagem é o seu pertencimento a uma dimensão dúbia entre a “narração do futuro” de Carmem e a “narração do passado” de Ana.<sup>3</sup> É sempre o pertencimento sobre a decisão do outro e a indecisão de si próprio. Diante de ambas (tanto as narrativas como as mulheres), ele se divide e não consegue se suprir ou chegar à “felicidade plena”. Lipovestsky nos pergunta e discute sobre qual é o tempo da felicidade, apontando que esta migrou para o futuro ao invés do passado. Talvez esta forma dramatúrgica nos acrescente algo: o presente é a forma temporal que nunca se realiza. É o produto do entre. Ele é só o instante entre o passado e o futuro. As narrativas nunca são plenamente realizadas, já que são permeadas e entrecortadas por estas duas possibilidades de felicidade não realizadas: o passado e o futuro. Olhamos o passado com o que nos apresenta o presente/futuro e vice-versa. Na peça, o entre Carmem/narrativa do futuro e Ana/narrativa do passado, António nunca se decide. Sendo incapaz de escolher, apenas transita.

Sobre Silvia, na peça de Bortolotto, o primeiro ponto a ser notado é que ela é posta em clausura. A clausura é espaço clássico do teatro burguês, de onde era possível ampliar de forma verossimilhante o olhar sobre o indivíduo ou a sua situação. De certa forma, o isolamento geraria uma ampliação, permitindo que o

---

<sup>3</sup>Ao longo da peça, as relações amorosas de desejos fundamentais se darão com estas duas personagens. A primeira como mãe e a segunda imprecisamente situada como relacionamento amoroso atual.

público tivesse um foco mais potencializado. Porém, na peça de Bortolotto este procedimento cênico é ressignificado. A clausura não é só o ambiente isolado em que encontramos o personagem na sua apresentação da escrita dramática - Sílvia só aparece no entre dos atos da peça. É a clausura do entre cenas, do entre acontecimentos. A sua correlação com os outros acontecimentos narrativos só é vista na clausura do isolamento de uma espécie de entreato. Os seus relacionamentos amorosos só se apresentarão a nós pelas narrativas criadas por ela – existindo e se extinguindo ali. A personagem é uma espécie de acontecimento “determinista-repetitivo” sobre a impossibilidade do amor plenamente realizado. Enquanto os irmãos protagonistas preenchem a peça em uma série de quiproquós trágicos.

A peça para este personagem (Sílvia) é apenas a possibilidade do amor passageiro – que acontece e finda em cenas breves. Sempre iniciando e terminando, nunca tendo sucesso e continuidade (não se mantém a relação amorosa para a próxima aparição, apenas uma narrativa fantasiosa sobre a mesma).

## 2. A escrita do presente

Se pensarmos que a escrita dramática atual considera as mudanças da sociedade em relação à dramaturgia, como nos afirma Sarrazac, “escrever no presente não é contentar-se em registrar as mudanças da nossa sociedade; é intervir na conversão das formas” (2002: 34), se e considerarmos a evolução do texto dramático contemporâneo em comparação ao modelo estabelecido pelo de matriz renascentista, poderemos verificar as mudanças das relações amorosas incidindo sobre as formas dramáticas. Se antes acompanhávamos em um texto a trajetória de um personagem em busca do seu amor profundo e de completude, vemos que isso hoje não é mais possível. Parece que na dramaturgia atual a busca pelo amor “uno-pleno” é algo impossível e pouco crível para a nossa realidade. Um exemplo clássico do antigo modelo seria o de *Romeu e Julieta*<sup>4</sup> (que, embora não seja re-

---

<sup>4</sup>É importante ressaltar que esta relação de lastro de *Romeu e Julieta* como exemplo do amor perfeito se deve ao fato da peça ter um corte temporal específico; o amor entre os dois e a entrega plena – entrega-se até mesmo a vida. Importante também é não esquecer que este é um momento e não o todo da percepção sobre amor contido na peça. Romeu no início está loucamente apaixonado por Rosalina (uma personagem tão sem importância que nem aparece na peça) e rapidamente esquece a mesma quando encontra Julieta. Cabe perguntar - será que o amor dos dois, Romeu e

nascentista, é provavelmente o texto que propicia o maior lastro para a escrita amorosa no teatro). Neste texto, encontramos a busca como objetivo do encontro do grande amor da vida, que devido a uma série de quiproquós e da impossibilidade da realização em vida, assume a negação completa do resto e faz a opção da morte. Mas é o maior e único amor possível em que um completa o outro. O amor no tempo presente não funciona assim. Ele é antes de tudo uma série de possibilidades, uma espécie de habilidade que se constrói. No lugar do *uno* se assume a *tentativa*. Como nos explica Bauman (2003: 19), “a súbita abundância e a evidente disponibilidade de experiências amorosas podem alimentar a convicção de que amar é uma habilidade que se pode adquirir, e que o domínio dessa habilidade aumenta com a prática e o exercício”.

Dentro destas possibilidades, podemos encaixar integralmente a personagem Sílvia, que no recorte da peça busca com três homens diferentes a mística de se apaixonar e “achar” o amor da sua vida, e, logo, “construir um lar e relações permanentes”. Já em António, podemos destacar que este mantém duas relações amorosas que não o satisfazem, mas, talvez devido à dita rotina que é a sua vida, não se livra delas. Ao contrário, as alimenta, sentindo-se cada vez mais infeliz e sabendo que, por fazerem parte da sua existência quase medíocre, não as pode descartar. O que corresponde ao *Amor líquido*, de Bauman, “a incapacidade de escolher entre atração e repulsão, entre esperanças e temores, redundavam na incapacidade de agir” (2003: 9). Podemos concluir que a mediocridade e a indiferença perante a vida tornam-se também a mediocridade e a indiferença diante do amor. Ou ainda que o amor é uma espécie de tentativa e erro como nos mostra Sílvia.

### 3. A identidade como construção narrativa

A teoria de Freud que nossas identidades, nossa sexualidade e a estrutura de nossos desejos são formados com base em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente, que funciona de acordo com uma ‘lógica’ muito diferente daquela da Razão, arrasa com o conceito do sujeito cognoscente e racional provido

---

Julietta, sobreviveria ao tempo? - ou, na verdade, a peça de Shakespeare é uma antecipação da contemporaneidade em que o amor perfeito só se realiza na impossibilidade?

de uma identidade fixa e unificada – ‘O penso, logo existo’ do sujeito de descartes (HALL, 2005: 36)

Podemos concluir que diferentes épocas culturais têm diferentes formas de combinar o espaço - tempo - ação - sujeito representado. O tempo, espaço e ação são as coordenadas básicas de boa parte dos sistemas de representação cênica, desde o surgimento do teatro na Grécia e sua “regrificação” pelos franceses do renascimento com a famosa regra das três unidades.

Outro ponto nesta equação da representação é o quem está sendo representado. Na Grécia, heróis e mitos dividiam-se em um lugar só, em um período de um dia. No teatro da idade meia, o público deslocava-se sobre quadros montados com identidades claras de santos, pecadores e até de alegorias. No melodrama, a clausura via o desenrolar de tipos bem específicos. Mocinhos que só praticavam a bondade e vilões totalmente “maquiavélicos”. Mas como esse jogo combinatório se manifesta na representação desta escrita do presente?

Primeiro podemos evocar Lacan e sua leitura de Freud sobre a questão do indivíduo. Para ele a ideia do eu como inteiro unificado não é algo interno, mas fruto da experiência e negociações com os outros. Ou seja, o “inteiro unificado” não é algo essencial do ser humano, mas uma espécie de construção – e o que é construído pode vir a ser desconstruído. Logo, podemos pensar sobre a lógica deste indivíduo. Não é mais um herói com uma trajetória conhecida (aliás, quem é o sujeito que conhece sua trajetória na pós-modernidade?). Nem é tampouco o conflito de dois indivíduos de caracteres bem definidos. As próprias noções de caráter e indivíduo, que eram de certa forma ideias inventadas e que precisavam de certo esforço para serem mantidas, hoje se encontram muito mais em trânsito do que calcificadas.

A experiência-existência do sujeito “pós-moderno” é a do ser sempre partido/dividido, mas que tenta vivenciar sua identidade como algo “resolvido” e unificado. Não pode ele ignorar o conhecimento e sistematização da sociedade ao longo da história, gerando uma tensão entre o que se é e o que se deseja ser. Isto está no mínimo implicitamente entranhado nos “objetos de desejos comportamentais”. Sílvia, por exemplo, mesmo escolhendo “caçar” seus encontros amorosos,

está sempre produzindo narrativas de encontros fantásticos com homens idealizados. Em uma das cenas, um homem que é puxador de carros (ladrão) é registrado em cena posterior como dono de concessionária (e assim esta transformação ocorre no posterior dos outros dois encontros). Já que não é possível para a mulher contemporânea encontrar o príncipe encantado das histórias de fadas (segundo alguns pensadores, lidas principalmente para a educação de meninas), Sílvia ressignifica o ordinário em extraordinário - idealizado. É o processo em andamento da identidade como propulsor de criação, tendo sempre algo imaginado e fantasiado em sua identidade em oposição à insatisfação com o cotidiano.

Já a tríade tempo-espaco-ação é totalmente deslocada do seu eixo tradicional de representação, devido às novas experiências e mediações do sujeito para com o seu “mundo” e as ferramentas tecnológicas presentes. O que antes era regra agora é devir. Pode-se transitar em diversos locais em meio a ações totalmente diversas em um tempo mínimo. Ao mesmo tempo, um tempo pode ter sua percepção de duração totalmente extenuada frente às inúmeras possibilidades de acontecimentos, eventose deslocamentos. O fato é que as fronteiras tradicionais foram rompidas e as continuidades ou foram dissolvidas ou receberam uma nova percepção.

Quanto ao sujeito do Iluminismo (cuja identidade era fixa e estável), foi descentralizado, o que resultou em identidades abertas, contraditórias, inacabadas e fragmentadas próprias do pós-moderno. Diversos fatores atravessaram e passaram a mediar esta relação do “eu” com o “outro”, como, por exemplo, as concepções marxistas sobre as relações econômicas e de mercado. Hall (2005: 75) complementa - “quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens [...] mais as identidades se tornam desvinculadas-desalojadas de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem flutuar livremente.”

#### **4. Tempo e extenuação**

Admitir o fato de todo o drama se desenvolver num lugar isolado. Lembrar-nos que nós, especta-

dores, vivemos individualmente os acontecimentos essenciais da nossa sociedade como exilados interior.

Jean-PierreSarrazac

O tempo dramático contribui para a repetição e a ciclicidade dos personagens na peça. António realizara percursos que são descritos como passos num labirinto circular do qual é impossível sair, e as atitudes dos figurantes são repetitivas, mecanizadas e confusas. Talvez essa figuração mecanizada e repetitiva possa ser lida também na metáfora do *Zumbi Cool*, de Lipovestky, na qual sujeitos que dizem muitas coisas, não dizem nada. Fazem muitas coisas e ao mesmo tempo não fazem nada. Já Sílvia parece fadar-se a uma rotina cíclica, angustiante e limitada. O termo fadar-se é escolhido pela noção de que Sílvia também escolhe ficar sozinha. Isto se confirma quando ela dispensa Lupa - um dos rapazes que se apaixona por ela, buscando nos problemas triviais do cotidiano impedimentos para um relacionamento estável (como a existência do guarda-chuva e do forno micro-ondas). Parece que ambos os personagens estão inseridos em acontecimentos que estão fadados a se repetirem sem mudança qualitativa. Inserem-se na forma de saltos, quadros, recortes e elipses que se constroem em movimentos de suspensão e retorno, mas que sempre continuam sem conclusões ideais. Tem sentido individual, mas não totalitário. Não há uma moral final ou um apontamento de esperança para o futuro. Suspendendo e reativando o tema, mas nunca fora da rotina.

O que se apresenta em discussão é a dimensão da narrativa com início, meio e fim. O tempo ordinário continua “a passar” ordenadamente, o tempo sensorio transita em outro lugar. Embora as representações estejam inseridas em um evento que terá início, meio e fim, a representação de vida não se dará desta forma. Na modernidade, o local e o tempo são penetrados por influências distantes de sua materialidade.

## 5. Estranhamento

Apagar da obra a relação de interdependência,  
inscrever no seu lugar a de estranhamento.

Jean-PierreSarrazac

Nesta frase do livro *O futuro do drama*, é nítida a influência da escrita dita brechtiana sobre a forma dramática atual ao invés da “Aristotélicas” e/ou a “aristotélica”. Não se trata mais de acompanhar um drama individual em ambientes de clausura, onde o desenrolar das cenas construirá um sentido no final. As relações e as dramaturgias das peças trabalham na forma fragmentária e na construção de quadros e elipses (a dramaturgia contemporânea usa de hibridizações como a linguagem do cinema, montagem, elipse, corte, quadro). Assim, estas narrativas não se inscrevem em tempos lógicos ou ordenados. Mas se situam no entre dos acontecimentos ou se permeiam neles. Nestas narrativas, o amor não é mais um acontecimento primordial, é antes um fato que pode acontecer, pode interferir, mas não dará mais a tônica. É um acontecimento que pode ser repetido e inserido na esfera do cotidiano como ir ao clube, conhecer alguém, arranjar trabalho ou comprar uma pizza (a junção de acontecimentos de diferentes grandezas nesta sentença é proposital, já que não há mais uma “razão de grandeza” do amor, ele é apenas um fato trivial, de importância ou não).

É interessante pontuar a noção brechtiana de estranhamento como uma das grandes operações dramáticas da encenação contemporânea e o sujeito pós-moderno. Estranhar é olhar e ter a capacidade de se distanciar. O sujeito pós-moderno não tem necessariamente a capacidade de olhar e se distanciar. Mas ele se vê inserido em questões estranhas a ele e num jogo de tempo inexecutável de felicidade, onde os acontecimentos ordinários se contradizem de forma estranha com as expectativas.

## 6. Acontecimentos da vida

A vida para estes personagens parece a imersão em uma rotina melíflua sem viradas ou acontecimentos dramáticos que possam alterar a trajetória de vida dos personagens. Em *António, um rapaz de Lisboa*, nenhum dos personagens principais apresenta uma evolução, e nos quadros de Sílvia, mesmo perante a morte, a rotina não se altera. Tudo se insere na letargia. “Os verdadeiros acidentes, com os seus falhados, os seus discretos obstáculos a existência, aproveitam esta letargia da ação dramática para se revelarem” (SARRAZAC, 2002: 43). Este procedimento dramático assemelha-se e também opõe-se à “lentidão contemplati-

va”, procedimento de encenação de Bob Wilson<sup>5</sup>. Assemelha-se porque a relação da vida cotidiana é representada em um ritmo mais lento para que sua percepção seja aumentada. No entanto, diferentemente dos procedimentos deste encenador, o reflexo desta lentidão serve para representar o tédio e a inaptidão frente aos relacionamentos humanos. Outra questão pertinente é a contradição presente nestes relacionamentos. De acordo com Bauman (2003; 11): “Eles garantem que seu desejo, paixão, objetivo ou sonho é relacionar-se. Mas será que na verdade não estão preocupados principalmente em evitar que suas relações acabem congeladas ou coaguladas?”

A fundação do discurso cênico dos personagens desloca-se e dissocia-se das suas ações em cena, revelando um hiato (presente na modernidade) entre expectativas e ações. À medida que as expectativas aumentam, isso parece causar nos indivíduos a incapacidade de negá-las ou agir para alcançá-las.

## 7. As camadas da Felicidade/felicidade ou da felicidade/Felicidade

Refletamos sobre o seguinte pensamento de Lipovetsky (2010: 298):

A partir dos anos 50 um primeiro modelo de realização do indivíduo construiu-se em torno de dois polos dominantes: a vida materialista e a vida afetiva. As coisas e o sentimento, a mitologia do consumo e do amor [...]. Na esteira da revolta adolescente, nasce uma segunda mitologia. Centra-se na exaltação da libertação individual [...]. Denunciando as falsas necessidades e a repressão sexual, o momento contestatório privilegia a autenticidade do eu e a emancipação dos corpos. O próprio termo – felicidade - é posto de lado de tal modo que se encontra associado às pressões familialistas e burguesas. Prefere-se-lhe o prazer, a festa, o desejo sem restrições [...]. Com a fase III, a ideologia da felicidade conhece uma nova atualização. A divisão felicidade consumista / felicidade amorosa, acrescenta-se agora a clivagem que opõe a felicidade material e a felicidade espiritual, felicidade-movimento e felicidade-equilíbrio.

---

<sup>5</sup> Robert Wilson (Waco, Texas, 4 de outubro de 1941), também conhecido por Bob Wilson, é um encenador, coreógrafo, escultor, pintor e dramaturgo norte-americano. Suas peças são conhecidas mundialmente como experiências inovadoras e de vanguarda, trabalhou também como coreógrafo, iluminador e sonoplasta. É conhecido por seus vários trabalhos em colaboração com Philip Glass como "Einstein on the Beach". Realizou montagens dos trabalhos dos poetas e músicos Allen Ginsberg, Tom Waits, William S. Burroughs, Lou Reed, e David Byrne, assim como com o dramaturgo alemão Heiner Müller.

Como já foi visto, a busca pela felicidade é um dos grandes temas recorrentes e, na dramaturgia, uma das formas de encontrar a Felicidade é por meio do Amor. Mas por que esta busca não atinge e cumpre normalmente o seu processo e alvo ao invés de se tornar apenas o processo constante cíclico-fracassado (ou um sucesso apenas temporário)? Talvez a resposta gire em torno da “história” da felicidade proposta por Lipovestsky.

Ao longo da história, a felicidade foi se deslocando para outros lugares do material-afeição para a liberdade do eu e emancipação dos corpos para a felicidade em diásporas (consumista, materialista, afetiva, espiritual etc.). Cabe ressaltar que há uma dificuldade “matemática” que se apresenta para o sujeito pós-moderno, pois, se antes a felicidade era quantificada-percebida como um binômio, hoje a felicidade são diversos pontos que necessariamente não são convergentes. Se esta dificuldade já é um grande obstáculo para a realização da Felicidade, outro ainda mais desafiador surge: as noções das fases I e II não foram completamente apagadas. O alvo do sistema da Felicidade se alterou, mas o processo até então não foi “deixado de lado”, ele continua a correr paralelamente aos alvos do sistema da Fase III. Assim é possível que se deseje a liberação plena do eu, ao mesmo tempo que se deseje a felicidade de um relacionamento pleno e a satisfação de diversos níveis e coisas. A felicidade hoje é um mergulho em um oceano de águas de diversas densidades, caminhos, fluxos e durações para um indivíduo que tenta ter uma identidade acabada, mas acaba repartido pelas mesmas águas. Este indivíduo não tem uma identidade acabada, mas parte dele desejaria tê-la. Mergulhar nestas águas é ir para o caminho natural, mas não o caminho desejado, idealizo.

## **8. Clausura e expansão (o ambiente do “dentro” e do “fora”)**

O teatro burguês é denominado por alguns como “drama da clausula”. Isto pelo fato dos acontecimentos dramáticos se passarem em ambientes fechados. Embora o universo destas peças se expanda, o enclausuramento dos personagens frente à existência é uma das tônicas da ação dramática. Apesar de António circular pelas ruas de Lisboa (e um pouco pela Espanha), a sua realidade é inalterada. Por consequência, o seu deserto e enclausuramento não se dão apenas pela questão cênica, mas sim pela incidência do ambiente no psicológico do personagem.

Embora exista uma quase ilimitação no ambiente do Fora (MUNDO), há um avançamento e timidez do ambiente de Dentro (PERSONAGEM), gerando desertos e sufocamentos frente à magnitude do externo. As possibilidades de ampliação da relação com o espaço necessariamente não implicam em relações de expansão do “eu”.

Já Sílvia tem sua comunicação estendida ao final da peça para outro ambiente através do telefone. Interessante observar neste artifício é a colocação do confidente. Sílvia, como uma espécie de Julieta, em *Romeu e Julieta*, à procura do seu amor, tem no telefone (em conversas em que o seu discurso cênico aponta para a mãe) este confidente que Julieta tem em relação à Ama. O confidente é a figura física dos romances que tem a função de ouvir a protagonista em relação ao que esta deseja do amor. Na peça de Bortolloto, o confidente é alguém ausente para o qual o personagem busca dar satisfação sobre a busca de um amor ideal, de suas expectativas. Outro ponto a se observar é que como não existe um signo que aponte de forma concreta para a existência deste confidente, o mesmo pode ser lido pelo público apenas como fruto do imaginário de Sílvia e não como um personagem em si, dotado de características próprias. É nesta metáfora que os sujeitos pós-modernos se encontram: se não existe um alvo/confidente da felicidade amorosa é necessário inventá-lo e preenchê-lo de narrativas fantasiosas para se alcançar a Felicidade.

## Conclusão

As novas formas dramáticas trazem à tona questões da investigação da vida cotidiana da contemporaneidade em suas formas diretas e indiretas. Estas questões já não são mais pensadas apenas no eixo temático, mas também no âmbito das formas. Estas formas evidenciam através da sua fragmentação e/ou de quadros a repartição do próprio indivíduo frente a seus objetivos e desejos – principalmente aos seus desejos e relações amorosas. Estes, aliás, precisam de um grande esforço para se verem discernidos, pois existe um discurso apoiado em ideias românticas e renascentistas que, muitas vezes, se contrapõe e se choca com os da “modernidade líquida” (acredito ser esta acumulação de conceitos/metas de Felicidade/felicidade que, muitas vezes, não são congruentes).

Esta inserção, herança de expectativas históricas de felicidade, é um grande tema das representações amorosas e da vida. Traz à tona a possibilidade das muitas escolhas frente à exigência moral de uma escolha perfeita. Vive-se um hiato entre a expectativa e a realidade, como vivem os personagens das peças. Muitas vezes não se percebe a liberdade, mas sim a incidência de expectativas impossíveis - que trazem assim o tédio, a infelicidade e a rotina. Esta última quase sempre parece inalterável e cíclica, em que a possibilidade de evolução é algo apenas do terreno da possibilidade e não do território concreto, tornando-se um problema encontrar e satisfazer-se por meio do “amor uno-pleno”. Tudo isso se manifesta através de personagens que não percorrem mais uma jornada em busca da redenção e do enfrentando de seus dilemas. Os personagens apenas se movimentam no cotidiano em busca do extra-cotidiano, que não é percebido como alcançado. Esta busca é, muitas vezes, extenuada e desértica, mesmo com a abundância de movimentos e deslocamentos. Existe uma tentativa de uma “nova regulamentação da ética compatível com o indivíduo hipermoderno” (LIPOVESTKY, 2010: 307). Porém, esta nova regulamentação que sempre é tentada, nem sempre é plenamente aceita.

Podemos concluir e exemplificar estas relações com a vida e as relações de representação com as ações de Sílvia no início de cada cena dos seus relacionamentos amorosos, nas quais ela sempre oferece vinho e música - ritos do encontro romântico. Porém, cabe notar que a possibilidade de executar o movimento do rito não é unicamente a imanência de se tornar um rito verdadeiro. Os relacionamentos desta personagem poderiam ser analisados pela seguinte frase “vivacidade intrínseca e a criatividade típica da densa vida urbana à incerteza que advém dos relacionamentos pouco coordenados e eternamente mutáveis” (BAUMAN, 2003: 129). Com isto, cabe a estes personagens aceitarem a impossibilidade ou recriarem o seu universo pela invenção de fábulas – da mesma forma que o dilema apresentado para o sujeito pós-moderno.

## **Sinopses**

### *1. Nossa vida não vale um Chevrolet*

Carregada com diálogos irônicos, a obra de Bortolloto traz à tona a vida duma família que ganha a vida roubando carros. São quatro irmãos: Slide, Monk, Lupa e Magali, que formam a família Castilho. Slide é um garoto que está começando na vida do furto, Lupa é pai dum filho e Monk é um ex-lutador intelectual que gosta de Jazz e também se dedica ao furto de veículos. Magali, por sua vez, parece ser uma prostituta, todavia isso fica implícito.

Logo nas primeiras páginas, o pai da família, que não é benquisto por nenhum de seus filhos, morre. A mãe do quarteto também não tem sorte melhor, é internada num hospício pelo ex-marido. É nesse contexto que paulatinamente uma tragédia familiar vai sendo desenhada. Love, Suruba e Guto são as personagens que ajudam a conduzir a família Castilho para uma decadência ainda maior. Outra personagem que merece destaque é Silva, uma mulher que lembra muito a protagonista do conto *A dama do loteamento*, de Nelson Rodrigues. Sílvia dorme com Slide, Monk e Lupa. Sempre antes do ato sexual, ela narra a mesma história de um marido que a abandonou; esse cônjuge imaginário é sempre a última pessoa com quem ela fez sexo. É interessante o papel de Sílvia, principalmente o movimento repetido da personagem, que pode ser lido como a repetição de todos os irmãos. Tais como o pai e a mãe, eles estão condenados a um terrível fado. Determinismo que lembra um pouco os romances naturalistas de Émile Zola e Aluísio Azevedo.<sup>6</sup>

## 2 *Antônio, um rapaz de Lisboa*

Por que nos retiraram de cena? A nós, que estamos vivos (e não será preciso, depois de tanto terremoto, decidir “cuidar dos vivos e enterrar os mortos”?), porque voltaram os mortos a todas as cenas? Porque que para falarem hoje conosco, precisam os atores de usar peruca, *collant* e armadura? Porque se tratam uns aos outros por “Vosselência” com voz de sepulcro? Ou, se os gestos são os de agora, nunca as personagens se encontram na Almirante Reis, e sim algures numa Alemanha que é um puro “não-lugar teatral”? [...] Fazer um texto - um texto, um texto, um texto! - dos dias de hoje. Tão de hoje que até haverá partes em que as

---

<sup>6</sup>Disponível em: <<http://www.literaturaemfoco.com/?p=889>>. Acesso em: 10 dez. 2012.

personagens verão a TV do dia e lerão os jornais da véspera ou desse mesmo dia. [...]

Este texto começa de uma maneira e rapidamente bifurca; instala-se num realismo que seria *hiper* como os mercados para logo passar para uma narração que é lírica se não for pirosa, e arriscamos mesmo na parte 3 a pura fantasia teatral. Porque se tutto è susceptibile di teatro, também a escrita do teatro [...] pode ser aberta a tudo, não se prender, deixar-se andar, maria que vai com as personagens e os temas e não se rala. [...] [A pensar] sobre como é viver em Lisboa. Um rapaz viver em Lisboa. Uma rapariga, outra, uma mulher, outros rapazes. Quando? Hoje. Será como a gente escreveu? Se calhar não é. E depois?<sup>7</sup>

### Referências

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade os laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004

BORTOLOTTI, Mario. *Nossa vida não vale um Chevrolet*. São Paulo: Via Lettera, 2008.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ed., Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

LIPOVESTSKY, Gilles. *A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade do hiperconsumo*. Lisboa: Edições 70, 2010.

MELLO, Jorge Silva. *Antonio um rapaz de Lisboa*. Lisboa: Edições Cotovia, 2006. Disponível no Baco de peças da UNIRIO (consultado em 2014)

PICON-VALLIN, Beatriz. *A arte da vanguarda: entre tradição e a vanguarda, Meyerhold e a cena contemporânea*. Rio de Janeiro: Teatro do pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Porto: Campo das Letras, 2002.

---

<sup>7</sup>MELO, J. S. Disponível em: <[http://www.artistasunidos.pt/antonio\\_rapaz\\_lx.htm](http://www.artistasunidos.pt/antonio_rapaz_lx.htm)>. Acesso em: 10 dez. 2010.