



**O TEMA DA TRAIÇÃO NA DRAMATURGIA BRASILEIRA
PELAS LENTES DO GRUPO TAPA***

Rosangela Patriota**

Universidade Federal de Uberlândia – UFU

RESUMO: Este artigo analisa os textos teatrais que integraram o curso **Dramaturgia da Traição**, ministrado pelo Grupo Tapa, em 1998.

PALAVRAS-CHAVE: História e Teatro – Grupo Tapa – Dramaturgia Brasileira

ABSTRACT: This article looks at the dramas that have integrated the course "Drama of Betrayal," taught by Tapa Group in 1998.

KEYWORDS: History and Theatre – Tapa Group – Brazilian Drama



www.revistafenix.pro.br

Quando você se sente estimulado a descobrir outras coisas durante o processo, eu acho que há duas maneiras de dirigir. Uma, para você afirmar os valores que você tem em relação ao mundo, e outra para você apreender outros valores que você não tem. É estar diante de um processo, negar tudo o que você sabe e começar tudo de novo.

[Eduardo Tolentino, **Diálogos no Palco**]

O teatro como fenômeno artístico e cultural traz consigo inúmeras possibilidades, tanto de apreensão quanto de abrangência. Por esse motivo, a sua narrativa pode ser empreendida de distintas formas, seja por meio de texto dramático,

* As discussões aqui apresentadas são resultados da pesquisa **Imagens e Palavras, Gestos e Sensações – fragmentos do mundo contemporâneo recriados pela cena teatral do Grupo TAPA – caminhos possíveis para a interlocução entre Arte/Sociedade, História/Estética**, financiada pelo CNPq e pela FAPEMIG.

** Professora Associada 3 do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia [UFU]. Bolsista Produtividade do CNPq.

seja pelo espetáculo, propriamente dito, seja pelo trabalho do diretor e/ou do ator, seja enfatizando a produção de um dramaturgo, entre tantas outras.

Apesar de apresentar inúmeras perspectivas de trabalho, é evidente que as opções decorrem do material disponível, do tema e do objeto em estudo. Nesse sentido, as reflexões em torno da trajetória do Grupo Tapa fazem com que o pesquisador esteja atento aos encaminhamentos e aos percursos adotados pela companhia.

Ao nos depararmos com as mais de três décadas de atividades, observamos, inicialmente, que os anos iniciais, no Rio de Janeiro, foram entremeados por montagens voltadas para o público infantil e espetáculos direcionados para os adultos, dentre os quais estiveram **Uma peça por outra**, **O Anel e a Rosa** e **Pinóquio**, assim como os primeiros ensaios para interpretação de **Viúva, porém honesta** de Nelson Rodrigues e a encenação de **O tempo e os Conways**, com a participação da Aracy Balabanian.

No que diz respeito ao repertório encenado, verificaremos que a escolha, em princípio, não atendia a uma temática e/ou uma preocupação geral que, porventura, pudesse interessar a esses artistas. Entretanto, com a transferência da *troupe* para São Paulo, em 1986, a pouco e pouco, começaram a ser delineados alguns projetos que, de certa forma, contribuíram para dar uma identidade, em termos cênicos, ao Grupo Tapa.

Nesse sentido, uma das experiências mais bem sucedidas do teatro brasileiro contemporâneo, em termos de repertório, foi o projeto **Panorama do Teatro Brasileiro**, no qual foram encenadas peças como **Vestido de Noiva** [Nelson Rodrigues], **Corpo a Corpo** [Oduvaldo Vianna Filho], **Morte Vida Severina** [João Cabral de Melo Neto], **Rasto Atrás** [Jorge Andrade], **Do Fundo do Lago Escuro** [Domingos de Oliveira], entre inúmeras outras. Aliás, é importante recordar, o título e o texto norteador dessa empreitada decorreram do, já clássico, livro de Sábato Magaldi, **Panorama do Teatro Brasileiro** [3 ed., São Paulo, 1997].

A escolha dessas peças propiciou à companhia pesquisas intensas do ponto de vista da cena, assim como da composição interpretativa. Ao lado disso, essa realização não só contribuiu com o circuito teatral paulistano, mas colocou em pauta o lugar social da arte, em especial, pensar o teatro como espaço da memória e das bases a partir das quais as identidades se constroem e se redefinem. Para tanto, vale recordar as seguintes palavras de Eduardo Tolentino:

Como é que você cria um projeto coletivo com pessoas que pensam tão diferente, esteticamente, politicamente, e como é que você se altera no meio disso. Se você me pergunta por que é que eu faço teatro

hoje, é porque o teatro me mudou muito e continua me transformando. Acho que você tem duas maneiras de fazer teatro: ou para firmar os seus valores, e isso não me interessa muito, ou para mudar os seus valores. Eu tenho feito teatro para mudar os meus valores e o teatro continua me dando isso.¹

Estabelecer diálogos críticos no nível valorativo, constituir interlocuções entre instâncias distintas, apreender sentimentos e ideias que se transformam, através das circunstâncias em que são apropriadas, provavelmente, são os elementos essenciais no estabelecimento da cena teatral do Grupo Tapa.

Um exemplo significativo dessa capacidade de redimensionar temas e abordagens está nas atividades que Tapa desenvolveu, em 1998, quando foi convidado a integrar o Projeto Piloto Cena Aberta, promovido pelos Ministérios da Cultura e do Trabalho², a saber: um curso intitulado **Uma dramaturgia da traição**. Para realizar tal intento, foram debatidas treze peças da dramaturgia brasileira: **A Serpente** (Nelson Rodrigues), **Os ciúmes de um pedestre** (Martins Pena), **O telescópio** (Jorge Andrade), **Maldita parentela** e **Defeito de Família** (França Júnior), **Chapetuba Futebol Clube** (Oduvaldo Vianna Filho), **Amor por anexins**, **Uma consulta** e **O oráculo** (Artur Azevedo), **Navalha na Carne** (Plínio Marcos), **Leonor de Mendonça** (Gonçalves Dias) e **Anti-Nelson Rodrigues** (Nelson Rodrigues). Ao final, os debates resultaram no espetáculo **Moço em Estado de Sítio**.

Diante da proposta do curso e das peças selecionadas, constatamos, de imediato, a originalidade da temática e das escolhas, na medida em que o que predominou foi a existência de uma ideia de traição, em diferentes tempos e lugares.

A TRAIÇÃO COMO TEMA EM TEMPOS SOMBRIOS

Essa ressalva é extremamente significativa pelo fato de que, durante a ditadura civil-militar [1964-1985], o tema da traição adquiriu relevância artística e política, em decorrência do uso dessa adjetivação para identificar os inimigos do regime. No entanto,

¹ TOLENTINO, Eduardo. Mesa IV – Eduardo Tolentino, Enrique Diaz e Antônio Araújo. In: GARCIA, Silvana. (Org.). **Odisseia do Teatro Brasileiro**. São Paulo: SENAC, 2002, p. 138-139.

² Além do TAPA, participaram do Projeto os seguintes grupos: Companhia de Dança Cena 11 (SC), Companhia Engenho Teatral (SP), Grupo de Dança 1º Ato (MG), Grupo Galpão (MG), Grupo Imbuça (SE), Tá na Rua (RJ), Grupo de Dança Gedam (AM), Quasar Cia de Dança (GO), Bando de Teatro Olodum (BA), Ói Nóis Aqui Traveiz (RS), Cia. Fodidos e Privilegiados (RJ), e Lia Rodrigues Companhia de Danças (RJ).

artistas e intelectuais, que se opuseram à ordem vigente, inverteram o argumento e iluminaram o aludido tema à luz das estratégias da resistência democrática.

Para tanto, recordemos a peça **Frei Caneca**, de Carlos Queiroz Telles, que foi escrita e encenada em 1972, no Theatro São Pedro, sob a direção de Fernando Peixoto, ano em que o Brasil celebrava o sesquicentenário da Independência, oriunda do gesto de D. Pedro I.

Em vista das circunstâncias históricas e políticas daquele momento, o texto de Queiroz Telles colocou-se como tarefa demonstrar que, em primeiro lugar, houve várias lutas em prol da independência e, conseqüentemente, os propósitos nem sempre eram os mesmos. Assim, se, para D. Pedro I, a independência deveria ser sinônimo de consolidar a nação e de preservar o território, para Frei Caneca esse gesto político deveria, também, significar a luta contra a exploração e a desigualdade social.

A fim de atingir tal intento, o espetáculo expôs os motivos que justificariam as opções históricas do Frei, por meio de sua trajetória individual e de sua atuação política nas lutas de 1817 e de 1824. Em decorrência dessas atividades, Caneca ficou alguns anos encarcerado. Após ser posto em liberdade, continuou a participar politicamente. Porém, quando os revoltosos foram rendidos pelas tropas imperiais, Frei Caneca não só retornou à prisão como foi condenado à morte.

O fim da narrativa é conhecido do espectador/leitor e para que não houvesse dúvidas, a personagem Cego da Penha, tal qual o *coro* nas tragédias, por meio de metáforas, vai informando o destino daqueles que ousaram desafiar o *status quo*,

Em verdade, coube ao Cego a tarefa de ser aquele que anuncia e/ou comenta determinados episódios. Com isso, informa ao espectador/leitor as dificuldades e os perigos existentes. No mesmo diapasão esteve o teatro da Resistência Democrática, na medida em que desfraldou bandeiras capazes de abarcar diferentes segmentos sociais. Por meio da relação passado/presente, refletiu e buscou estimular as discussões sobre o seu momento histórico.

Esses elementos, em seu conjunto, construíram um questionamento em relação àqueles que estavam sendo recordados, como heróis, nas festividades dos 150 anos da Independência: D. Pedro I e os que compartilharam das decisões do Império. Além disso, trouxeram à cena outro herói, comprometido com as causas e com as lutas populares, que transformou essa escolha em uma profissão de fé.

Frei Caneca, como representante do baixo clero da Igreja Católica, possibilitou ainda mais a aproximação passado/presente, pois, no decorrer da década de 1970, as Comunidades Eclesiais de Base (CEBs) e as discussões da Teologia da Libertação foram fundamentais na constituição dos alicerces da resistência à ditadura. Para isso, contribuíram também os cenários e os figurinos sóbrios, com cores frias, a fim de reforçar a circunscrição do momento e permitir que o debate mobilizasse integralmente a atenção dos espectadores.

Nesses termos, aquele, que para o Império fora julgado e executado como traidor, apresentou-se aos olhos da década de 1970 como herói, na medida em que suas práticas políticas, fundadas no pensamento Iluminista, estiveram alicerçadas pelas bandeiras da Liberdade e da Justiça Social.

Sob esse prisma, é retirado da ideia da traição um sentido absoluto. Pelo contrário, ela é colocada em suspensão e avaliada em meio às circunstâncias que deflagraram ações e escolhas. É evidente, em momentos em que o arbítrio se faz presente, os libelos em favor da liberdade, geralmente, são vistos por quem detém o poder institucional como traição. Porém, para aqueles que confrontam condutas autoritárias e/ou totalitárias, a reapropriação sob o signo da liberdade e da diversidade acaba se tornando uma constante histórica.

Nesse sentido, ao retornarmos para o trabalho do Grupo Tapa, devemos elucidar que a menção à peça **Frei Caneca** e ao debate suscitado por sua encenação, na verdade, tiveram o intuito de apresentar a maneira pela qual uma ideia é historicamente ressignificada.

Assim, se durante o Estado de Arbítrio, o tema da traição assumiu prioritariamente duas abordagens específicas, isto é, o ponto de vista de quem estava a favor de uma dada situação e os que a ela se opuseram, a vivência em um Estado de Direito possibilita a apropriação desta ideia chave por meio de perspectivas diferenciadas. Se nos debruçarmos sobre o curso ministrado pelo Tapa, **A Dramaturgia da Traição**, constataremos que as peças escolhidas permitem que o sentimento de traição seja apreendido sob distintas formas.

A TRAIÇÃO COMO COMPONENTE DA COMÉDIA E DO DRAMA EM FINS DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX

A comédia de Martins Pena, **Os Ciúmes de um Pedestre**, ressignifica, através do gênero cômico, a tragédia de William Shakespeare, **Otelo**. A trama narra o ciúme doentio que um Pedestre, Capitão do Mato, tem de sua mulher, Anacleta, e de sua filha, Balbina.

Apesar de trancar cada uma delas em quartos separados, quando não está em casa, ele não consegue impedir que pretendentes à mão de Balbina e admiradores de Anacleta criem estratégias para manterem algum tipo de contato com elas.

Assim, quando retorna à casa, acreditando haver capturado um escravo fujão – que, na verdade, é Alexandre, o pretendente de Balbina – André surpreende a entrega furtiva de um bilhete. Indignado, chama a esposa, madrasta da jovem, a fim de exigir explicações. No entanto, em meio a sua fúria, entrevê no decote da Anacleta outro bilhete, que a ela foi deixado por Paulino, seu vizinho e admirador.

Furioso com a traição, que acredita ter sido vítima, o Pedestre decide matar a esposa para vingar sua honra. Para justificar tal gesto, ele busca apoio no exemplo de **Otelo**, de William Shakespeare:



PEDESTRE – Veremos quem é capaz de lograr-me... Lograr André Camarão! Cá a menina, levarei a palmatória. Santa panaceia para namoros! E minha mulher... Oh, se lhe passar somente pela ponta dos cabelos a ideia de enganar-me, de se deixar seduzir... Ah, nem falar nisso, nem pensar! Eu seria um tigre, um leão, um elefante! A mataria, a enterraria, a esfolaria viva. Oh, já tremo de furor! Vi muitas vezes **Otelo** no teatro, quando ia para a plateia por ordem superior. O crime de Otelo é uma migalha, uma ninharia, uma nonada, comparado com o meu... Enganar-me! Enganar, ela! Ah, nem sei do que seria capaz! Amarrados ela e seu amante, os mandaria de presente ao diabo, acabariam na ponta desta espada, nas unhas destas mãos, no talão destas botas! Nem quero dizer do que seria capaz.³

Dessa feita, a própria trama estabelece as condições para um final dramático. O Pedestre imagina ter cumprido seu intento já que foi responsável pela queda que Anacleta sofreu, ao rolar as escadas, assim como acredita que atingiu Paulino. Entretanto, uma série de reviravoltas ocorre, inclusive, por meio do recurso *deus ex machina*, ao trazer para o desenlace final o pai de Anacleta, que retornou ao país rico, disposto a recuperar a filha e dar-lhe uma vida de riqueza e fartura. Ao emocionante encontro entre pai e filha segue-se a confissão de André que, arrependido de seus gestos, pede para ser levado preso e posteriormente transformado em frade.

³ PENA, Martins. **Ciúmes de um Pedestre**. Cópia em PDF, p. 07.

Enfim, a tragédia anunciada transforma-se em uma comédia na qual os mortos não morreram, os traidores não traíram e o jovem casal, Balbina e Alexandre, consumará suas promessas de felicidade.

Por sua vez, Gonçalves Dias, em seu drama **Leonor de Mendonça** também tomando como ponto de partida a tragédia shakesperiana, faz do ciúme e da crença no ato de trair as bases de sua estrutura narrativa. Nela, embora ambientada em circunstâncias dramáticas distintas, o triste final de Desdêmona e Otelo é rerepresentado, sob a perspectiva do Duque e da Duquesa.

O DUQUE (*Como que falando consigo*) – Uma duquesa não deve morrer como uma mulher vulgar.

A DUQUESA – Estou salva!

O DUQUE (*Em voz alta*) – A filha de D. João de Gusmão, duque de Medina Sidônia, conde de Niebla, marquês de Cazaça e senhor de Gibraltar, merece contemplação pela sua hierarquia. (*À duquesa*). Não vos parece?

A DUQUESA (*Tímida*) – Foi talvez inspiração do céu a que tornou esses homens surdos à voz do interesse.

O DUQUE – É do céu que vem esta inspiração, Senhora duquesa. Alegrai-vos... tereis um duque por carrasco!

A DUQUESA – Vós! Senhor!

O DUQUE (*Travando-lhe o braço*) – Vinde!

A DUQUESA – Oh! Ainda um instante!

O DUQUE – Nada mais!

A DUQUESA – Eu tenho ainda tanto para vos dizer... Escutai-me até o fim, e certamente me haveis de perdoar.

O DUQUE – Não vos perdorei.

A DUQUESA – O que é um instante para vós que ficais desfrutando a vida?... Por Deus! Daí-me um só instante!

O DUQUE – Não vos escuto!

A DUQUESA – Um instante, senhor!

O DUQUE (*Saindo com ela pela porta do fundo*) – Morrereis!... Morrereis!...⁴

Em relação aos textos do século XIX, verifica-se que a peça de Gonçalves Dias é a única a trata temas como ciúme e traição de forma dramática, inclusive, culminando com a morte da protagonista, ao contrário dos trabalhos de França Júnior: **Maldita Parentela e Defeito de Família**.

No primeiro, acompanhamos a reviravolta na vida de Damião que, na ânsia de ser aceito pelos segmentos mais abastados da sociedade carioca, não hesitou em colocar em segundo plano seus familiares. Porém, ao final, terá de aceitar o casamento de sua

⁴ DIAS, Gonçalves. Leonor de Mendonça. In: **Gonçalves Dias** – Teatro Completo. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE/SNT, 1979, p. 133.

única filha com o jovem advogado que desprezara. Já no segundo o tratamento, não revelado, de joanete feito por mão e filha é o motivo para uma série de desconfianças por parte do marido e do futuro esposo.

A opção pelo riso também está presente nas três peças Artur Azevedo. Nelas, o tema da traição é construído, especialmente, sob esse gênero. Em **Amor por Anexins**, por exemplo, o embate em torno da proposta de casamento, feita por Isaías a Inês, é a motivação pela qual a ideia se realiza, pois:

INÊS (*Cose sentada à mesa e olha para a rua, pela janela*) – Lá está parado à esquina o homem dos anexins! Não há meio de ver-me livre de semelhante cáustico! Ora eu, uma viúva, e, de mais a mais com promessa de casamento, havia de aceitar para marido aquele velho! Não vê! E ninguém o tira dali! Isto até dá que falar à vizinhança... (*Desce à boca de cena.*)

Copla

Eu que, por gosto, perdido
Tenho casamentos mil,
Com mais de um belo marido,
Garboso, rico e gentil,
De um velho agora a proposta,
Meu Deus! devia aceitar?
Demais um velho que gosta
De assim tão jarreta andar!
Nada! nada!
Não me agrada!
Quero um marido melhor!
É bem mau não ser casada,
Mas mal casada é pior.⁵

As justificativas de Inês para não aceitar o pedido de Isaías referem-se ao fato de que, em primeiro lugar, está o hábito de ele se expressar em forma de anexins. Ao lado disso, pelo fato de ele não ser mais um jovem, faz com que a jovem viúva não veja, de forma satisfatória, as suas investidas.

Isaías, por sua vez, mesmo rejeitado, continua a insistir na formalização de um pedido de casamento. Já Inês, cansada de seu pretendente, cria situações, com o intuito de enganá-lo, a fim de se livrar dessa situação inconveniente.

Tal conduta apoia-se no compromisso firmado com o jovem Felipe, a quem ela considera seu futuro marido. No entanto, o comportamento de Inês altera-se, após ler a seguinte carta, enviada pelo noivo:

⁵ AZEVEDO, Artur. Amor por Anexins. In: **Teatro de Artur Azevedo**. Rio de Janeiro: INACEN, 1983, Tomo I, p. 67. (Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro).

INÊS – Ah! A letra é de Felipe. Faz bem em escrever-me o ingrato! Há doze dias que nos não vemos... (*Abre a carta e lê. Jogo de fisionomia*) “Inês. Peço-te perdão por ter dado causa a que perdesse comigo o teu tempo. Ofereceram-me um casamento vantajoso, e não soube recusar. Ainda uma vez perdão! Falta-me o ânimo para dizer-te mais alguma coisa. Dentro em uma semana estarei casado. Esquece-te de mim – Felipe”. (*Declamando*) Será possível! Oh! Meu Deus! (*Relendo.*) Sim... cá está... é a sua letra... (*Depois de ter ficado pensativa um momento.*) Ora, adeus! Eu também não gostava dele lá essas coisas... Digo mais, antes o Isaías; é mais velho, mais sensato, tem dinheiro a render, e Felipe acaba de me provar que o dinheiro é tudo nestes tempos. Espero aqui o Isaías com o meu “sim” perfeitamente engatilhado! Oh! O dinheiro...⁶

Diante dessa nova realidade, mas com o firme propósito de casar-se novamente, Inês, ao ouvir, mais uma vez, a proposta de Isaías, impõe uma condição: casar-se-á, desde que ele fique meia hora sem dizer um anexim. É evidente que Isaías não consegue cumprir o desafio, mas, mesmo assim, Inês revoga sua condição e aceita o pedido de matrimônio.

Isaías, ainda perplexo com o que está ocorrendo, pergunta pelos outros pretendentes e é informado que eles nunca existiram. A omissão do desenrolar dos acontecimentos, por parte de Inês, faz com que o noivo não seja devidamente informado das circunstâncias que motivaram o sim de sua futura esposa.

Tal gesto, efetivamente, não configura uma traição, mas lapsos de informação que, de maneira arguta, o dramaturgo deixa em aberto, pois, como diz o próprio Isaías, “o futuro a Deus pertence!”

Já em **O Oráculo** assistimos a pequenas traições envolvendo a viúva Helena e seu amante, o advogado Néelson, ao lado dos conselhos do solteirão Frederico Pontes e da esperteza de José, criado de Néelson.

Helena chega em casa de Néelson com a intenção de conhecer os motivos que levaram o mesmo a desaparecer de sua casa. Enquanto espera pelo amante, a jovem viúva conversa com José, a fim de descobrir as razões que levaram a tal comportamento. Entretanto, o diálogo é interrompido com o toque da campainha e com a chegada do comendador José Frederico.

⁶ AZEVEDO, Artur. Amor por Anexins. In: **Teatro de Artur Azevedo**. Rio de Janeiro: INACEN, 1983, Tomo I, p. 73. (Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro).

Não querendo ser vista pelo inesperado visitante, por sugestão de José, ela se esconde no quarto do advogado. Nessa situação estratégica, Helena acompanha os diálogos e constata que o amante deseja dela afastar-se e, para atingir tal intento, aconselhou-se com seu amigo comendador, tido como um homem muito sábio e experiente e, ainda mais, um leitor de Honoré de Balzac.

O motivo que justifica tal decisão ampara-se no fato de que o advogado julga que essa ligação poderá prejudicá-lo no futuro, uma vez que é um jovem em vias de sedimentar a sua carreira na advocacia. Embora o Frederico se mostre surpreso pelo fato de Helena não apresentar nenhuma falha grave de caráter ou de comportamento, ele não se furta em auxiliar o amigo e sugere o seguinte desfecho:

NÉLSON – Mas diga-me... se ela aparecer?

FREDERICO – Atire-lhe a tal frase: “À vista de um fato...”

NÉLSON (*Interrompendo-o*) – Mas que fato? Pois não lhe disse já que ela é um modelo de fidelidade?

FREDERICO (*Sorrindo*) – Meu jovem amigo, devo parecer-lhe implacável para com o belo sexo; mas creia: não há mulher por mais virtuosa, por mais amante, que não tenha alguma coisa de que a acuse a consciência. A sua bela viúva, em que pese às aparências, não deve, não pode escapar à lei comum. Desde que o senhor se refira positivamente, categoricamente, a um fato, embora não declare que fato seja, ela ficará persuadida de que o seu amante veio ao conhecimento de alguma coisa que se passou, e que a pobrezinha julgava encoberta no véu de impenetrável mistério.

NÉLSON – Mas quando mesmo ela tenha algum pecadilho na consciência (juro-lhe que não tem), com certeza protestará energicamente e exigirá que eu ponho os pontos nos *ii*; há de querer que eu declare a que fato aludo e... vamos e venhamos! como acusá-la sem consentir que ela se defenda?

FREDERICO – Ah! meu doutor! se pretende aplicar razões jurídicas ao caso, está bem arranjado! A jurisprudência do amor é absurda. Acuse, retire-se e não entre em explicações. Afianço-lhe que o êxito é seguro, tanto mais – perdoe-me este pequenino ataque ao seu amor... – tanto mais que receio seja ela tão inocente como os seus charutos são de Havana. (*Indo buscar o chapéu e a bengala*) E com esta, adeus! Siga o meu conselho e dê-me notícias suas. (*Estende a mão*)

NÉLSON – (*Apertando-lha.*) – Adeus, comendador, e muito obrigado. Vou acompanhá-lo até a escada.

FREDERICO – Por quem é, não se incomode!

NÉLSON – Ora essa é boa! (*Saem ambos pela porta do fundo.*)

HELENA (*Vindo à cena.*) – Agora nós!... é preciso que ele não me veja... quero mostrar a estes senhores que eu também li a **Comédia Humana**. (*Esconde-se atrás de uma das portas do fundo.*)

NÉLSON (*No corredor.*) – Adeus, comendador, e ainda uma vez obrigado! (*Volta sem ver Helena, e esta sai rapidamente pela porta do fundo.*)⁷.

Estabelecido o problema desencadeador da trama, Azevedo, por intermédio das estruturas narrativas da comédia de costumes, à luz dos vícios e das inquietações do ser humano, reverte a situação porque, antes de ser acusada de haver dado um mau passo, Helena desfaz o compromisso com Néelson, devido ao erro que cometera.

A fim de dar credibilidade à sua confissão, ela se recusa a relatar ao amante o teor de sua falta. Este, por sua vez, atônito com tal revelação, ignora a suposta traição pede a amada em casamento.

Tal desfecho causa espanto em Frederico, pois seu plano, por ele, considerado infalível, fracassara e Néelson em meio ao ciúme, desencadeado pela suposta traição, sucumbiu aos encantos de Helena e por eles se deixou enredar.

Por sua vez, em **Uma Consulta** o sentido da traição adquire ares de comédia de erros, na medida em que uma senhora chega ao consultório de um advogado e solicita que ele lhe ausculte. Este, sem entender, faz o que a dama lhe pede. Entretanto, quando a senhora descobre que aquele que está à sua frente não é um médico, e sim um advogado, demonstra firmemente sua indignação. Ele, por sua vez, frente ao sentimento desencadeado, declara-se vencido pela “beleza e pela ingenuidade”.

Mesmo assim, ela insiste em se retirar, mas é interpelada pelo jovem da seguinte maneira:

O DOUTOR – Não vá ainda... Ouça...

A SENHORA (*Sobe mais a cena.*) – Senhor, nós não nos conhecemos.

O DOUTOR – Oh! Eu conheço-a, minha senhora! Vossa Excelência é a personificação do encanto. E se quer saber quem sou eu, dir-lhe-ei que sou um homem honrado que trabalha e, graças a Deus, consegue alguma coisa: chamo-me Santos Lima.

A SENHORA – Santos Lima!

O DOUTOR – Não tenho família... vivo só como Vossa Excelência, e como Vossa Excelência, atacado deste mal, que se chama o isolamento. E agora então que a amo... E vou perdê-la!

A SENHORA – O senhor foi advogado da baronesa Pecumã...

O DOUTOR – Tratei da questão do testamento do marido.

A SENHORA – E não lhe levou nada por isso.

O DOUTOR – O barão era muito amigo de meu pai.

A SENHORA – O senhor salvou a baronesa da miséria.

O DOUTOR – Oh, minha senhora!

[...]

⁷ AZEVEDO, Artur. O Oráculo. In: **Teatro de Artur Azevedo**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1995, p. 84-85. [Volume VI – Estabelecimento do Texto: Antônio Martins de Araújo]

O DOUTOR – Creia que o meu amor é sincero. Seja a minha médica: salve-me...

A SENHORA – Engana-se: não sou médica, sou advogada; mas tomarei conta da sua causa... Apareça.

O DOUTOR – Bravo! E o consultório? É?...

A SENHORA (*Estendendo-lhe a mão.*) Na rua das Laranjeiras, nº 180.⁸

A transcrição deste diálogo evidencia de que forma a construção da trama articulou-se em torno da comédia de erros, isto é, as personagens não vivenciam situações nas quais ocorreram traições. Pelo contrário, a fortuna as aproximou. Com isso, desfeitos os enganos, o jovem casal viu despertar sentimentos mútuos que os encaminharam para um final feliz.

Aliás, as três comédias de Artur Azevedo não apresentam a traição como um sentimento, mas uma prática capaz de produzir prejuízos emocionais e/ou materiais àquele que é vítima da ação do outro. Talvez, nesta situação, poderíamos ressaltar o comportamento de Inês, a personagem de **Amor por Anexins**, que, deliberadamente, engana Isaías porque tem convicção de seu compromisso com Felipe.

Todavia, após ser informada de que o compromisso está desfeito porque o jovem recebeu uma oferta de casamento mais vantajosa, novamente, aproveita-se da boa-fé de Isaías e aceita ser sua esposa. É evidente que o que poderia ser danoso a Isaías – ter conhecimento de que as intenções de Inês nunca foram de se casar com ela – foi dissipado pelo próprio acaso que acabou por transformá-los em um casal.

Nesse sentido, o que, em termos dramáticos, poderia ser apreendido como traição e, no decorrer da narrativa, propiciar desfechos trágicos, foi reapropriado pelos signos da comédia e, sob esse prisma, transformaram-se em situações nas quais o amplo conhecimento do que está ocorrendo no palco e/ou no texto fica a cargo do espectador/leitor. Com isso, a sequência dos diálogos e dos enganos suscita o riso e naturaliza acontecimentos que, sob a égide do drama e/ou da tragédia, ganharia outras dimensões.

NÉLSON RODRIGUES, ODUVALDO VIANNA FILHO, JORGE ANDRADE E PLÍNIO MARCOS – FORMAS ESPECÍFICAS DE TRAIÇÃO

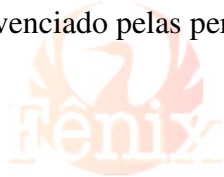
⁸ AZEVEDO, Artur. Uma Consulta. In: **Teatro de Artur Azevedo**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1995, p. 114-115. [Volume V – Estabelecimento do Texto: Antônio Martins de Araújo]

As demais peças selecionadas foram escritas por dramaturgos que tiveram atuação marcante no teatro brasileiro a partir da década de 1940 e tornaram-se referências artísticas e culturais a partir de prismas e inquietações diferenciadas.

No que se refere a Jorge Andrade, o texto selecionado foi **O Telescópio**, que integra o ciclo **Marta, a Árvore e o Relógio** [São Paulo: Perspectiva, 1986]. Como podem atestar as demais criações de Andrade, o núcleo familiar é uma das bases nas quais se assenta a sua dramaturgia e, por intermédio deste, embates entre o rural e o urbano, o velho e o novo, os costumes frente à modernização, a lavoura e a indústria, entre outros, adquirem densidades e abrangências específicas.

Nesses termos, a ideia de traição apresenta-se como uma rejeição à terra, à família e aos valores familiares, pois a sua estrutura dramática ancora-se em dois grupos bem definidos: os mais velhos, detentores de hábitos simples e de amor à fazenda, de um lado, e, de outro, os jovens que são os representantes da modernidade e de uma existência desenraizada.

Por meio dessa construção, o sentimento de traição e abandono é assim vivenciado pelas personagens:



FRANCISCO (*Descontrolado*) – Ponho todos para fora de casa. Todos!

RITA (*Abraça Francisco*) – Tenha calma, Francisco. Tenha calma! Eles não sabem o que fazem.

[...]

FRANCISCO – Não merecem, minha velha. Nenhum pensa em progredir. Querem apenas o que temos para esbanjar.

RITA – A culpa é nossa.

FRANCISCO – Quem quer trabalhar, trabalha. Não precisa mandar. Só sabem esperar, esperar. Disputam o que é nosso como se fôssemos cartas fora do baralho.

RITA – Esquecemos de que só amor não basta!

FRANCISCO (*Examina o céu, ansioso*)

RITA – Venha! Você precisa descansar. As estrelas não mudam de lugar. Amanhã estarão aí novamente.

[...]

FRANCISCO – Amanhã! (*Perdido*) Quando vovô Gabriel veio de Pedreira das Almas, tomou posse de trinta mil alqueires! (*Olha a sua volta*) É o que ele nos deixou. Se eu entregar, Rita, eles vão pôr fora.

RITA – São nossos filhos, apesar de tudo.

FRANCISCO – A fazenda é a nossa vida. O trabalho que vamos deixar.

[...]

FRANCISCO (*Olhando o céu, sorri*) – Que gente... era aquela!

RITA – Quem?

FRANCISCO (*Perdendo-se*) – Vovô Gabriel... vovó Clara! Quando traçavam um rumo, iam até o fim. Acreditavam no que faziam. Não

consigo entender essa gente de hoje! No que é que acreditam. Rita? Nem pensam no sofrimento que tudo isto nos custou! Quando vovô e o povo de Pedreira chegaram às margens do Rosário, a chuva invernou. Tiveram que parar e esperar. Naquele tempo chovia de fato! Ficaram parados três meses... abrindo picadas em todas as direções. Em pouco tempo havia um rosários de posses. Perto de uma figueira branca, vovô determinou o lugar da sede. Foi quando começou... para terminar...!⁹

Renegar as suas origens, não preservar as práticas e os valores que permitiram que tal existência se estabelecesse, seria uma maneira de não perpetuar, nem referendar histórias de vida e memórias sociais. Em sentido *lato*, a peça **O Telescópio** foi interpretada como a traição dos filhos à trajetória dos pais.

Já nos textos de Nelson Rodrigues, **A Serpente** e **Anti-Nelson Rodrigues**, o tema da traição desenvolve-se a partir de relações pessoais, na medida em que suas personagens vivem no limite de seus desejos e de suas obsessões. Dito de outra maneira: as ações dramáticas são motivadas, por um lado, pela incapacidade em controlar as exigências da libido e, de outro, pela força do código moral e das convenções que permeiam, especialmente, os ambientes do subúrbio do Rio de Janeiro.

Por exemplo, em **A Serpente**, a cumplicidade entre duas irmãs, Lígia e Guida, é rompida quando a primeira, após ser abandonada pelo marido, tem uma noite de amor com Paulo, seu cunhado, ofertada pela própria irmã. Estabelecida a situação, o ciúme toma conta de Guida, não só pelos gritos e sussuros que ouvia, provenientes do quarto em que estavam Lígia e Paulo, mas pela relação que se iniciou entre eles.

Nesse sentido, sentimentos como desejo, culpa, ciúme e traição tornam-se o amálgama do conflito dramático, que se centra apenas nas potencialidades sexuais e eróticas dos protagonistas, isto é, as dimensões são individuais e, em nome dessa singularidade, perspectivas que envolvem componentes sociais, para que as mesmas sejam entendidas, ficam em suspenso em relação a juízos de valor que possivelmente podem ser emitidos. Já em **Anti-Nelson Rodrigues** a obsessão de Oswaldinho em relação a Joyce faz com que a friquidez da jovem seja vencida pelo desejo que os une.

Em outro registro, está o texto de Plínio Marcos, **Navalha na Carne**. Nesse dramaturgo a traição é o *leitmotiv* das relações estabelecidas entre a prostituta Neusa Sueli, seu amante/cafetão Vado e o empregado do hotel, o homossexual Veludo.

⁹ ANDRADE, Jorge. O Telescópio. In: _____. **Marta, a Árvore e o Relógio**. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 226.

A condição marginal em que as personagens se encontram é acentuada pela relação de utilidade entre elas. Neusa Sueli é uma mulher que envelheceu e, por este motivo, já não mais atende aos interesses do amante.

VADO – Só estou falando a verdade. Você está velha. Outra noite, cheguei aqui, você estava dormindo aí, de boca aberta. Roncava como uma velha. Puta troço asqueroso! Mas o pior foi quando cheguei perto pra te fechar a boca. Queria ver se você parava com aquele ronco miserável. Daí, te vi bem de perto. Quase vomitei. Porra, nunca vi coisa mais nojenta. Essa pintura que você usa aí pra esconder a velhice estava saindo e ficava entre as rugas, que apareciam bem. Juro, juro por Deus, que nunca tinha visto nada mais desgraçado. Eu até...

NEUSA SUELI – Pára com isso! Chega de escutar mentira! Pára com isso!

VADO – Eu é que sei! Senti uma puta pena de mim. Um cara novo, boa-pinta, que se veste legal, que tem papo certinho, que agrada, preso a um bagulho antigo. Fiquei bronqueado. Porra, ainda tentei quebrar o galho. Pensei comigo: mas de corpo ainda é uma coisa que se pode aproveitar. E sem te acordar, tirei a coberta, tirei tua camisola, tirei tua calcinha e teu sutiã. As pelancas caíram pra todo lado. Puta coisa porca! Acho que até um cara que saísse de cana, depois de um cacetão de tempo, passava nesse lance. Pombas, que negócio ruim era você ali dormindo. Juro por Deus, nunca vi nada pior. Se não fosse o desgraçado do ronco de porca velha, eu tinha mandado te enterrar. Porra, e não se perdia nada. Me larguei. Não aguentava.¹⁰

Dessa feita, o estabelecimento de traições através de relações existenciais que se transmutam e se definem em meio à marginalidade em que estão inseridas marcam as personagens de Plínio Marcos.

Por fim, Oduvaldo Vianna Filho, ao contrário dos demais, estabelece os elementos de traição a partir de compromissos ideológicos ou de parcerias com o grupo em que se está inserido. Por exemplo, a estrutura dramática de **Chapetuba** foi confeccionada a partir de uma situação material definida: final da Segunda Divisão do Campeonato Paulista entre o Chapetuba e o Saboeiro. Os acontecimentos, nas cenas iniciais, apresentados como uma atividade lúdica, envoltos em sonhos coletivos, adquiriram contornos econômicos com a personagem Benigno. Esta deflagra o conflito dramático, ao oferecer dinheiro a Maranhão, goleiro do Chapetuba, para que o Saboeiro vença a disputa, sob o argumento de que a cidade enriqueceu com o plantio de café e, com isso, teria o perfil econômico mais adequado às expectativas da Federação de Futebol para aumentar a receita do Campeonato Paulista da Primeira Divisão. O aspecto

¹⁰ MARCOS, Plínio. Navalha na Carne. In: _____. **Navalha na Carne/Quando as Máquinas Param**. São Paulo: Círculo do Livro, 1978, p. 41.

econômico, que motiva as ações de Benigno e Maranhão, não está presente na conduta das outras personagens. Com isso, um embate mais amplo se estabelece. De um lado, a vitória do coletivo, pelo trabalho e dedicação, simbolizada pelo Chapetuba e, de outro, a resolução individual dos problemas de Maranhão.

Para tanto, vem a público o espírito de solidariedade, apesar das divergências do cotidiano, e a subjetividade dos jogadores. Materializam-se no palco o amor de Bila por Fina (aliás, este jovem casal possui no espetáculo uma função dramática semelhante a Chiquinho e Terezinha em **Black-tie**, comentando o desenrolar dos acontecimentos), a ansiedade de Zito pelo iminente nascimento de seu primeiro filho, além do ocaso do veterano Durval que, após atuar em diferentes clubes do país (no decorrer da peça faz várias referências a uma temporada na Itália), se vê descartado pela máquina do futebol. Essa personagem, alternando momentos de lucidez e de alcoolismo, assume a função crítica do processo, porque, ao mesmo tempo em que almeja o seu retorno a um grande time, o Flamengo (RJ), tem consciência de que o mundo do futebol não é feito de sonhos, e o jogador é uma mercadoria, uma simples peça da engrenagem esportiva e econômica. Apesar dessa clarividência, Durval compartilha com os jovens o desejo sincero de vencer a competição, como também entende e até justifica a opção de Maranhão, em proteger seus interesses imediatos, visto que, com o passar dos anos, o profissional é dispensado, sem que seja considerado o seu grau de dedicação e de afeto para com aquele time.

ZITO – São eles que gostam de nós.

DURVAL – Gostam nada, viste? Eles esquecem... chega um dia, tu é nada. Chega um dia tem outro que faz o que tu faz, até vim um outro pro outro. Eles esquecem...

ZITO – Não, Durval.

DURVAL – Cala a boca que eu sei o que tô dizendo! Tu qué discuti comigo? Quem qué discuti comigo?

ZITO – Durva, por favô...

DURVAL – Junta todo o dinheiro que tu ganhá, nenê. Ouve isso... num fica assim.

ZITO – Assim?

DURVAL – Assim: eu, nenê. Eu. O Durva! Num fica nunca assim, nenê. Não pensa nunca em ficá desse jeito que tu tá vendo! Não me olha co'essa cara de pena! Larga o futebol. Futebol é nada... futebol é vazio.

[...]

DURVAL – Não diz assim de novo! Quem manda é essa gente que fica sentada, torrando no sol. Essa gente que não sabe de nada! Eles querem berrá... Gente que chora por causa de uma partida de futebol, nenê!

ZITO – Chora e ri. Isso é bonito, Durval. Futebol junta gente que nem se conhecem pra sê irmão... pra se querê. Tudo fica um!

DURVAL – Na hora, nenê. Na hora que tu tá ouvindo... depois... um dia tu pára e pensa. Tu descobre que passou a vida toda chutando uma bola de futebol. Tu descobre que eles choraram por causa disso. Tu teve fotografia em jornal... teve berro no teu ouvido e tu não é nada.

[...]

ZITO – Durva. Cê qué o quê?

DURVAL – Junta dinheiro, nenê. Num fica velho sem dinheiro. Num fica velho. Promete. Promete. Tô dizendo pra prometê!

ZITO – Prometo.

DURVAL – Te largam. Te esquecem no lá atrás. Põem em tu medalha no peito... tu termina o álbum de recorte. Tu não pode ficá de pé, nenê! Tu não pode...

[...]

ZITO – E o Flamengo?

DURVAL – Tu acredita no Flamengo? Tu é bobo assim? Pra onde? Pra onde, nenê? Me diz se tu é capaz! Museu, né? Empalhado no museu?

[...]

DURVAL – E eu também vô berrá que já acabei, Zito? Pra me mandarem mais embora? Pra montá mais nas minhas costa? Não dá, Zito. Não valho mais um tusta robado. Durva acabô... acabô de acabá. Mengo é balão. Vai caí lá adiante. Tudo é balão.

ZITO – Tudo, Durva?

DURVAL – Minha mulhé tá me esperando? Diz? Responde! Tu tem de acreditá em mentira! Os herdeiro...

[...]

DURVAL – Tu é moço Zito. Tu é bom menino. Aproveita e foge... some! Depois só fica um álbum de recorte amarelo...

ZITO – Não, Durva. Tá errado...

DURVAL – Nem vontade de chegá mais. Não me machuquei no domingo, nenê! Tu nunca percebe nada, né? Tu nunca viu dessas coisa que eu te digo? Tô grudado no chão. Minhas perna não obedece mais! Elas tão me enterrando no chão... Saí por isso. Num aguentava dá mais um passo... mais um passo. Um daqui até ali eu caía. Ri agora! Ri agora... diz que é bom. Acende os olhos! Tu achou feio? Tu achou feio isso que eu fiz? Eu posso querê... querê é com a cabeça... futebol é com as pernas...¹¹

Já em **Moço em Estado de Sítio** o protagonista Lúcio Paulo desenvolve as suas contradições em oposição a outras perspectivas de apreensões do *real*. Para tanto, Vianinha apropriou-se das *conquistas da vanguarda*, com vistas a desenvolver um diálogo mais efetivo com aquela circunstância histórica, isto é, personagens e situações fragmentadas, vários fios narrativos, apesar de haver um eixo central, simultaneidade de

¹¹ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Chapetuba Futebol Clube. In: MICHALSKI, Yan. (Org.). **Oduvaldo Vianinha Filho**. São Paulo: Muro, 1981, p. 163; 164; -165; 166.

ações em diferentes espaços e a iluminação adquire um papel fundamental na condução dramática.

Lúcio, um jovem de classe média, advogado recém-formado, é ator/dramaturgo de um grupo que faz *teatro político* na periferia. Estabelecido o perfil social do protagonista, a pouco e pouco vão sendo apresentados alguns de seus contrapontos dramáticos: Bahia, dramaturgo e diretor do grupo de teatro, com quem Lúcio disputa a liderança e o amor de Suzana; Cristóvão, pai de Lúcio, exige que o filho efetivamente assuma a sua profissão e deixe a vida irresponsável; Estelita, personagem que possui opiniões divergentes das de Lúcio, no que se refere ao caráter político da obra de arte e às limitações do teatro engajado. Nesse primeiro momento também estão presentes Suzana, uma atriz comprometida com a proposta de trabalho do grupo e namorada de Bahia; Lúcia, irmã de Lúcio, grávida de Estelita, mas nutre uma paixão por Bahia; a dona de casa, Cota, mãe de Lúcio e Jean-Luc, amigo do protagonista.

Por meio da construção das demais personagens, Vianinha expõe os conflitos centrais de Lúcio: um jovem de classe média, insatisfeito com a escolha profissional, integrante de um grupo de teatro engajado que discorda dos procedimentos adotados pelo diretor, embora fazendo a defesa da politização da arte.

A primeira parte da peça identifica os conflitos de Lúcio Paulo, assim como expõe as fragilidades e os seus espaços de atuação, ambientados no universo cultural e político de fins da década de 1950 e início da de 1960. Embora haja essa ambientação cronológica, o tratamento do tema e as motivações dos embates abarcam, de certa maneira, as críticas e as autocríticas feitas às atividades desse período após o golpe militar, isto é, a ausência de convicção e a conseqüente hesitação de Lúcio são provenientes, tanto dos opositores da arte engajada de primeira hora, quanto daqueles que, após terem mergulhado em todo aquele processo, veem-se fragilizados na nova conjuntura.

Já a segunda parte é um momento de transição na trajetória do protagonista, agora trabalhando no escritório de advocacia, como tanto queria seu pai. Ao mesmo tempo, está mais próximo, afetivamente, de Suzana e concluiu a escrita de sua peça. Apesar das dúvidas de Lúcio, acerca das qualidades artísticas de seu trabalho, Suzana destaca que o conteúdo didático é o aspecto mais relevante do texto que, ao ser submetido ao debate, pelo grupo de teatro, é alvo de avaliações muito duras:

UM – Eu quero começar. Achei a peça muito importante. Parabéns ao companheiro. Dramaticamente talvez haja algum senão, mas o sentido antiimperialista me pareceu justo. É uma denúncia. Acho que ela...

BAHIA – Que denúncia? Denúncia de que?

SUZANA – Deixa ele falar.

BAHIA – Que denúncia?

VOZES – Deixa ele falar, Bahia – espera a vez, Bahia.

UM – Denúncia da política do big stick, denúncia...

BAHIA – Prá mim ela denuncia que política é uma coisa simples como água e que nós somos uma multidão de imbecis!

VOZES – Absolutamente! Deixa ele falar! – Um de cada vez, um de cada...

SUZANA – A burguesia vacilante está lá, o medo está lá, isso é simples?

LÚCIO – O povo tem consciência, mas não tem força, isso que eu...

DOIS - Se ele tem consciência, ele tem força, companheiro...

VOZES – Não! – Quem disse isso? Quem? – A peça é simplista, meu velho...

LÚCIO – Simples é essa crítica, não aceito assim, não aceito.

DOIS – O que eu quero dizer é que a peça não mostra os erros do povo. Intenção política não é nada. Em política, errou, pagou na hora.

VOZES – Mas é outra peça! – Assim não é possível! A peça é didática! É simples, mas não é simplista...

BAHIA – Política não é tragédia, não. Tragédia nem os gregos escreveram. O negócio é errou ou acertou. Essa revolução da peça entrou pelo cano porque eles erraram e o autor não sabe disso.

LÚCIO – Eles erraram, pensaram que tinham força demais.

BAHIA – Isso você está me dizendo agora, porque na peça não tem, não.

VOZES – Como não tem? – A peça é didática! – Não pode querer obra-prima!

SUZANA – A peça tem erros, sim. A peça do Bahia não tem erro? Só o Bahia acerta nessa praça? Isso não é maneira de tratar um trabalho de um companheiro. A peça é boa.

BAHIA – Não é boa não. Que tem uma peça não ser boa? (LÚCIO FALA. AS LUZES EM VOLTA DOS OUTROS COMEÇAM A APAGAR)

LÚCIO – Boa é a sua peça sobre delação, não é? Minha peça é sobre uma revolução, pomba. Ou só pode se escrever sobre delação aqui? Algumas colocações eu aceito, mas invalidar tudo? Não aceito.¹²

Com a intenção de rever criticamente o processo, Vianinha recriou esteticamente a dinâmica dos Seminários de Dramaturgia do Teatro de Arena e, com ela, impasses estéticos e políticos que envolveram a produção teatral daquele momento, a saber: o caráter didático e/ou político de um texto teatral significava, necessariamente, menos apuro estético? Quais as premissas que norteavam as discussões: eficácia política ou adequação forma/conteúdo? Nesse sentido, o dramaturgo internalizou, na

¹² VIANNA FILHO, Oduvaldo. Chapetuba Futebol Clube. In: MICHALSKI, Yan. (Org.). **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: Muro, 1981, p. 2^a/5 e 2^a/6.

personagem Lúcio, esses conflitos, isto é, como autor, o protagonista não tinha ideias mais definidas sobre as pretensões de seu texto. E essa fragilidade, para além de seu comportamento, tem seus desdobramentos no trabalho, nesse caso, a não consistência temática e narrativa de sua escrita, e na conduta social e política.

Dramaticamente, essa indecisão manifesta-se em vários momentos. Um dos mais significativos é quando Suzana, decidida a montar a peça de Lúcio, faz contatos telefônicos para conseguir um diretor para o espetáculo e aluga um teatro. Determinada em levar adiante os seus propósitos, diverge radicalmente de Bahia, acusando-o, inclusive, de não ouvir a opinião dos demais e de conduzir o grupo por intermédio, unicamente, de suas decisões. Em meio a tudo isso, Lúcio continua dividido. Porém, Bahia cobra dele um posicionamento, quando vai procurá-lo no escritório para falar-lhe sobre as atitudes de Suzana. O protagonista, mais uma vez, furta-se à responsabilidade, diz que não sabia das ações da jovem e não está de acordo com essas decisões. Assume, inclusive, sua fidelidade ao grupo, que recebera uma verba para montar um novo espetáculo. O resultado desse processo: Lúcio não consegue assumir a defesa de seu próprio texto. Deixa Suzana sozinha e vai embora.

Mais uma vez, abatido com suas próprias atitudes e em estado de desalento, procura Noêmia e se *esconde* no apartamento de Jean-Luc. Esse, comovido com o estado de ânimo do amigo, pede a Estelita que o convide para participar de uma reunião, na qual está sendo elaborado um suplemento cultural de um grande jornal. Nesse contato, Lúcio conhece Bandeira, diretor do caderno, Nívea, irmã do dono do jornal e editora de arte, e reencontra Estelita, secretário de redação. Para surpresa desse último, Lúcio integra-se à discussão e passa a compor a equipe e, sem comunicar o Dr. Etcheverria, deixa o escritório de advocacia.

Confrontado pelo pai, que o chama de irresponsável, Lúcio fala de suas insatisfações e revela, à família, as atitudes subservientes de Cristovão, em troca de pequenos favores. Essas discordâncias, acrescidas da gravidez de Lúcia, não aceita por Custódio, fazem com que o jovem quebre as amarras e saia da casa dos pais, dando início a novas perspectivas pessoais e profissionais.

Inicia-se a terceira parte. Lúcio trabalha no suplemento e, como sempre, não assume posturas firmes. Esse comportamento faz com que ele, a pouco e pouco, galgue importantes postos de trabalho. Após várias divergências com Bandeira, Estelita é demitido e Lúcio assume a secretaria do suplemento. Nesse meio tempo, afasta-se dos

antigos amigos, inclusive de Jean-Luc. Aluga um apartamento, assume um romance com Nívea e aproxima-se de Galhardo, proprietário do jornal.

O suplemento faz sucesso, assim como seu antigo grupo de teatral. Suzana e Bahia têm seus talentos reconhecidos. Ela como atriz e ele como dramaturgo e diretor. Porém, as pressões e os debates acirram-se. Nesse processo, Jean-Luc suicida-se. Bandeira, por discordar das interferências de Galhardo, demite-se e Lúcio assume seu lugar. Mais uma vez, dividido entre o seu trabalho efetivo e a dimensão política que gostaria de dar a ele, reaproxima-se de Suzana e do grupo, participando de uma reunião em que será decidido o apoio à greve dos estudantes. Bahia acredita que a adesão poderá prejudicar a temporada do espetáculo e a carreira dos artistas. Lúcio faz o contraponto, afirmando que a participação é necessária. No momento seguinte, dirige-se, com Suzana, para o local da manifestação, sob o seguinte argumento:

LÚCIO – Isso. Vamos lá. Assim. Vamos lá (AS PESSOAS SE LEVANTAM. SE ARRUMAM) Sabe o que é, Bahia? Viu, Suzana? Eu pensei... o que falta muito na esquerda brasileira é o momento... perceber – é agora! Sabe? O risco do fósforo... a gente tem paciência demais... Hein? Não, fala o que você acha...¹³.

Diante do avanço das tropas militares, mais uma vez, ele abandona Suzana à própria sorte. Refugia-se em casa, sitiado por si mesmo, e acuado pela campanha do telefone porque, novamente, Lúcio terá de tomar uma decisão: aceitar, ou não, a seguinte oferta de Galhardo:

LÚCIO – Não quero, Galhardo. Não quero. Sai prá lá.

GALHARDO – Você faz dois, três números, ganha dois milhões, três milhões.

LÚCIO – Quem é que está dando o dinheiro pra isso?

GALHARDO – Não interessa. É uma revista mensal anticomunista. Se você não aceitar, não faz mal, não tiro a sua coluna, não deixo de ser fiador, continuo a dizer bom-dia...

LÚCIO – É claro. É claro que não aceito. Não admito nem essa proposta!

GALHARDO – Eles querem uma coisa boa. Sai a revista e aí você dá uma nota na sua coluna contra a revista. Ninguém diz que é você. E põe dinheiro no bolso, Lúcio. Independência. Da próxima, não precisa aceitar. Precisa engolir cada vez menos. Vocês detestam que se diga que as coisas são assim. Mas, são! Precisa admitir tudo se quer mudar alguma coisa. Eu estou pondo meu dinheiro na revista. Estou. Tem dinheiro meu nessa nojeira. Mas, eu vou importar uma rotativa, sem cobertura cambial... quando eu tiver tudo meu, quero ver...

LÚCIO – Até amanhã, Galhardo.

¹³ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Chapetuba Futebol Clube. In: MICHALSKI, Yan. (Org.). **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: Muro, 1981, p. 3^a/16.

GALHARDO – Pensa, Lúcio.

LÚCIO – Mas nem pensar.

GALHARDO – Vai pra casa e pensa. Eu disse pra eles que ia conversar com você.

LÚCIO – Pô, Galhardo, isso se faz? Disse meu nome?

GALHARDO – Tenho tempo. Pensa. É melhor fazer anticomunismo num pasquinzinho do que ter de fazer no meu jornal, não é? Eu sei que isso não se pede pra amigo... mas se pede pra quem? Não posso chamar qualquer um... precisa ser um profissional bom... eles podem arranjar um outro mas era melhor que eu arranjasse a pessoa... (LONGA PAUSA) Desculpe... faz o que você decidir... mas pensa, por favor... (LÚCIO SAINDO) Olha. O material da revista... (LÚCIO PEGA E SAI)¹⁴.

Moço em Estado de Sítio é um momento seminal, onde o tema da traição adquire o caráter político e existencial no sentido de que um indivíduo desenraiza-se de seu grupo de sociabilidade, de seus vínculos políticos e afetivos e rumo em direção ao exercício constante da negação de princípios, valores e ideais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este sobrevoos realizado sobre as peças selecionadas pelo Grupo Tapa para o curso **Dramaturgia da Traição**, em primeiro lugar, possibilitou que apreendêssemos os diferentes significados atribuídos, pelos proponentes, ao vocábulo traição. Em segundo lugar, a partir da perspectiva adotada, foi possível, inicialmente, apreender a historicidade inerente a cada texto para, em um momento posterior, ressignificá-las à luz dos embates contemporâneos ao período em que o curso foi ministrado.

Por intermédio dessas reapropriações o termo *traição* foi dotado de uma polifonia própria da obra de arte e, mais ainda, propicia que novos sentidos e significados sejam a ele atribuídos.

Dessa feita, o diálogo entre Arte e História, mais especificamente, a interlocução com a dramaturgia, permite que momentos distintos dialoguem e à luz de uma contemporaneidade revelem horizontes interpretativos.

¹⁴ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Chapetuba Futebol Clube. In: MICHALSKI, Yan. (Org.). **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: Muro, 1981, p. 3^a/13 e 3^a/14.