

LEILANE APARECIDA OLIVEIRA

***OLEANNA* (1995, DAVID MAMET):**

**NOS PALCOS E NAS TELAS – DISCUSSÕES
ACERCA DO PODER E DA ALTERIDADE**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
UBERLÂNDIA – MG
2013

LEILANE APARECIDA OLIVEIRA

***OLEANNA* (1995, DAVID MAMET):**

NOS PALCOS E NAS TELAS – DISCUSSÕES ACERCA DO PODER E DA ALTERIDADE

DISSERTAÇÃO apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Linha de Pesquisa: Linguagens, Estética e Hermenêutica.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Rosangela Patriota Ramos

UBERLÂNDIA – MG
2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

O48o

2013 Oliveira, Leilane Aparecida, 1987-
Oleanna (1995, David Mamet): nos palcos e nas telas-
discussões acerca do poder e da alteridade / Leilane Aparecida
Oliveira. -- 2013.
157 f. : il.

Orientadora: Rosangela Patriota Ramos.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em História.
Inclui bibliografia.

1. História – Teses. 2. Mamet, David. – *Oleanna* – Crítica e
interpretação – Teses. 3. Cinema e história – Teses. 4. Teatro
– História – Séc. XX. – Teses. I. Patriota, Rosangela, 1957- .
II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-
Graduação em História. III. Título.

CDU: 930

LEILANE APARECIDA OLIVEIRA

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Rosangela Patriota Ramos – Orientadora
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Prof. Dr. Rodrigo de Freitas Costa
Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM)

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Aos meus pais José Pedro e Aparecida, pela educação pautada na humildade e honestidade e pelo esforço para manter-me sempre no caminho do conhecimento. Às minhas irmãs Letícia e Larissa pelo amor e paciência dedicados a mim e ao Antônio pelo carinho e constante apoio para que eu seguisse em frente.

AGRADECIMENTOS

Agradecer é sempre uma forma de se lembrar daqueles que de uma forma ou de outra estiveram presentes em nossa trajetória, deixando marcas indeléveis em nossa alma ou coração. Por isso agradeço primeiramente a Deus, que me guiou até aqui e que me dá forças e serenidade nos momentos em que mais preciso.

À minha orientadora, por quem tenho um carinho imenso, Rosangela Patriota Ramos, pela sua generosidade, sabedoria e por acreditar na minha capacidade desde os tempos da graduação e me conduzir ao caminho do conhecimento.

Ao meu companheiro Antônio, pela dedicação e apoio, por estar sempre ao meu lado, pelos sábios conselhos me nutrindo de força e esperança e por me impulsionar a dar o melhor de mim em tudo o que faço!

Aos meus pais, José Pedro e Aparecida, pelo carinho e por terem zelado pela minha educação, pelos exemplos de honestidade e força e pela vida e orgulho dedicados a mim! Obrigada, queridos pais! Amo-os infinitamente.

A minhas irmãs Letícia e Larissa, pela paciência que tiveram e que não tiveram comigo nessa caminhada! E pelo simples fato de me compreender e amar, mesmo nos momentos em que não mereci!

Aos irmãos que a vida me deu, meus cunhados Nelson, Amanda e Marco Túlio, pois sei que fazem parte da torcida para que tudo dê certo, ao meu cunhado Rhelton, pela nossa convivência pacífica em períodos de mudanças, ao meu sobrinho Arthur e à minha afilhada Gabrielle, que colorem os meus dias com alegria e pureza de criança! Também à Nilva Martins, mais uma mãe que a vida me deu, me tranquilizando com sua infinita paciência e vivência. Amo-a muito!

Aos familiares em geral que sempre torceram por mim, em especial meus avôs Alexandre Rosa (*in memoriam*), Joaquim Vicente (*in memoriam*), minhas avós: Maria Marcelina e Antônia Luiza, meus tios: Adalberto e Maria Helena, Maria José e Célio, Célia e José Maria, Selma, Elaine e todos os primos.

Aos membros da banca: Alcides Freire Ramos, pelo diálogo que para mim foi fundamental nesses anos de pesquisa e que vem desde a graduação durante a elaboração da monografia, até hoje, na dissertação de mestrado, pelo cuidado com que leu meu trabalho e

por se dispor prontamente a participar das minhas bancas; Rodrigo de Freitas Costa, por também aceitar meu convite para participar da banca, pelo exemplo de dedicação e por contribuir para meu trabalho e pesquisa!

A todos os membros do Nehac, principalmente à Talitta Tatiane, por sempre se dispor a ajudar. À Carol, André, Anderson, Rodrigo Francisco, Christian, Grace, Lays e todos os outros. À Maria Abadia, por seu diálogo sereno e pelo apoio. A Nádia, Kátia, pessoas com as quais adorei conviver. A Viviane e Liliane, que, embora afastadas de mim pela vida, estão sempre em meu coração!

Aos amigos que a vida me deu de presente e que conviveram comigo nesse percurso! Sobretudo a Mirla (irmã e conselheira), Hérica (companheira de expectativas), Letícia Siqueira, Luana, Silvana, Elaine, Celma, Marcela, Célia, Patrícia (minha melhor professora de inglês e amiga), Victor e Monique (parceiros dos sábados de estudo), Aparecido e Leila, Júlio e Camila, Naiara, Reis e Isaac (o mais novo da turma), Marcos e Patrícia, Ellen e Aldiellis, Andréia (por me liberar da escola sempre que precisei para tratar dos assuntos estudantis), à equipe da Escola de Educação Infantil do Bairro Tibery, Christiane Peixoto pelo diálogo profissional, e todos os outros que não cabem aqui. Obrigada pelo apoio e pelos momentos de riso!

RESUMO

OLIVEIRA, Leilane Aparecida. *Oleanna* (1995, David Mamet): Nos palcos e nas telas – Discussões acerca do poder e da alteridade. 2013. 157 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013.

O PRESENTE TRABALHO tem como proposta a investigação histórica de manifestações artísticas como o Teatro e o Cinema, através do texto teatral **Oleanna** de David Mamet (1992), bem como a adaptação cinematográfica (1994) e a adaptação para o palco brasileiro (1995) por Ulysses Cruz. Através da obra e suas adaptações é feita a análise minuciosa de cada linguagem e o contexto em que foram reelaboradas. Para isso foi necessário pensar no papel do autor e diretor teatral e cinematográfico, bem como nas escolhas estéticas e temáticas na feitura de uma adaptação, considerando, entre outras questões: o que ganha materialidade nesse processo? Além disso, o trabalho se debruça também no estudo temático da obra, que envolve temas como: o poder, o politicamente correto, a relação professor-aluno nas universidades e a questão do assédio, que nos permitem pensar na sociedade contemporânea como cada vez mais fragmentada e individualizada, apresentando conflitos cada vez mais evidentes, sobretudo pela falta de alteridade. Nesse contexto, onde estão os ideais de transformação social? Onde estão as utopias? Essas são mais algumas das questões presentes neste trabalho.

Palavras-Chave:

David Mamet – Teatro - Cinema – História e Sociedade

ABSTRACT

OLIVEIRA, Leilane Aparecida. *Oleanna* (1995, David Mamet): Nos palcos e nas telas – Discussões acerca do poder e da alteridade. 2013. 157 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013.

THIS PAPER AIMS to research historical artistic events such as Theatre and Cinema, theater text **Oleanna** by David Mamet (1992), as well as the film adaptation (1994) and the stage adaptation Brazilian (1995) by Ulysses Cruz. Through the work and its adaptations is made a detailed analysis of each language and the context in which they were reworked. For this it was necessary to think of the role of the author and theater director and film as well as the aesthetic and thematic choices in making an adaptation, among the questions: who wins materiality in this process? Moreover, among the discussions, such work also focuses the thematic study of the work, involving topics such as: the power, the politically correct, the student-teacher ratio in university and the issue of harassment, which allow us to think in contemporary society while a society increasingly fragmented and individualized, in which conflicts are increasingly evident, particularly the lack of otherness. In this context, where the ideals of social transformation? Where are the utopias? These are some more of the issues present in this work.

Keywords:

David Mamet - Theatre - Film - History and Society

SUMÁRIO

Resumo-----	VI
Abstract-----	VII
Introdução	01
Capítulo I:	
O Devorador de Sonhos: David Mamet - Vida e obra de um artista “controverso” – Diálogos estéticos, políticos e dramáticos desvendados por sua obra – <i>Oleanna</i> (1992) e o mito da busca pela felicidade: a sociedade norte-americana em questão -----	06
1.1 – David Mamet: O artista “controverso”: Por que não ser mais um “esquerdista tapado” ou um liberal tapado? O que é ser um esquerdista nos Estados Unidos da América? O contexto social, político e cultural dos Estados Unidos da América-----	07
1.2 – Historicidade e análise temática do texto teatral – “O Devorador de Sonhos:” – <i>Oleanna</i> e o mito da busca pela felicidade (o mito do capitalismo) -----	27
1.3 – Um pouco do universo estético e dramático de David Mamet revelado por <i>Oleanna</i>	38
Capítulo II:	
O Diálogo Teatro-Cinema: “<i>Oleanna</i> é teatro filmado?” O que ganha materialidade em um filme produzido a partir do texto teatral? A linguagem fílmica mametiana-----	50
2.1 – O diálogo Teatro-Cinema: a produção cinematográfica a partir do texto teatral – <i>Oleanna</i> (1994) é teatro filmado? -----	51
2.2 – David Mamet e o trabalho de diretor, transformando o texto em roteiro e sua concepção cinematográfica: O que ganha materialidade? Uma análise fílmica de <i>Oleanna</i> (1994) -----	59
Capítulo III:	
<i>Oleanna</i> em palcos brasileiros (1995) – A adaptação e ressignificação da cena teatral sob a direção de Ulysses Cruz, Companhia Estável de Repertório e Fagundes Produções Artísticas: a filmagem revelando a produção e encenação de um espetáculo – O poder em cena -----	94
3.1 – <i>Oleanna</i> (1995), “mais um casamento de Mara e Fagundes no palco” sob a direção de Ulysses Cruz – A Companhia Estável de Repertório e a Fagundes Produções Artísticas: Novas expectativas, novas propostas estéticas – a produção de um espetáculo	95
3.2 – A concepção cênica pelo olhar de uma câmera: a filmagem enquanto objeto limiar – entre o teatro e cinema – Por que adaptar e ressignificar? O interesse pela temática de <i>Oleanna</i> : o poder, o politicamente correto e o Assédio revelados no contexto brasileiro	104
3.3 – Análise do Espetáculo: Aspectos visíveis e invisíveis – A composição cênica e o trabalho do ator: O poder em cena -----	121
Considerações Finais -----	145
Referências Bibliográficas -----	150

INTRODUÇÃO

Como todos os historiadores, eu penso. Sem o quê, por quais razões teria escolhido esse ofício? Aos olhos de qualquer um que não seja um tolo completo, com quatro letras, todas as ciências são interessantes. Mas todo cientista só encontra uma única cuja prática o diverte. Descobri-la para a ela se dedicar é propriamente o que se chama vocação.

Marc Bloch – Apologia da História

Este trabalho foi desenvolvido com base em um projeto maior, coordenado pela professora Dr.a Rosangela Patriota Ramos no Núcleo de Estudos Sociais da Arte e Cultura (NEHAC). As atividades aí desenvolvidas possibilitaram que não só este, mas inúmeros outros trabalhos se viabilizassem enfocando o objeto artístico como elemento capaz de ser apreendido pelos Estudos Históricos e revelador das características de uma dada sociedade.

Antes de se chegar a uma Dissertação de Mestrado da Linha Linguagem, Estética e Hermenêutica, houve um longo processo de pesquisa acerca dos temas propostos, desde a iniciação científica, dentro do Projeto **O Palco no centro da História: Cena – Dramaturgia – Interpretação – Theatro São Pedro; Othon Bastos Produções Artísticas e Companhia Estável de Repertório (C.E.R.)**, coordenado pela Professora Dr.a Rosangela Patriota Ramos e financiado pelo CNPq. Em seguida, adveio a escrita da monografia: **Arte e Sociedade: Entre Utopias e Apatias: O Homem Contemporâneo e suas ações – Os Preceitos do Assédio Moral em Oleanna [David Mamet]** (2009-2010), que teve como foco o texto teatral **Oleanna** (1992) de David Mamet e sua adaptação cinematográfica (1994). O trabalho priorizou o cenário norte-americano da década de 1990, tendo sido necessário analisar toda a formação histórica dos Estados Unidos da América, as principais características dessa sociedade, seus preceitos éticos e morais para se compreender a sociedade contemporânea. Para isso foi também necessária a análise das personagens, bem como da trama, que tem como eixo central a discussão acerca do Assédio Sexual e do Assédio Moral. David Mamet traz à cena uma discussão importante sobre a sociedade à qual pertence, por isso sua obra está carregada de pontos de vista sobre ela e os homens que nela vivem.

A ampliação dessas discussões se dá neste trabalho, por meio da análise da encenação do espetáculo no cenário brasileiro, adaptado e dirigido por Ulysses Cruz em

1995, em um momento em que se alarga o campo de reflexão, abarcando outros temas presentes no espetáculo, como a temática do poder, do politicamente correto e suas consequências. Sob esse aspecto, a proposta básica desta pesquisa é retomar, por meio da linguagem teatral, as opções temáticas e estéticas em relação à adaptação e encenação do espetáculo **Oleanna** no Brasil.

O trabalho historiográfico é sempre um desafio: construir hipóteses, fazer inúmeras perguntas ao documento, adotar uma metodologia e a partir daí construir uma narrativa que consiga dar conta de parte de um processo que é mais amplo do que se pode imaginar não é tarefa fácil. Dessa maneira, este trabalho aponta um caminho possível, uma interpretação possível para um contexto específico que resgata determinada obra e autor e sua ressignificação em um contexto diferente daquele para o qual ela foi projetada. Dessa maneira é resgatado, como fim principal, o fazer teatral no Brasil, sobretudo na década de 1990, e a adoção de novas propostas teatrais. Para isso foi preciso historicizar o período, resgatando o que o antecedeu e assim inserindo-o num processo em que o “continuum histórico” se faz presente.

Tudo isso foi feito a partir de um objeto extremamente instigante: a filmagem de um espetáculo teatral, que abrirá inúmeras possibilidades interpretativas em torno desse fazer teatral que se tenta desvendar. Esse espetáculo é **Oleanna**, de David Mamet, dirigido por Ulysses Cruz em 1995 no Brasil.

Antes, porém, de se descortinar o espetáculo em palcos brasileiros, é imprescindível que seja mapeada a obra e apresentado o autor, partindo da afirmação de que é um artista contraditório – Quem é David Mamet? Quais as temáticas, escolhas estéticas e o contexto de sua obra? Enfim, qual a sua historicidade? – contemplando, sobretudo, o texto teatral **Oleanna**, escrito em 1992. Portanto, no primeiro capítulo, artista e obra são apresentados, reinterpretados no viés da sociedade norte-americana, na visão dos críticos e do próprio artista, que, com toda a “polêmica” que carrega, não esgota seu senso de criatividade, consagrando-se como um dos mais importantes dramaturgos e cineastas da atual geração nos Estados Unidos, de extraordinário talento e renovador da concepção estética do teatro norte-americano.

Feito isso, cabe destacar no segundo capítulo os desdobramentos de **Oleanna**, que se materializa na linguagem cinematográfica em 1994, sendo o próprio David Mamet o diretor. Assim, o principal questionamento diz respeito às possibilidades de um texto

teatral, que pode ser relido e reinterpretado sob diversas perspectivas. Dessa maneira, qual a relação “teatro-cinema”? **Oleanna** será, portanto, revisitada pelo olhar de uma produção cinematográfica.

Por fim, no terceiro capítulo e não com menos fôlego, **Oleanna** em palco brasileiro (1995), aborda-se uma nova possibilidade interpretativa, pois parte-se agora da filmagem do espetáculo teatral no momento em que se materializa, portanto se discute a “arte do efêmero”, a produção de um espetáculo e a própria história do teatro brasileiro, sobretudo da Companhia Estável de Repertório (C.E.R.) e da Fagundes Produções Artísticas, sendo a obra ressignificada: Por que encenar **Oleanna** no Brasil? Onde se inserem os sujeitos que participam dessa produção, como Antonio Fagundes, o diretor Ulysses Cruz e Mara Carvalho? O que é fazer teatro na década de 1990? Qual a importância das temáticas apresentadas no cenário político e cultural do Brasil? Tais questionamentos permitem repensar o processo de ressignificação e adaptação de um espetáculo, que não é produzido aleatoriamente, mas produto de escolha dos sujeitos, carregados de intenções para com determinada obra.

Por último, e para concluir o trabalho, faz-se um sobrevoo pelos cenários brasileiro e mundial, que permite que tais temáticas, como o poder, o politicamente correto e o assédio, presentes na obra **Oleanna**, sejam repensadas. A sociedade considerada pós-moderna, o capitalismo neoliberal – que traz à cena uma sociedade cada vez mais fragmentada, cujo individualismo e perspectivas narcisistas se tornam referência para mapear o homem pós-moderno e na qual as utopias se modificam ou são desacreditadas – bem como um projeto Iluminista de sociedade, assim é o universalismo substituído pelos particularismos. As utopias não têm para onde ir ou talvez deixem de existir e os intelectuais se encontram perdidos. A própria história é nesse momento rediscutida quanto a seus rumos e perspectivas com o advento das coisas imediatas, do aqui e agora. Não estaria a própria história em crise?

Enfim, tal urdidura se apresenta como um desafio, assim como todo o trabalho historiográfico. Há inúmeras questões e problemáticas, mas não temos a certeza de que serão respondidas ou de que delas nos desvencilharemos. E o que produziremos ao final? Muitas vezes, hipóteses que poderão ser rediscutidas *a posteriori*, pois sempre deixamos no ar a possibilidade de reavaliação dessas mesmas hipóteses e problemáticas, uma vez que não somos detentores da verdade nem podemos nos entregar a tal pretensão.

E interpretar, construir um enredo requer que tenhamos um aporte documental que consiga auxiliar na análise proposta. Porém “Reunir os documentos que se estimam necessários é uma das tarefas mais difíceis do historiador. De fato ele não conseguiria realizá-la sem a ajuda de guias diversos: inventários de arquivos ou bibliotecas, catálogos de museus, repertórios bibliográficos de toda a sorte”,¹ acrescentando-se ainda, no caso da análise do objeto artístico, os jornais e as críticas sobre ele produzidas.

A crítica é de importância fundamental nesse trabalho, por justamente mover-se, segundo Marc Bloch, entre dois extremos: a similitude que justifica e a que desacredita, o que faz com que desconfiemos de determinadas afirmações, de determinados juízos de valor.

Porém, nem sempre foi fácil localizar documentos que auxiliassem em nossa análise. Este trabalho foi um verdadeiro desafio biográfico, lidando com problemas como não reedição de obras, defeitos de tradução, falta de obras traduzidas etc. Foi preciso, por exemplo, por iniciativa própria traduzir a biografia de Mamet, além de resgatar o texto original na língua inglesa a fim de perceber as diferenças de sonoridade e de abordagem temática. Isso requer do pesquisador ir muito além da tarefa de investigação, concretizando-se num aprendizado paralelo, o que não deixa de ser trabalhoso, mas é também extremamente prazeroso e envolvente.

Mas, como outrora apresentou Marc Bloch:

Todo livro de história digno desse nome deveria comportar um capítulo, ou, caso se prefira, inserida nos pontos de inflexão da exposição, uma série de parágrafos que se intitulariam algo como: “Como posso saber o que vou lhes dizer?” Estou convencido de que, ao tomar conhecimento dessas confissões, inclusive os leitores que não são de ofício experimentariam um verdadeiro prazer intelectual.²

Assim, por que não concordar que “O espetáculo da busca, com seus sucessos e reveses, raramente entedia. É o tudo pronto que espalha o gelo e o tédio”.³

¹ BLOCH, Marc. **Apologia da História, ou O Ofício do Historiador**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001, p. 82.

² Ibid., p. 83.

³ Ibid.

CAPÍTULO I

O DEVORADOR DE SONHOS:

David Mamet – Vida e obra de um artista “controverso” – Diálogos estéticos, políticos e dramáticos desvendados por sua obra – *Oleanna* (1992) e o mito da busca pela felicidade: a sociedade norte-americana em questão

Artistas extraordinários não precisam ser julgados por suas opiniões.

Paulo Betti,
em entrevista à *Folha* sobre David Mamet



1.1 - DAVID MAMET: O ARTISTA “CONTROVERSO”: POR QUE NÃO SER MAIS UM “ESQUERDISTA TAPADO” OU UM LIBERAL TAPADO? O QUE É SER UM ESQUERDISTA NOS ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA? O CONTEXTO SOCIAL, POLÍTICO E CULTURAL DOS ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA

“Após décadas de engano o artista descobriu
que não era mais um liberal”

“[...] uma daquelas pessoas que, acreditando ter
perdido a fé, acredita ter encontrado a razão”.

Chistopher Hitchens, *The New York Times*

Ao escolher determinado autor e determinada obra para analisar historicamente, cabe a nós historiadores o cuidado e a dedicação necessária para dar voz aos sujeitos em questão, cabe resgatá-los em um contexto que lhes é próprio, vivenciar verdadeiros desafios biográficos, atentando para o fato de que não somos detentores da verdade, porém construtores de interpretações possíveis. Também não podemos empregar juízos de valor, ou, pelo menos, devemos tentar não fazê-lo, de maneira que possamos contribuir consistindo em um ponto de vista a mais, dialogando com diversas fontes em um embate entre a opinião do autor analisado e as dos seus críticos, pois “Nada mais difícil para um homem do que se exprimir a si mesmo⁴.” É preciso, antes de tudo, compreender o objeto de estudo, porém não de uma maneira passiva, e sim como um interlocutor atento às armadilhas que tal ofício nos impõe.

Dessa maneira, a proposta aqui não é tentar impor uma visão a respeito de David Mamet e sua obra, mas discutir as várias visões, a sua e as dos críticos, num esforço para conhecer melhor a respeito dele próprio e da sua arte, o contexto social, político e cultural em que se formou enquanto homem de teatro e cinema e no qual criou suas obras, além de discutir características que lhe foram impostas.

Dessa maneira, quem é David Mamet?

⁴ BLOCH, Marc. **Apologia da História, ou O Ofício do Historiador**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001, p. 141.

Dramaturgo, ensaísta, poeta e diretor norte-americano, David Alan Mamet nasceu em novembro de 1947, nos subúrbios de Chicago, filho de um advogado e de uma professora de origem judaica. De 1965 a 1969 frequentou os cursos de Teatro e Literatura Inglesa do Goddard College em Vermont, um colégio de tradição liberal, no qual se formou em 1969. É, como ele mesmo diz, “filho dos anos 60”. Concluídos os estudos universitários, trabalhou numa agência imobiliária em Chicago e foi professor de teatro no Marlboro College, em Vermont. Com a colaboração de dois dos seus alunos fundou a St Nicholas Theatre Company de Chicago, para a qual escreveu e produziu as suas primeiras peças de teatro.

Em 1977, David Mamet começou a ganhar notoriedade como dramaturgo e mudou-se para Nova Iorque, onde **American Buffalo** (1975) e **A Life in the Theatre** (1977) foram produzidas. Nesse período escreveu um grande número de peças, que foram representadas nos Estados Unidos e na Europa. Em 1984, recebeu o prêmio Pulitzer com **Glengarry Glen Ross** (1984), uma representação crua das práticas comerciais nos Estados Unidos da América inspirada na experiência do autor como agente imobiliário. Foi ainda agraciado com quatro Tonys (o Oscar do teatro).

A partir de 1981 a sua carreira foi-se diversificando entre o teatro e o cinema. Paralelamente a essas atividades no cinema e no teatro, escreveu livros de ensaios sobre teatro (**True and false**, de 1999, uma coleção de reflexões sobre o trabalho dos atores), adaptou peças de Tchekhov, trabalhou como professor de interpretação nas universidades de Nova Iorque e de Chicago.

Dentre suas peças que tiveram repercussão, cabe destacar: **Sexual Perversity in Chicago** [1974], **American Buffalo** [1975], **Oleanna** [1992], **The Old Neighborhood** (1997 – considerada por ele uma peça autobiográfica), **Faustus** [2004] e **Romance** [2005]. Dentre os roteiros de sua autoria estão: **The Postman Always Rings Twice** (O Destino Bate à Porta, 1981), **The Verdict** (O Veredito, 1982), **House of Games** (Jogo de Emoções, 1987), **The Untouchables** (Os Intocáveis, 1987), **Homicide** (Homicídio, 1991), **Glengarry Glen Ross** (Sucesso a Qualquer Preço, 1992); **A Life in Theater** (Avesso), **Edmond** e **Oleanna** (1994).

Consagrou-se como dramaturgo norte-americano, sobretudo com **American Buffalo**, apresentado na Broadway em 1975, tornando-se, a partir daí, uma personalidade em ascensão nos Estados Unidos, segundo críticos.⁵

Porém, isso não é tudo para compreendê-lo em sua trajetória e a sua obra, principalmente se tomarmos como ponto de partida que ele é considerado, ou pelo menos foi em algum momento, “um artista controverso”. Mas o que isso significa?

O que significa alguém que se autodenomina filho dos anos 1960, tendo vivenciado esse período contundente, sobretudo na História dos Estados Unidos, e acreditado durante muito tempo no liberalismo político, portanto na esquerda de seu país, só em meados dos anos 2008 vir à mídia declarar que não é mais um “esquerdista tapado”? Que tipo de filho dos anos 1960 David Mamet se considerava? E mais: o que é ser esquerdista nos Estados Unidos da América?

Para que respondamos em parte tais questionamentos é necessário resgatar o contexto norte-americano a partir da década de 1960 até o período em que David Mamet revelou seu desencanto político. Mas o que isso influencia em sua produção teatral e cinematográfica?

Antes de qualquer definição acerca do que representa David Mamet, em meio aos seus ideais, devemos destacar que ele é um artista talentoso que viveu as intempéries das décadas de 1960 e 1970 nos Estados Unidos, encontrando a partir desse período espaço para a criação da maioria de suas obras, por meio das quais resgatou questões e temáticas importantes, pelo seu ponto irônico, seu espírito “destruidor de sonhos”, como é afirmado em algumas críticas a ele dirigidas. Alguém que critica e questiona a tradição secular de seu país, outrora enaltecida por grandes intelectuais, que consideram como pilares a busca pela felicidade e pelo sonho americano de direito à propriedade, objetivos que são, inclusive, elementos fundamentais da Constituição dos Estados Unidos, norteando ali as relações sociais.

O que é esse sonho americano, ou ainda, a “busca pela felicidade”, dos quais tanto falamos? Para isso é necessário retomar um pedaço da própria História dos Estados Unidos, sobretudo em sua formação política e dos Direitos civis, após instituir o poder

⁵ JACOBY, Russell. **O Fim da Utopia**. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 20.

democrático por meio de uma “Revolução”, que, diga-se de passagem, é muito questionada sobre a sua efetivação.

Ora, tratando-se dos Estados Unidos da América, deparamos com uma complexa formação social, política e cultural. O documento de Declaração de Independência e a Constituição americana nos permite vislumbrar parte desse processo de formação, com o estabelecimento de uma democracia jamais vista em lugar nenhum e com o apelo sistemático para a igualdade de condições, como outrora afirmou Tocqueville em *Democracia na América*. Tocqueville fala de um ideal democrático que rompe com o poder da aristocracia através de uma Revolução Democrática diante da necessidade de leis civis, da influência das luzes e da ciência, entregando esse poder ao povo:

Eis, porém, que se confundem as classes; abaixam-se as barreiras levantadas entre os homens, dividem-se os domínios, partilha-se o poder, propagam-se as luzes, igualam-se os intelectos; o estado social torna-se democrático e afinal, pacificamente, estabelece-se o domínio da Democracia nas instituições e nos costumes.⁶

Seriam esses os Estados Unidos? Eis que

Há no mundo um país onde a grande revolução social de que falo parece ter chegado, pouco a pouco, aos seus limites naturais: ali a revolução se realizou de um modo simples e fácil; ou melhor, poder-se-ia dizer que aquele país vê os resultados da revolução democrática [...] sem ter passado pela própria revolução.⁷

Hannah Arendt salienta o fato de os Estados Unidos terem sua origem na Revolução quando o país “[...] trazia dentro de si um novo conceito de lei nunca completamente enunciado, que não era resultado de teorias, mas fora formado pelas extraordinárias experiências dos primeiros colonos⁸”. Experiências essas (especialmente século XVIII) pautadas num ideal de “felicidade pública”, como afirmou a autora: “A questão é que os americanos sabiam que a liberdade pública consistia em haver participação na gestão pública [...] davam àqueles que as exerciam em público um sentimento de felicidade que não usufruíam em nenhum outro lugar⁹”. E esse ideal e

⁶ TOCQUEVILLE, A. de. **A Democracia na América**. 2. ed. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia / EDUSP, 1977, p. 15.

⁷ Ibid., p.19.

⁸ ARENDT, Hannah. **Crises da república**. São Paulo: Perspectiva, 1973, p.75.

⁹ Id. **Da revolução**. Brasília: UnB, 1988, p. 95.

experiência da “busca da felicidade pública”¹⁰ que Tocqueville chama de igualdade de condições, foram claramente expressos pela Declaração de Independência que deu início à elaboração de constituições para cada um dos estados, um processo que culminou, segundo Hannah Arendt, na Constituição da União: “o ato de criação dos Estados Unidos”.¹¹

Constituição, segundo Hannah Arendt, que, para os homens do século XVIII, tinha por finalidade “estabelecer fronteiras do novo domínio político e definir suas regras, e que tivessem de fundar e construir um novo espaço político dentro do qual a ‘paixão pela liberdade pública’, ou a ‘busca da felicidade pública’, pudesse ser livremente cultivada pelas gerações futuras, assegurando a sobrevivência de seu próprio espírito ‘revolucionário’”.¹²

E foi em busca dessa “felicidade pública”, símbolo do bem-estar e felicidade do povo americano, que “[...] os livres habitantes dos ‘domínios ingleses’ emigraram para a América [...] e as colônias do Novo Mundo devem ter sido, então, o campo dos revolucionários, desde o início”.¹³ Não apenas os emigrantes ingleses, mas quaisquer outros que se fixavam nos Estados Unidos desde o século XVII, de certa forma, acreditavam que ali poderiam crescer em liberdade, como anuncia Tocqueville:

Os emigrantes que, em princípios do século XVII, foram fixar-se na América, de certo modo separaram o princípio da Democracia de todos aqueles contra os quais lutavam no seio das antigas sociedades da Europa, e o transplantaram sozinhos para as praias do Novo Mundo. Ali pôde-se crescer para a liberdade e, caminhando com os costumes, desenvolver-se pacificamente no contexto das leis.¹⁴

Nesse mesmo contexto Russel Jacoby anuncia uma onda de sociedades utópicas que encontraram nos Estados Unidos um terreno fértil para se desenvolver:

Ao longo de um período de cinquenta anos (1805-1855), quase uma centena de comunidades utópicas foi fundada nos Estados Unidos. Os seus fundadores e membros em geral não fugiam, e sim buscavam, a

¹⁰ Termo presente na Declaração da Independência dos Estados Unidos: “Vida, liberdade e a busca da felicidade”, escrito por Thomas Jefferson em *The Declaration of Independence*.

¹¹ ARENDT, Hannah **Da revolução**. Brasília: UnB, 1988, p.. 100.

¹² Ibid., p. 101.

¹³ Ibid., p. 102.

¹⁴ TOCQUEVILLE, A. de. **A Democracia na América**. 2. ed. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia / EDUSP, 1977, p. 19.

sociedade, eles viam a si mesmos como criadores e promotores de modelos viáveis de uma vida melhor.¹⁵

Todos queriam compartilhar do gozo do direito à liberdade e propriedade que asseguravam a felicidade pública, a busca por essa felicidade, anunciada na Declaração de Independência dos Estados Unidos, que norteia uma tradição que produz seus efeitos até os dias atuais, como se constata nesta passagem:

Quando, no curso dos acontecimentos humanos, se torna necessário a um povo dissolver os laços políticos que o ligavam a outro, e assumir, entre os poderes da Terra, posição igual e separada, a que lhe dão direito as leis da natureza e as do Deus da natureza, o respeito digno para com as opiniões dos homens exige que se declarem as causas que os levam a essa separação.

Consideramos estas verdades como evidentes por si mesmas, que todos os homens são criados iguais, dotados pelo Criador de certos direitos inalienáveis, que entre estes estão a vida, a liberdade e a procura da felicidade. Que a fim de assegurar esses direitos, governos são instituídos entre os homens, derivando seus justos poderes do consentimento dos governados; que, sempre que qualquer forma de governo se torne destrutiva de tais fins, cabe ao povo o direito de alterá-la ou aboli-la e instituir novo governo, baseando-o em tais princípios e organizando-lhe os poderes pela forma que lhe pareça mais conveniente para realizar-lhe a segurança e a felicidade.¹⁶

Ora, a busca da felicidade é um direito inalienável, a busca pela segurança também. Pilares de uma Constituição. No entanto, a sociedade Capitalista e tudo o que é considerado injustiça e exploração permitem que tais direitos sejam repensados e rediscutidos, sobretudo no século XX, em meio às Revoluções e Contrarrevoluções a que sucumbia o mundo em uma disputa política, econômica e cultural.

Isso ocorreu principalmente nos Estados Unidos, que se tornou potência capitalista mundial e, a partir daí, se firmou enquanto tal, lutando diretamente contra a esquerda insurgente e fazendo com que qualquer manifestação contrária ao capitalismo monopolístico, fosse combatida. E o poder do “povo”?

Dessa maneira, a década de 1960, principalmente a partir de 1968, representa marco simbólico desse embate, que invade não apenas a esfera econômica, mas também a política, social e cultural. Vários movimentos surgiram seja para contestar a ordem social,

¹⁵ JACOBY, Russell. **Imagem Imperfeita**: Pensamento Utópico para uma Época Antiutópica. Civilização Brasileira, 2007, p. 28-29.

¹⁶ Declaração de Independência dos Estados Unidos, disponível em: www.embaixadaamericana.org.br

seja para afirmá-la, como é o caso da Contrarrevolução, que parece estar em toda parte ao longo desse período, conforme nos apresenta Hebert Marcuse:

Massacres indiscriminados, na Indochina, Indonésia, Congo, Nigéria, Paquistão e Sudão, são desencadeados contra tudo o que seja rotulado de comunista ou se revolte contra os governos subservientes dos países imperialistas. Perseguições cruéis prevalecem nos países latino-americanos sob fascistas ou militares. A tortura converteu-se em instrumento normal de “interrogatório” no mundo inteiro.¹⁷

E, segundo esse autor, nos Estados Unidos foram os estudantes a vanguarda do protesto radical em meio aos morticínios nas universidades estaduais de Jackson e Kent. Malcolm X, Martin Luther King, Fred Hampton, George Jackson pagaram com suas vidas e os Kennedys foram assassinados, o que demonstra um clima de insegurança mesmo entre os liberais, como Marcuse afirma: “mesmo os liberais não estão seguros se parecerem demasiado liberais”.

Todo esse clima de violência é o próprio capitalismo se reorganizando para enfrentar a ameaça de uma Revolução, que, segundo críticas, talvez não seja capaz de acontecer, se baseada nas teorias marxistas sob uma esquerda radical. Assim avalia Marcuse:

O nível de produtividade que Marx projetou para a construção da sociedade socialista já foi há muito tempo atingido pelos países capitalistas tecnicamente mais avançados e é precisamente essa realização (a sociedade do consumo) que serve para sustentar as relações de produção capitalista, para garantir o apoio popular e desacreditar a lógica do socialismo.¹⁸

Não que esteja ignorando as relações de produção, a exploração e injustiça, mas o que Marcuse levanta é que “a exploração é justificada pelo constante aumento de bens de consumo e serviço em que as vítimas são a submersão em despesas cada vez maiores e os acidentes na estrada para a vida boa”.¹⁹ Ou seja, o padrão de vida é aqui preservado e é relativamente alto, tornando o poder imune ao controle popular. Dessa forma, não é de estranhar que o povo se mostre apático e por vezes hostil ao socialismo. Povo, aqui, considerado como a grande maioria da classe trabalhadora operária. Ainda, de acordo com

¹⁷ MARCUSE. Hebert. **Contrarrevolução e Revolta**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1973, p. 11.

¹⁸ Ibid., p. 13.

¹⁹ Ibid.

Marcuse, essa hostilidade é dirigida tanto à Velha como à Nova Esquerda como se essas ideologias não tivessem força de expressão entre a classe trabalhadora nos Estados Unidos das décadas de 1960 e 1970.

Dessa maneira, o socialismo ou a social democracia não parece mais constituir uma negação definitiva ao capitalismo e não são os proletários a militarem em prol de uma esquerda, visto parecerem se converter numa das classes da sociedade burguesa. As estratégias radicais parecem vir mais da classe média, de uma minoria, sobretudo intelectual, do que dos próprios trabalhadores. É o que marca a década de 1960 e 1970 nos Estados Unidos e nos países capitalistas avançados: “um declínio do potencial revolucionário”, ou, ainda, do potencial revolucionário baseado na ideologia marxista. E a década de 1990 só confirma essa hipótese através do fim do bloco capitalista com a Queda do Muro de Berlim, marco do fracasso da ideologia de esquerda e afirmação do capitalismo, fazendo com que o mundo todo fosse reestruturado.

Assim, há que se questionar tal situação e uma luta que visa não a uma transformação social, mas a que as necessidades materiais sejam atendidas e que os ideais de felicidade pública sejam resguardados, pois, ao que parece, a grande bandeira levantada pelos diversos grupos sociais na luta pelos direitos civis parece contemplar um só: garantir a todos o acesso ao caminho da felicidade!

A questão, portanto, é: Como ser antcapitalista, ou contra o capitalismo monopolístico em um país que desde sua independência advoga em prol da liberdade, da busca pela felicidade (direito à propriedade)? Acontece que, aos poucos, os ideais revolucionários são substituídos pela consciência reformista do capitalismo, defrontando-se com a consciência conformista, uma vez que “[...] o capitalismo conseguiu, através do desenvolvimento constante das rendas, da complexidade dos instrumentos de mediação, da organização internacional da exploração [...] oferecer à maioria da população uma possibilidade de sobrevivência e, frequentemente, uma solução parcial dos problemas imediatos”.²⁰

Ideia que chega a refutar a alternativa revolucionária e parece nos levar a acreditar no que Eric Hobsbawm escreveu: que parece não haver alternativas para o capitalismo avançado, pelo menos enquanto sistema econômico no decorrer desse período. Ora, se há

²⁰ MARCUSE. Hebert. **Contrarrevolução e Revolta**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1973, p. 13.

uma crescente satisfação das necessidades, além das necessidades de subsistência, ao não apenas produzir mais, como também distribuir melhor os produtos, a revolução se faria mesmo necessária?

São algumas das mudanças significativas que afetam a própria classe trabalhadora, embora as desigualdades de acesso aos bens não deixem de existir. Porém o capital monopolístico organiza a sociedade à sua margem e de acordo com seu interesse e, nesse sentido, vai produzir para a maioria da população das metrópoles, não tanto a privação material, segundo Marcuse, mas “uma satisfação guiada das necessidades materiais”, ou seja, “faz do ser humano inteiro – inteligência e sentidos – um objeto de administração, engendrado para produzir e reproduzir não só as metas, mas também os valores e promessas do sistema, seu paraíso ideológico”.²¹ Assim, não é sequer capaz de satisfazer as necessidades que ele mesmo cria. Ao que parece, o capitalismo já atingira há muito, como avaliou o mesmo autor, as etapas necessárias para que a Revolução Comunista acontecesse nesse país.

Tudo parece mercadoria, a forma de mercadoria parece universal, a estrutura de poder deixa de ser sublimada no estilo de uma cultura liberalista. Até os presidentes, segundo Marcuse, são vendidos:

Um presidente é vendido como um automóvel e parece irremediavelmente obsoleto julgar suas declarações políticas em termos de veracidade ou falsidade; o que as valida é a sua qualidade de conservação de votos ou obtenção de votos. Certo, o presidente deve estar capacitado a desempenhar a função para a qual foi comprado; ele deve estar apto para garantir que os negócios correrão como de costume.²²

Que o capitalismo é contraditório, isso sabemos, mas até que ponto, na política norte-americana, os partidos se organizam de maneira a garantir a liberdade e ao mesmo tempo combater essas contradições? Ao que sabemos, os Estados Unidos protegem o capital em todas as suas esferas, seja política ou economicamente falando, é a sociedade do consumo. Porém, enfrentaram e enfrentam o declínio dos salários, a inflação, o desemprego e a crise monetária internacional, usando a repressão para justificar algo a ser feito para garantir a “liberdade” de seu povo.

²¹ MARCUSE. Hebert. **Contrarrevolução e Revolta**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1973, p. 23.

²² Ibid.

Nas décadas de 1960 e 1970 isso repercutiu em Contrarrevolução e concomitantemente na intensificação, por parte do movimento estudantil, da luta pelos direitos civis, sobretudo em 1968, em que os ideais transformadores parecem ter afetado o mundo inteiro. A Nova Esquerda encontrou base para suas ações contradizendo a imagem do universo capitalista, articulando, conforme discute Marcuse, o profundo mal-estar que prevalece, em geral, entre as pessoas através de contravalores e contracondutas, entre os quais

As manifestações de um comportamento não competitivo, a rejeição da “virilidade brutal”, o desmascaramento da produtividade capitalista do trabalho, a afirmação da sensibilidade, da sensualidade do corpo, o protesto ecológico, o desprezo pelo falso heroísmo no espaço exterior e nas guerras coloniais, O Movimento de Libertação das Mulheres (à medida que não encare a mulher libertada como aquela que tem meramente um quinhão igual nas características repressivas das prerrogativas masculinas), a rejeição do culto puritano, antierótico, da beleza e asseio plásticos.²³

E, articulando esse mal-estar, o movimento adquiriu características libertárias, lutando na quebra de tabus políticos e culturais e apresentando-se como ameaça, embora a Nova Esquerda, com seu conteúdo intelectual, seja muito criticada pelo seu caráter elitista, como um movimento muito mais para intelectuais do que para os trabalhadores, para o povo em si.

Assim, concordando com a afirmação de Marcuse, mesmo com todas as críticas, a Nova Esquerda influenciou na política dos Estados Unidos ao desempenhar um papel decisivo “na ignição do processo de mudança” pelo fato de que,

[...] a ativação das minorias negra e mestiças, a oposição popular que revelou a política de crimes de guerra na Indochina, o conflito entre os poderosos meios de comunicação de massa e o Governo – estas realizações foram devidas, em grande parte, aos militantes da Esquerda, especialmente os estudantes.²⁴

Junto a isso, o movimento pelos direitos civis ganhou força, como também a resistência à guerra e o movimento hippie, repercutindo em uma revolução cultural. Assim,

²³ MARCUSE. Hebert. **Contrarrevolução e Revolta**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1973, p. 38.

²⁴ Ibid., p. 42.

“Não a classe trabalhadora, mas as universidades e os guetos apresentavam, no seu próprio seio, a primeira ameaça ao sistema”.²⁵

Nesse sentido, a revolução encontrava dificuldades para se efetivar tal como é expressa pela ideologia marxista, sobretudo pelo fato de que os grupos minoritários que desencadearam as manifestações nesse período, sobre os quais recaiu a tarefa de organização, são muito diferentes da vanguarda leninista, aquela que, segundo Marcuse, “assumiu a liderança, em teoria e prática, de uma classe trabalhadora em que ela estava enraizada e que vivia com a experiência imediata da pobreza e opressão.” Aliás, ao que tudo indica, o desenraizamento é um mal que atingiu e que atinge até os dias atuais essa classe trabalhadora, sobretudo quando entremeada da própria contradição e incompreensão das próprias teorias marxistas, como Simone Weil analisa:

A mistura de ideias confusas e mais ou menos falsas conhecidas pelo nome de marxismo, mistura da qual, depois de Marx, só consegue intelectuais burgueses medíocres que nela tomaram parte, é também para os operários uma abordagem completamente estranha, inassimilável, e, além disso, desprovida em si mesma de valor nutritivo, porque a esvaziaram de quase toda a verdade contida nos escritos de Marx. Acrescente-se a isso, às vezes, uma vulgarização científica de qualidade ainda inferior. Esse conjunto só pode levar ao auge o desenraizamento dos operários.²⁶

O que ainda se discute a respeito de um dos motivos do desenraizamento está relacionado ao comportamento de homens desenraizados: “ou caem na inércia de alma quase equivalente à morte, como a maioria dos escravos do Império Romano, ou se lançam numa atividade que tende sempre a desenraizar, muitas vezes por métodos violentíssimos, os que ainda não estejam desenraizados ou que estejam só em parte”.²⁷

Assim, a resolução do problema não seria, tal como na cultura americana, estabelecer a eterna busca pela felicidade, que na cultura atual produz um mal-estar profundo, visto que o sistema nunca consegue satisfazer as necessidades materiais dos trabalhadores. Mas talvez exista uma alternativa, conforme Simone Weil:

Se os operários se tornassem em sua maioria um pouco mais felizes, vários problemas aparentemente essenciais e angustiantes estariam, não

²⁵ MARCUSE, Hebert. **Contrarrevolução e Revolta**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1973, p. 43.

²⁶ WEIL, Simone. **A Condição Operária e outros estudos sobre a opressão**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 350.

²⁷ Ibid., p. 351.

resolvidos, mas abolidos. Sem que fossem resolvidos, chegar-se-ia a esquecer que eles tivessem surgido algum dia. A infelicidade é um meio de cultura onde borbulham falsos problemas. Suscita obsessões. O meio de apaziguá-los não é fornecer o que eles exigem, mas fazer desaparecer a infelicidade. Se um homem tem sede por causa de uma ferida na barriga não se lhe deve dar de beber, mas curar a ferida.²⁸

E essa é uma ferida que não cicatriza. Diante disso, juntamente com o quadro de “apatia” do povo norte-americano, em geral, temos que isso repercute diretamente na política, pois a esquerda parlamentar reconhece a fraqueza política e não revolucionária da maioria da classe trabalhadora sob o capitalismo avançado e esses partidos não são, portanto, a Social Democracia do Passado que viveu nos Estados Unidos atuando dentro de uma estrutura parlamentar na fase liberal do Capitalismo, mas como o próprio parlamento se converteu, ainda segundo Marcuse, em veículo de Contrarrevolução, “esses partidos radicais perderam seu espaço de manobra, convertendo-se em oposição extraparlamentar”.²⁹

Conquanto essas tendências de lutas políticas e econômicas garantam a satisfação das necessidades, a eficácia do movimento é colocada em perigo, pois, como questiona Marcuse, devemos ter cuidado, visto o novo individualismo suscitar o problema da relação entre rebelião pessoal e rebelião política, entre libertação particular e Revolução Social. Trata-se, antes de tudo, da superação do indivíduo burguês, que não se resolve cada um vivendo o seu estilo pessoal de vida: não há revolução sem a libertação individual, porém o que se discute a esse respeito é que também não há libertação individual sem a libertação da sociedade. Mas será que os americanos estão dispostos a se libertar da sociedade?

Os liberais surgem da Nova Esquerda na luta contra o capitalismo monopolístico e opressor, suas atitudes foram bastante condenadas pelo movimento estudantil, que é parte desse ideário de combate e luta, enquanto a direita milita pela preservação do *status quo* através da opressão e violência.

Essas são algumas das discussões necessárias para compreender o processo revolucionário nos Estados Unidos, bem como seu funcionamento político e econômico e que permitem apreender o que é ser esquerdista nesse país: para além da relação com as

²⁸ WEIL, Simone. **A Condição Operária e outros estudos sobre a opressão**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 361.

²⁹ MARCUSE, Hebert. **Contrarrevolução e Revolta**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1973, p. 48.

teorias marxistas, é, antes de tudo, ser liberal e adepto do movimento de libertação. Isso faz com que, resgatando mais uma vez a fala de Marcuse, o meio de mudança social se converta numa necessidade individual, uma mediação entre a prática política de “transformar o mundo” e o impulso de libertação pessoal.³⁰

A revolta contra a sociedade de consumo, a partir de uma Contracultura, é veículo da reconstrução radical de novos modos de vida, nos quais a sensibilidade se esforça para se tornar prática. É uma força política pela libertação, emancipação individual até chegar à emancipação universal. Existem as lutas pela libertação das mulheres, dos negros, o movimento hippie etc. Luta-se contra a sociedade patriarcal, a inclusão social, contra guerras, contra a cultura do consumo. A Revolução que se faz aqui é cultural, não apenas política ou econômica, visando antes de tudo à transformação da cultura tradicional. E as artes foram um meio para isso: luta pela libertação! “Arte que numa forma subvertida se transforma em arma na luta política contra a sociedade estabelecida”.³¹

No entanto, essa revolução cultural vai muito além da própria reavaliação da arte, dessa arte lucrativa, mutiladora e propulsora, pois ataca, segundo Marcuse, as raízes do Capitalismo no próprio indivíduo, ou seja, busca desintegrar a “cultura burguesa”, e afeta, antes de tudo, os valores operacionais do capitalismo.

A grande questão ainda é que a própria cultura burguesa sofre um processo interno de desintegração, obra da própria dinâmica do capitalismo. Ora, é preciso ajustar essa cultura aos requisitos do capitalismo contemporâneo! Nesse sentido, o que se levanta mais uma vez é se não estaria essa Revolução cultural, de maneira que visa à destruição de uma cultura burguesa, “harmonizando-se com o ajustamento capitalista e a redefinição de cultura?” E ainda: “Não estará, pois, derrotando a própria finalidade, que seria preparar o terreno para uma cultura qualitativamente diferente e radicalmente anticapitalista?”.³² Isso, só pra citar mais uma das contradições do movimento de “esquerda radical” do movimento “liberal”.

Assim, a Revolução Cultural,

Não levada a cabo por uma classe revolucionária, busca apoio em duas direções diferentes, até contrárias: de um lado, tenta dar palavra, imagem

³⁰ MARCUSE. Hebert. **Contrarrevolução e Revolta**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1973, p. 64.

³¹ Ibid., p. 83.

³² Ibid., p. 87.

e som aos sentimentos e necessidades de “as massas” (que não são revolucionárias); por outro lado, elabora antiformas que são constituídas pela mera atomização e fragmentação das formas tradicionais [...].³³

E essa contradição foi expressa na própria arte, que se revestiu de uma forma subvertida de contestação da ordem burguesa ao considerar que a cultura superior do período burguês era apenas para uma minoria privilegiada. Dessa forma, a revolução cultural critica essa cultura por “ser inadequadamente expressiva da verdadeira condição humana, ser divorciada da realidade, repressão dos instintos vitais, sensualidade do corpo, criatividade que são forças de libertação, crítica ao classicismo (considerado opressor – tirania política)”.³⁴ Pois a arte, em sua proposta de representar o homem, também é reflexo das transformações sociais, como representante estética das ideias. Se a condição humana enquanto temática universal já ocupou por um longo tempo a sociedade, na arte, como representação dos grandes problemas humanos, o que se critica é o fato de esses fatores serem colocados de lado em prol de ideias específicas, ideologias que dizem respeito não ao todo, mas a grupos ou classes específicas, como evidenciou Marcuse: “Na tradição ocidental existe a celebração de uma tragédia desnecessária, de um destino desnecessário – desnecessário à medida que diz respeito a ideologias e instituições sociais específicas, não à condição humana”.³⁵

Assim, e recorrendo mais uma vez ao raciocínio de Marcuse:

O que é válido para a noção de arte revolucionária, com respeito às classes trabalhadoras nos países capitalistas avançados, não se aplica às minorias raciais nesses mesmos países nem às majorias no Terceiro mundo. Já me referi à música negra; existe também uma literatura negra, especialmente a poesia, que pode ser denominada revolucionária; empresta a voz a uma rebelião total que encontra expressão na forma estética. Não é uma literatura de “classe” e o seu conteúdo particular é, ao mesmo tempo, universal: o que está em jogo na situação específica da minoria racial oprimida é a mais geral de todas as necessidades, isto é, a própria existência do indivíduo e seu grupo como seres humanos.³⁶

Acontece que essas preocupações com o particularismo, expresso pelas linguagens estabelecidas entre os grupos, a fim de fortalecer a solidariedade, a consciência

³³ MARCUSE. Hebert. **Contrarrevolução e Revolta**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1973, p. 94.

³⁴ Ibid., p. 91-92.

³⁵ Ibid., p.107.

³⁶ Ibid., p. 123-124.

de sua identidade e de sua tradição cultural reprimida, militam quase sempre contra a generalização, a universalidade. Sob esse ponto de vista e contra um universo predominante de discurso é que o uso subversivo de uma tradição artística que tem como pano de fundo “o ser humano” vai ser usado como arma política na luta contra a sociedade estabelecida.

Assim,

A longo prazo, a dimensão política não poderá continuar divorciada da estética, a razão da sensibilidade, o gesto da barricada do gesto do amor. Sem dúvida, as primeiras significam ódio – mas o ódio a tudo que é desumano e esse ódio visceral é um ingrediente essencial da revolução cultural. [...] São profundamente impopulares; as pessoas detestam-nas, “as massas” desprezam-nas. Talvez sintam que a rebelião arremete, realmente, contra o todo, contra todos os seus tabus apodrecidos – que ela põe em perigo a necessidade, o valor, de seu desempenho, de seus divertimentos, da prosperidade que os cerca. É preponderante o ressentimento contra a nova moralidade, o gesto feminino, os desprezos pelos empregos do “Establishment” – ressentimento contra os rebeldes que se permitem fazer o que as pessoas têm de abandonar e reprimir.³⁷

Enfim, essa revolução cultural nos Estados Unidos da América, que pode ser avaliada do ponto de vista da revolta contra a razão do capitalismo e da sociedade burguesa, influenciou diversos grupos, universitários e outros engajados na luta pela libertação, seja ela sexual, política, social ou cultural. Porém, é criticada pelo fato de que, apesar de ser inspirada num país onde a revolução cultural é um movimento de massa, aqui não é nada mais do que “uma revolta particular, ideológica: um insulto às massas sofredoras.”³⁸

Isso nos leva a pensar que, mesmo com os movimentos ditos “revolucionários”, o que resta é uma política conservadora, e mesmo a esquerda norte-americana, conhecida por advogar em prol do liberalismo, acaba por aliar-se a ela.

Uma série de questões a se pensar, sobretudo: em que a esquerda falhou em seu projeto ao não conseguir, nos Estados Unidos, se libertar das mazelas do capitalismo monopolístico, muitas vezes até compactuando com ele política, econômica e culturalmente? Parece que a ausência de um ideal revolucionário é o que marca a política

³⁷ MARCUSE. Hebert. **Contrarrevolução e Revolta**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1973, p. 126.

³⁸ Ibid., p. 128.

norte-americana, na qual as questões universais são colocadas de lado em prol de questões meramente individuais.

Talvez isso explique a postura de muitas pessoas, inclusive de artistas como o próprio David Mamet, que, depois de se declarar “filho dos anos 60” por viver essas questões, simplesmente percebeu o seu desencanto com as utopias, com a esquerda norte-americana e todo movimento/política liberal. E talvez ele não deva ser condenado por isso: é uma questão de opinião, que em seu drama se reveste de ironia, pessimismo e infelicidade.

Para ilustrar tal dimensão é imprescindível destacar uma crítica apresentada na Folha de São Paulo, que discute a mudança de opinião de David Mamet e resgata uma importante questão acerca do que é ser esquerdista nos Estados Unidos da América, diferentemente de em outros países, inclusive no Brasil. Sobretudo se o fato de ser esquerdista estiver associado ao liberalismo enquanto sistema econômico. Não falamos, portanto, de uma esquerda associada à escola Socialista, mas de uma esquerda que, nos moldes do sistema capitalista, critica-o tomando como ponto de vista que “a liberalidade excessiva ao mercado ou à propriedade privada pode gerar desigualdades sociais que, na prática, restringiriam a liberdade dos mais pobres (que não poderiam pagar por serviços e trabalhariam em condições quase servis).” É essa discussão da liberdade que está em jogo dentro do Partido Democrata nos Estados Unidos, considerado à esquerda, portanto liberal, visto que a direita nos EUA (o Partido Republicano) “critica os liberais por titubearem quanto ao princípio de liberdade de empreendedorismo e circulação do capital, querendo regulá-lo com interferência do Estado” Assim, conforme o artigo destaca: “Em alguns casos, “liberal” adquire conotação moral, pois liberdades como o casamento entre homossexuais e o aborto são bandeiras da esquerda”.³⁹

Mas David Mamet, ao longo de sua trajetória, começou a repensar tal posição política e causou furor entre os críticos sua declaração, em meados de 2008, de que aderira à visão republicana, declaração vinda de um artista que por um longo tempo foi adepto, segundo ele próprio, de uma política liberal. Daí um dos motivos de ser considerado controverso.

³⁹ O DEVORADOR DE Sonhos. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Folha Mais!, 06 Abr. 2008.

Como alguém muda de opinião dessa maneira? Em entrevista dada à Folha, em que foi questionada essa mudança radical de David Mamet, Paulo Betti, que já atuou em peça produzida por ele, disse que “A obra de Mamet já é muito significativa. Talvez agora ele esteja apenas expressando um desencanto político”.⁴⁰

Sob o ponto de vista de David Mamet, ele próprio diz:

Durante muitas décadas eu aderi à visão esquerdista, mas creio que mudei de ideia. Como filho dos anos 1960, aceitei como artigo de fé que o governo é corrupto, que as grandes empresas nos exploram e que a maioria das pessoas, no fundo, tem coração bom. Com o passar dos anos, esses preceitos tão valorizados foram se entranhando em mim como preconceitos cada vez mais impraticáveis. Por que digo “impraticáveis”? Porque, embora eu ainda aderisse a essas ideias, já não as aplicava em minha vida. Como sei disso? Minha mulher me informou do fato. Estávamos andando de carro, ouvindo a NPR [Rádio Pública Nacional, rede provedora de conteúdo para emissoras não comerciais]. Senti meus músculos faciais enrijecendo, e as palavras “cale a boca!” se formando em minha mente. “?”, ela me espicou. E, como sempre, seu resumo enxuto e elegante me despertou para uma verdade mais profunda: eu vinha ouvindo a NPR e lendo diversos órgãos de opinião nacional havia anos, maravilhamento e raiva disputando espaço a tapas em minha cabeça. E mais: constatei que vinha me referindo a mim mesmo, havia anos – de maneira bastante charmosa, pensava – como “esquerdista tapado” e, à NPR, como “Rádio Nacional Palestina”. Isso, para mim, sintetiza a visão de mundo com a qual me descobri desencantado: a ideia de que tudo está sempre errado. Em minha própria vida, contudo, como revelou uma breve revisão, nem tudo estava sempre errado, e nem tudo estava errado sempre, tampouco, na comunidade em que vivo ou em meu país. Ademais, tudo não tinha estado sempre errado nas comunidades em que eu vivera anteriormente e entre as diversas e móveis classes das quais, em momentos distintos, fui parte. E me perguntei como eu pude ter passado décadas achando que eu pensava que tudo estava sempre errado, ao mesmo tempo em que achava que eu pensava que as pessoas eram basicamente boas.⁴¹

Em um artigo escrito para o “Village Voice”, David Mamet declarou sua ressurreição. Segundo João Pereira Coutinho, autor do artigo da Folha de São Paulo intitulado “A Ressurreição de David Mamet”,⁴² o dramaturgo narra a história de uma ressurreição em que, “depois de décadas de mortificações e enganos, [...] descobriu que não era mais um liberal (no sentido americano e esquerdista da coisa)” e continua:

⁴⁰ DOIS EM UM. **Folha da Manhã**, São Paulo, Folha Mais! 06 Abr. 2008.

⁴¹ CIVILIDADE POLÍTICA. **Folha da Manhã**, São Paulo, Folha Mais! 06 Abr. 2008.

⁴² A RESSURREIÇÃO DE David Mamet. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Folha Ilustrada, p. 10, 25 Mar. 2008.

A esquerda advoga uma visão otimista da natureza humana, tal como defendida por Rousseau, o patrono da seita? O mundo reflete precisamente o oposto: cinismo, oportunismo, mesquinhez. E mal, muito mal”.⁴³

Diante disso, David Mamet questionará a própria sociedade americana, para além das premissas filosóficas:

Bush é um idiota? Kennedy não era um idiota menor. Bush levou os americanos para o Iraque? Kennedy inaugurou o Vietnã. Bush roubou a eleição na Flórida? Kennedy fez o mesmo em Chicago. Bush mentiu sobre sua folha no serviço militar? Kennedy aceitou um prêmio Pulitzer por livro escrito por Ted Sorenson. Bush dormiu com os sauditas? Kennedy dormiu com a Máfia. [...] Moral da história? Em política não há heróis, o poder é tendencialmente corrupto, porque o poder é exercido por homens, não por anjos.⁴⁴

Ora, segundo Mamet em seu livro “The Knowledge Secret” (O Segredo do Conhecimento, publicado em 2011), ele tem vários motivos para esboçar tamanho desencanto pela esquerda norte-americana, uma vez que lhe foi ensinado, assim como a todos os americanos, que os Estados Unidos venceram a Guerra do Vietnã, que Marx nunca havia trabalhado na vida etc.

Segundo a crítica, ele, enquanto judeu, fez o mesmo percurso de desencanto que outros judeus, intelectuais, em seu país, sobretudo pelo fato de os discursos da esquerda sobre a questão de Israel muitas vezes adquirirem conotações antissemitas, assim como muitos outros discursos com os quais não concordava e que se tornaram alvo de ironia em suas obras, como a questão do próprio politicamente correto. Assim,

Tanta coisa justifica Mamet ter “encontrado a razão” (a sua razão): é duro para um judeu como Mamet conviver com a venalidade de amplos setores da esquerda, obcecados com Israel e travando uma campanha com tonalidades antissemitas. É duro conviver com a boçalidade do excesso politicamente correto. É duro conviver com o paternalismo liberal. Mas é duro conviver com as caricaturas e o simplismo de Mamet.⁴⁵

⁴³ A RESSURREIÇÃO DE David Mamet. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Folha Ilustrada, p. 10, 25 Mar. 2008.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ BLINDER, Caio. A arenga conservadora do ex-liberal David Mamet. **VEJA**, Blogs e Colunistas, 05 Abr. 2011. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/nova-york/guerras-culturais/a-arenga-conservadora-do-ex-liberal-david-mamet/>>. Acesso em: 10 Fev. 2013.

Por essas e outras é que Mamet dividiu opiniões e críticas, provocando a insatisfação de muitos diante da sua visão tão cruel da sociedade e política norte-americanas, sobretudo dos próprios liberais. O interessante é que, no artigo da Folha de São Paulo, João Pereira Coutinho faz uma defesa ao pensamento de David Mamet, tendo em vista suas obras e ensaios, dizendo que nunca olhou para Mamet enquanto um autor “liberal” e, lendo seus textos, a começar pelo teatro, encontram-se traços fundamentais de uma visão pessimista e conservadora sobre a natureza humana que nunca o abandonou.

Durante sua confissão, Mamet vai mais fundo ainda, tocando no que diz respeito aos princípios da própria Constituição dos Estados Unidos da América, seu país:

Comecei a questionar o que eu realmente pensava e descobri que não penso que as pessoas sejam fundamentalmente boas; de fato, essa visão da natureza humana tanto motivou quanto esteve na base de meus escritos nos últimos 40 anos. Acho que, em circunstâncias de tensão, as pessoas podem comportar-se como porcos, e que esse, de fato, não apenas é um tema apropriado para obras de teatro, mas, de fato, é o único apropriado. Eu observava que a luxúria, a cobiça, a inveja, o ócio e seus colegas vêm dando muito trabalho ao mundo, mas que, não obstante, as pessoas, de um modo geral, parecem conseguir levar suas vidas adiante; e que nós, nos EUA, levamos nossas vidas adiante sob condições bastante privilegiadas e ótimas – que não somos e nunca fomos os vilões que parte do mundo e alguns de nossos cidadãos querem nos fazer parecer, mas que somos um misto de cidadãos normais (cobiçosos, desejosos, enganosos, corruptos, inspirados – em suma, humanos) que vivem sob um acordo espetacularmente eficaz chamado Constituição e que temos sorte de contar com ele. Pois a Constituição, em lugar de sugerir que nos comportemos todos de maneira semelhante à dos deuses, reconhece que, pelo contrário, as pessoas são porcos e aproveitarão qualquer oportunidade que lhes aparecer para subverter qualquer pacto, visando a defender o que consideram ser seus interesses próprios.⁴⁶

E expressa ainda:

Oh! E comecei a questionar o ódio que eu nutria pelas “grandes corporações” – ódio esse que, descobri, não passava do revés da fome que eu sentia pelos bens e serviços que elas fornecem e sem os quais não conseguimos viver. E comecei a questionar a desconfiança que eu nutria pelos “militares malignos” de minha juventude, que, percebi, estava no passado, sendo que as Forças Armadas hoje são compostas por homens e mulheres que arriscam suas vidas para proteger o resto de nós de um mundo muito hostil⁴⁷.

⁴⁶ A RESSURREIÇÃO DE David Mamet. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Folha Ilustrada, p. 10, 25 Mar. 2008.

⁴⁷ CIVILIDADE POLÍTICA. **Folha da Manhã**, São Paulo, Folha Mais! 06 Abr. 2008.

E continua:

Será que falo como membro da “classe privilegiada”? É possível – mas as classes, nos EUA, são móveis, e não estáticas, como reza a visão marxista. Ou seja: os imigrantes vinham e continuam a vir para cá sem um centavo no bolso e podem enriquecer (e enriquecem); o “nerd” ganha US\$ 1 trilhão; a mãe solteira, pobre e sem falar inglês, consegue que seus dois filhos cursem a faculdade (foi o caso de minha avó). Por outro lado, os ricos e seus filhos podem perder tudo; a hegemonia das ferrovias dá lugar à das companhias aéreas, a das redes de TV dá lugar à da internet, e o indivíduo pode, e provavelmente irá, mudar de situação mais de uma vez no decorrer de sua vida.⁴⁸

Assim, com relação à posição de David Mamet, devemos considerar a própria lógica da sociedade norte-americana:

O primeiro sentido é invocado pela direita (nos EUA, o Partido Republicano), quando defende a guerra “em nome da liberdade”. O segundo, o iluminista, desenvolveu-se em várias teorias, inclusive adotadas pelas direitas em geral, quando defendem o livre comércio. Para as correntes entendidas hoje como liberais (como o Partido Democrata dos EUA), a liberalidade excessiva ao mercado ou à propriedade privada pode gerar desigualdades sociais que, na prática, restringiriam a liberdade dos mais pobres (que não poderiam pagar por serviços e trabalhariam em condições quase servis). A direita dos EUA critica os liberais por titubear quanto ao princípio de liberdade de empreendedorismo e circulação do capital, querendo regulá-lo com interferência do Estado. Em alguns casos, “liberal” adquire conotação moral, pois liberdades como o casamento entre homossexuais e o aborto são bandeiras da esquerda. Assim, é na acepção de “esquerdista” que se deve entender o título que o artigo de Mamet recebeu no jornal “Village Voice”[...]: “Por Que Não Sou Mais um Liberal Tapado”.⁴⁹

No entanto, o que fez com que David Mamet chegasse a tal conclusão? Talvez apenas o desencanto! Pois, após vivenciar a década de 1960 e o empenho da esquerda em “libertar” o homem e a sociedade através do “Movimento pelos direitos civis, Black Power, o movimento estudantil, protestos contra a guerra, lutas de libertação nacional, feminismo”⁵⁰, quando o mundo parecia encharcado de “revolução” e ideologia”, percebe que tais movimentos, politicamente, foram condenados por advogar não em prol de uma

⁴⁸ CIVILIDADE POLÍTICA. **Folha da Manhã**, São Paulo, Folha Mais! 06 Abr. 2008.

⁴⁹ VÁRIAS ACEPÇÕES DE “liberal” convivem nos Estados Unidos. **Folha da Manhã**, São Paulo, Folha Mais! 06 Abr. 2008.

⁵⁰ JACOBY, Russell. **O Fim da Utopia**. Rio de Janeiro: Record, 2001, p.21.

“Revolução”, mas pela satisfação das necessidades imediatas, das necessidades individuais, sendo portanto tão conservadores quanto a própria direita.

Por isso, os efeitos “negativos” e posteriores da década de 1960 também não devem ser descartados:

O que ainda se argumenta é que a nova esquerda e os anos 60 resistem a simplificações; ainda hoje se discute quando os anos 60 começaram, a que levaram ou quando terminaram. Para certos conservadores, os anos 60 continuam vivos, na origem do mal-estar da América, dos problemas de droga e pobreza. Numa avaliação mais justa, seria possível creditar aos anos 60 o fim da Guerra do Vietnã e o surgimento de uma nova consciência das desigualdades raciais e sociais.⁵¹

Dessa maneira, por que acreditar na esquerda hoje em dia? Uma das questões a se pensar, talvez antes mesmo de julgar aqueles que deixaram de ser simplesmente “esquerdista tapado”.

No entanto, em que essas questões influenciam na concepção de arte de David Mamet? Que tipo de arte ele faz? Sobre o que ele escreve? É o que tentaremos desvendar nos tópicos a seguir.

1.2 - HISTORICIDADE E ANÁLISE TEMÁTICA DO TEXTO TEATRAL – “O DEVORADOR DE SONHOS:” – *OLEANNA* E O MITO DA BUSCA PELA FELICIDADE (O MITO DO CAPITALISMO)

“Oh, to be in Oleanna,
That’s where I would rather be.
Than be bound in Norway
And drag the chains of slavery.”

— folk song

Ele escreve sobre um mundo onde a alienação é uma experiência fundamental, talvez mesmo universal. O tema comum de suas peças é potencialmente destruidor do sonho americano que era, conforme ele observa, “basicamente rapina e pilhagem... chegamos a um ponto em que nada resta para explorar... o sonho já não

⁵¹ JACOBY, Russell. *O Fim da Utopia*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p.21.

tem para onde ir a não ser virar-se para si mesmo.”

Anibal Marí. *Relações venais, ou sucesso a qualquer preço.*

Antes de qualquer discussão temática é necessário analisar o tempo e o espaço em que se insere a obra **Oleanna**, valorizando sua singularidade, as tensões e incertezas que carrega, enfim, resgatando sua historicidade, sua temporalidade, uma vez que é construída por um sujeito histórico que faz suas escolhas estéticas, políticas e sociais.

Localizar temporalmente uma obra significa olhá-la em seu contexto social, político e cultural. Assim, que tipo de sociedade possibilita que determinadas obras e temáticas sejam produzidas/reproduzidas?

Sobre isso, David Mamet considera que a arte está relacionada à sua temporalidade e à liberdade de pensá-la:

[...] Uma arte temporal exige atenção do indivíduo ao longo do tempo: um indivíduo aberto a ser estimulado, a duvidar, a ser iludido, a lamentar e, por fim, dedicar-se a um processo. [...] Neste processo o espectador passa pela mesma jornada, que, a propósito, é a mesma do autor.⁵²

Resgatar, portanto, o objeto artístico permite-nos reconhecer no processo os embates que envolve a sua construção. É preciso fazer, enquanto espectadores, o mesmo caminho do autor, para tentar compreender aquilo que determinada obra vem discutir.

Oleanna faz parte de um conjunto de obras escritas por David Mamet, sobretudo na década de 1990, uma vez que o texto teatral foi escrito em 1992. Retrata o ambiente de uma universidade, onde se desenvolve um longo diálogo, entre um professor e sua aluna, que desvendará a complexidade das relações que se expressam na sociedade, marcada pela disputa de poder, pela busca da liberdade e da felicidade individuais, além de trazer questões como o politicamente correto e suas consequências desastrosas. A década de 1990 é o palco para essas discussões, sobretudo para aqueles que, como Mamet, vivenciaram os arautos de 1968, os movimentos liberais, de contestação da ordem social, dos direitos civis etc. e os movimentos radicais se empenharam na luta contra a opressão e pela inserção de

⁵² MAMET, David. **Três usos da faca**: sobre a natureza e a finalidade do drama. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 60.

grupos sociais no espaço público, como os negros, as mulheres. Esses movimentos tiveram força, sobretudo, nas Universidades norte-americanas, tendo sido apoiados pela esquerda, que, no entanto, começava a dar indícios de traição a seus ideais, adquirindo posição tão opressora e conservadora quanto a direita.

Como sabemos, Mamet começou a escrever nos anos 1970, uma década que, segundo Bigsby, tinha o ar de um dia após festa, obviamente pela grande repercussão do ano de 1968. Kennedy tinha o compromisso de defender qualquer amigo, lutar contra qualquer inimigo, no entanto a sua chamada para o serviço do seu país se transformou em uma guerra sórdida que matou 50 mil americanos e mutilou espiritualmente muitos outros. O idealismo político que levou uma geração para as ruas para lutar contra o racismo e, no Terceiro Mundo, para combater a pobreza terminou em exploração. O vice-presidente havia sido indiciado por corrupção, um Presidente dos Estados Unidos forçado a renunciar por ter traído a confiança pública. Mesmo as liberdades sexuais dos anos sessenta foram reinterpretadas à luz de um novo conservadorismo e do feminismo. Vistas nesse panorama, surgem as tentativas de Mamet para dar vida a valores americanos, expondo-os na medida em que são traídos e subvertidos. Que ideais são esses? Estamos em um tempo moralmente falido e cabe a nós sermos sinceros quanto aos nossos ideais, pensa Mamet, dizendo que o teatro é um meio para isso e que “Se formos sinceros quanto aos nossos ideais nós podemos ajudar a formar uma sociedade ideal, não com meros discursos, mas criando essa sociedade todas as noites para uma plateia, mostrando como funciona. Através da ação”.⁵³

David Mamet, através da arte, traz isso à tona de uma perspectiva carregada de pessimismo com relação não à sociedade, mas à natureza humana. Não é a sociedade que é injusta e opressora, mas é a natureza humana que sucumbe em fraude e corrupção. Sua obra é então consagrada como destruidora do sonho americano: o direito à propriedade e à livre busca, o sonho pelo bem-estar social, etc.

E “Devorador de sonhos”, característica atribuída a Mamet e que nomeia esse subtítulo, está relacionada a uma crítica escrita sobre o autor, que trata do conteúdo abordado por algumas de suas peças teatrais, sobretudo **Oleanna**, e obras

⁵³ MAMET, David. **Três usos da faca**: sobre a natureza e a finalidade do drama. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 60.

cinematográficas.⁵⁴ Talvez pela visão não tão otimista que carrega da sociedade e do ser humano em si, que ficou nítida, sobretudo, após a declaração da sua desilusão com ambos.

Acontece que, mesmo antes de sua confissão, suas obras sempre trouxeram conteúdos significativos a respeito da sociedade em que ele viveu e vive até hoje. São marcadas pelo que vivenciou em sua juventude em Chicago, assim como em espaços frequentados por ele, como o mercado imobiliário, o mundo dos negócios e a própria universidade. Segundo um dos críticos consultados para estudar esse aspecto da obra de Mamet “Mamet’s view of such a society is bleak, his characters are alienates in every sense of the world”.⁵⁵ O que pode também ser visualizado em **Oleanna** (1992), no personagem John (João), que talvez fosse esse sujeito alienado, que sonha em adquirir tudo o que o sistema possa oferecer:

JOHN: To go with the tenure. That’s right. Nice house, close to the private school ... (He continues making his note.) ... We were talking of economic betterment (CAROL writes in her notebook.) ... I was thinking of the School Tax. (He continues writing.) (To himself:) ... where is it written that I have to take my child to public school.⁵⁶

Para além do discurso de David Mamet a respeito de suas opiniões e de suas obras, cabe destacar como ele é visto por alguns críticos teatrais, o que sua obra representa na visão deles. Embora exista uma infinidade de produções biográficas sobre Mamet, foi escolhido para esse fim um trabalho de cunho biográfico intitulado **David Mamet: Criticism and Interpretation**, organizado e editado por Harold Bloom, importante crítico norte-americano, o que permitirá confrontar a imagem nele apresentada e a que o próprio Mamet tem de si e da sua arte, expressa em seus livros: **Três Usos da Faca: Sobre a natureza e finalidade do Drama** e **Sobre Direção de Cinema**. Também serão utilizadas várias críticas e entrevistas publicadas no **The New York Times**, quando **Oleanna** foi escrita e encenada na Broadway e posteriormente, já nos anos 2000, entrevistas e críticas que revelam sua mudança de opinião política, publicadas também no Brasil, na **Folha de São Paulo**.

⁵⁴ O DEVORADOR DE Sonhos. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Folha Mais!, 06 Abr. 2008.

⁵⁵ BRUSTER, Douglas. David Mamet and Ben Jonson: City Comedy Past and Present. In: BLOOM, Harold. (Ed.) **David Mamet: Criticism and Interpretation**. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004. A Visão de Mamet de tal sociedade é sombria, seus personagens são alienados em todos os sentidos do mundo.

⁵⁶ MAMET, David. **Oleanna**. Vintage Books: New York, 1992, Act 1 p. 36.

Assim, estamos diante de uma vasta produção de opiniões acerca de Mamet e sua obra que vai desde a aclamação de Mamet enquanto um dos mais importantes dramaturgos contemporâneos, a visão “caricata” que tem de si mesmo e da sua arte até a sua caracterização como “controverso”. Qual desses seria o verdadeiro Mamet? Por que tentar defini-lo?

Dennis Carol, por exemplo, o definiu como um artista “dicotômico e paradoxal”⁵⁷ e outros tentam localizar Mamet dentro de uma paisagem cultural americana, tarefa nada fácil. Considera-se ainda que é muito comum, na história do teatro americano, a rejeição da cultura americana em nome dos valores americanos. Mamet faz isso? O que se observa é a maneira com que ele o faz, pois “os aspectos ideológicos eficazes de construção dramática em Mamet são simplesmente tomados por algo ousado, cabeça-dura e realista, fugindo à visão romântica da cultura americana”⁵⁸.

A América de Mamet raramente é dramatizada como um lugar que possa realmente existir, travando, portanto, “um acerto de contas com a dificuldade – mesmo a impossibilidade – de viver alguns ideais”.⁵⁹ Talvez por isso abra espaço para ser caracterizado como “devorador de sonhos”.

Oleanna (1992) é uma de suas obras que trazem tais questionamentos, e que ocupará lugar central nesta pesquisa. Remete-nos a ideais de desenvolver-se livremente, de buscar a liberdade e a felicidade, que faz parte de um ideário constitucional na sociedade norte-americana. É uma de suas obras conhecidas através de sua adaptação cinematográfica (1994) e que foi representada nos palcos de vários países, inclusive no Brasil em 1996, conforme veremos.

David Mamet se autoproclamou, certa vez, um iconoclasta, o que, para Bruster, o torna adepto de “[...] um tipo de doutrina informada por um sistema ritualizado de dissidência liberal em que a adesão na tradição depende de uma rejeição cultural declarada do atual estado das coisas”.⁶⁰ E ele se considerava um liberal! Ou seja, aquele que ataca as crenças estabelecidas e firmemente enraizadas, que se demonstra contra qualquer tradição,

⁵⁷ Cf. BRUSTER, Douglas. David Mamet and Ben Jonson: City Comedy Past and Present. In: BLOOM, Harold. (Ed.) **David Mamet: Criticism and Interpretation**. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004. Kindle Edition, Posição 1226 de 3812.

⁵⁸ Ibid., Posição 1231 de 3812.

⁵⁹ Ibid., Posição 1276 de 3812.

⁶⁰ Ibid., Posição 1250 de 3812.

sobretudo em seu país, os Estados Unidos da América. O que o compromete ainda mais, sobretudo após sua “guinada” para a direita.

Se ele é/foi ou não um iconoclasta, pode ser que transmita, de certa forma, essas crenças enraizadas, sobretudo pautadas no direito à liberdade de busca pela propriedade, conforto e estabilidade, mas com certos requintes de “crueldade”. Em **Oleanna**, essa crueldade é despertada no momento em que o professor John perde aquilo que mais desejava e que perseguia durante toda a peça, aquilo que considera um direito seu, a estabilidade, que buscava há anos: sua efetivação ao cargo de professor catedrático e consequentemente a casa que compraria para sua família com os rendimentos do cargo. Seu sonho foi despedaçado, a sua felicidade e a busca na qual esteve empenhado também.

Ora, o que representa **Oleanna**? Primeiramente, não é uma obra direcionada para o grande público, pois é bastante intelectualizada devido aos temas profundos e de grande complexidade que aborda.

A trama se inicia com a aparentemente despretenciosa visita de uma aluna (Carol) ao escritório de seu professor John (um professor universitário), que está com pressa, pois foi indicado para efetivação na universidade e por isso está comprando uma casa. Carol quer rever a sua nota e discutir a sua dificuldade acadêmica (Carol é uma estudante universitária que se diz de origem humilde e que com grande esforço conseguiu chegar à universidade). O professor escuta tudo o que a aluna fala e propõe ajudá-la, “não sem antes confessar sua intimidade, que também ele sente fragilidades de todo o tipo: pessoais, profissionais e matrimoniais. Errar é humano e ter medo de errar é mais humano ainda.”⁶¹ Ele faz isso diante da insegurança da aluna, talvez tentando mostrar a ela que a insegurança também o persegue. Dois indivíduos carregados de ansiedades e inseguranças:

CAROL: It is true. I have problems ...

JOHN: ... every ...

CAROL: ... I come from a different social ...

JOHN: ... ev ...

CAROL: a different economic ...

JOHN: ... Look:

CAROL: No. I: when I came to this school:

JOHN: Yes. Quite ... (Pause)

⁶¹ A RESSURREIÇÃO DE David Mamet. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Folha Ilustrada, p. E10, 25 Mar. 2008.

CAROL: ... does that mean nothing ...?

JOHN: ... but look: look ...

CAROL: ... I ...

[...]

CAROL: ... I have to pass it ...

JOHN: Carol, I

CAROL: I have to pass this course, I ...⁶²

No Segundo e demais atos da peça teatral, encontramos o resultado da sinceridade de John, denunciado pela aluna à direção da Universidade: entre as visitas dela ao gabinete do professor, algo foge ao controle, culminando na sua acusação de assédio ao Conselho. John corre o risco de perder a sua casa e seu cargo na universidade.

Parte-se, pois, de um diálogo que culmina em um processo que ameaça a tão sonhada estabilidade do professor:

JOHN: [...] What was the price of this security? To obtain tenure. Which tenure the committee is in the process of granting me. And on the basis of which I contracted to purchase a house. Now, as you don't have your own family, at this point, you may not know what that means. But to me it is important. A home. A Good Home. To raise my family. Now: The Tenure Committee will meet. This is the process, and a good process. Under which the school has functioned for quite a long time. They will meet, and hear your complaint – which you have the right to make; and they will dismiss it. They will dismiss your complaint; and, in the intervening period, I will lose my house. I will not be able to close on my house. I will lose my deposit, and the home I'd picked out for my wife and son will go by the boards. Now: I see I have angered you. I understand your anger at teachers. I was angry with mine. I felt hurt and humiliated by them. Which is one of the reasons that I went into education.

CAROL: What do you want of me?

JOHN: (Pause) I was hurt. When I received the report. Of the tenure committee. I was shocked. And I was hurt. No, I don't mean to subject you to my weak sensibilities. [...].⁶³

⁶² “**CAROL:** É verdade. Eu tenho problemas ... / **JOHN:** ... todo ... / **CAROL:** ... Eu venho de um meio social diferente ... / **JOHN:** ... to ... / **CAROL:** econ omicamente diferente ... / **JOHN:** ... Olha / **CAROL:** Não. Eu: quando eu vim para esta escola / **JOHN:** sim. Bastante ... (Pausa) / **CAROL:** ... Isso não significa nada ...? / **JOÃO:** ... olha ... / **CAROL:** ... eu ... / **CAROL:** ... eu tenho que passar ... / **JOHN:** Carol, eu. .. / **CAROL:** Eu tenho que passar neste curso, eu ...”. MAMET, David. **Oleanna**. Vintage Books: New York, 1992, p. 13. (Primeiro Ato) Tradução nossa.

⁶³ “**JOHN:** [...] qual foi o preço da garantia? Para obter o cargo. Que a comissão me concedeu. E com base na qual fiz um contrato para comprar uma casa. Agora, como você não tem a sua própria família, neste momento, você não pode saber o que isso significa. Mas para mim é importante. Uma residência. Uma boa casa. Para criar a minha família. Agora: O Comitê de Posse vai se reunir. Este é o processo, e um

Até que, no Terceiro Ato, a aluna acusa-o não apenas de assediá-la, como também de tentar violá-la, abusando de seu poder de professor. O poder aparece aqui como algo em disputa desde o início. No entanto, ela lhe oferece uma condição para retirar a queixa: que ele retire seu livro de sua autoria da lista de leitura obrigatória, pois ela e seu “grupo” não concordam com o que ele diz. John, obviamente, recusa. Enfim, o professor termina humilhado, quase destruído em todos os aspectos da sua vida, desmoralizado. “Há códigos e normas sobre o que é politicamente correto e Carol ‘manipula’ contra John”.⁶⁴

A trama explicita a opinião de Mamet: o ser humano não é bom!

CAROL: You think I’m a, of course I do. You think I am a frightened, repressed, confused, I don’t know, abandoned young thing of some doubtful sexuality, who wants, power and revenge. (Pause) Don’t you? (Pause)

JOHN: Yes. I do. (Pause)

CAROL: Isn’t that better? And I feel that that is the first moment which you’ve treated me with respect. For you told me the truth. (Pause) I did not come here, as you are assured, to gloat. Why would I want to gloat? I’ve profited nothing from your, your, as you say, your “misfortune.” I came here, as you did me the honor to ask me here, I came here to tell you something. (Pause) That I think ... that I think you’ve been wrong. That I think you’ve been terribly wrong. Do you hate me now? (Pause)

JOHN: Yes⁶⁵

E termina:

processo bom. Em que a escola funcionou por muito tempo. Eles vão se reunir, e ouvir sua queixa, que você tem o direito de fazer, e eles vão rejeitá-la. Eles vão julgar a sua reclamação, e, no intervalo, eu vou perder minha casa. Eu não vou ser capaz de fechar em minha casa. Eu vou perder o meu depósito, e a casa que eu escolhi para a minha esposa e filho. Agora: vejo que a irritei. Eu entendo a sua raiva para os professores. Eu estava irritado com os meus. Eu me senti magoado e humilhado por eles. Que é uma das razões que eu fui para a educação. / **CAROL:** O que você quer de mim / **JOHN:** (Pausa) Eu fiquei magoado. Quando recebi o relatório. Da comissão de permanência. Eu fiquei chocado. E eu estava machucado. Não, eu não quero sujeitá-la a minha fraqueza. [...]”. MAMET, David. **Oleanna**. Vintage Books: New York, 1992, p. 4-5. (Segundo Ato) Tradução nossa.

⁶⁴ LACERDA, Gabriel. **O Direito no Cinema**. Relato de uma experiência didática no campo do Direito. São Paulo: FGV Editora, 2007, p. 119.

⁶⁵ “**CAROL:** Você acha que eu sou, é claro que eu faço. Você acha que eu sou uma jovem abandonada, assustada, reprimida, confusa, eu não sei, de sexualidade duvidosa, que quer, poder e vingança. (Pausa) Não acha? (Pausa) / **JOHN:** sim. Eu. (Pausa) / **CAROL:** Não é melhor? E eu sinto que esse é o primeiro momento em que você me tratou com respeito. Por que você me disse a verdade. (Pausa) Eu não vim aqui, como você acha, para me vangloriar. Por que eu iria querer tripudiar? Eu não lucraria nada com o seu, o seu, como você diz, o seu “infortúnio.” Eu vim aqui, não porque você me pediu, eu vim aqui para lhe dizer algo. (Pausa) Que eu acho que ... Eu acho que você estava errado. Eu acho que você foi terrivelmente errado. Você me odeia agora? (Pausa) / **JOHN:** Sim”. MAMET, David. **Oleanna**. Vintage e-Books: New York, 1992, Act 3 p. 10/26. Tradução nossa.

JOHN: You vicious little bitch. You think you can come in here with your political correctness and destroy my life?

(He knocks her to the floor.)

After how I treated you ...? You should be ... Rape you ...? Are you kidding me ...? I wouldn't touch you with a ten-foot pole. You little cunt ... (She cowers on the floor below him. Pause. He looks down at her. He lowers the chair. He moves to his desk, and arranges the papers on it. Pause. He looks over at her.) ... well ... (Pause. She looks at him.)

CAROL: Yes. That's right. (She looks away from him, and lowers her head. To herself:) ... yes. That's right.

(He picks up a chair, raises it above his head, and advances on her.)⁶⁶

A obra, já em seu título, remete às ideais da sociedade norte-americana, pois ele faz alusão a um conto folclórico, segundo o qual o norueguês Ole Bull e sua esposa Ana vão para os Estados Unidos, na Pensilvânia, e fundam uma comunidade chamada Oleanna. Não conseguindo desenvolver-se, por se tratar de uma terra improdutiva, eles a vendem por um bom preço e fogem com o dinheiro, por isso o título remete à nossa expressão: “conto do vigário”. Ou seja, uma sociedade utópica que sucumbe em fraude humana. E quem é a fraude na obra de Mamet? Carol, por manipular o professor, sob as premissas do politicamente correto, depois de servir de instrumento a um “grupo” na luta entre autoridade institucional e a política de gênero. Políticas essas que, após as décadas de 1960 e 1970, sucumbiram também em fraude, tendo o radicalismo político perdido seu espaço em prol do conservadorismo. Essa é, entretanto, apenas uma interpretação possível.

O mal não mais parece estar na sociedade em si, mas desloca-se para o indivíduo, para a natureza humana, que parece contradizer que o homem é bom por natureza⁶⁷ e que é a sociedade, o poder que o corrompe. O que está em jogo é a identidade individual, sendo o homem contemporâneo, pois, fruto de uma sociedade narcisista, em que impera a luta de todos contra todos e os homens, ou melhor, os “grupos” só olham para si mesmos. A disputa por poder está cada vez mais acirrada, todos buscam por espaço, satisfação

⁶⁶ “**JOÃO:** Sua putinha de merda. Você acha que pode vir aqui com sua visão politicamente correta e destruir a minha vida? (Ele bate-a no chão.) Depois de como eu te tratei ...? Você deve ser ... você ...? Você está brincando comigo? ... Eu não te tocaria nem com uma vara de 10 metros ... (Ela se encolhe no chão abaixo dele. Pausa. Ele olha para ela. Ele abaixa a cadeira. Ele se move à sua mesa, e organiza os documentos. Pausa. Ele olha para ela.) ... Bem ... (Pausa. Ela olha para ele.) / **CAROL:** Sim. Isso mesmo. (Ela olha para o lado dele, e abaixa a cabeça. Para si :) ... sim. É isso mesmo (Ele pega uma cadeira, levanta-o acima de sua cabeça, e avança sobre ela.)”. MAMET, David. **Oleanna**. Vintage e-Books: New York, 1992, Act 3 p. 22/23. Tradução nossa.

⁶⁷ Ver: ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Discurso sobre a Origem e Fundamentos da Desigualdade entre os Homens**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

financeira, progresso material, reconhecimento, como se estivessem de acordo com a afirmação de Lasch:

Uma vez que a sociedade não tem futuro, faz sentido vivermos somente para o momento, fixarmos nossos olhos em nossos próprios desempenhos particulares, tornando-nos peritos em nossa própria decadência...⁶⁸

Não seria a personagem Carol a imagem caricata, ao mesmo tempo que produto, do radicalismo cultural existente na sociedade contemporânea? Pois, na busca de libertação da condição repressora, encontra nas estratégias narcisistas de sobrevivência um meio para isso.

O fato, como afirmou Lasch, é que “os eventos”, a crise das ideologias de esquerda e esquerda liberal “tornaram as críticas liberacionistas à sociedade moderna desesperançadamente ultrapassadas, assim como grande parte da primitiva crítica marxista”.⁶⁹ E prossegue:

Muitos radicais ainda dirigem sua indignação contra a família autoritária, a moralidade sexual repressora, a censura literária, a ética do trabalho e outros fundamentos de ordem burguesa, que têm sido enfraquecidos ou destruídos pelo próprio capitalismo desenvolvido. Estes radicais não veem que a “personalidade autoritária” não mais representa o protótipo do homem econômico. O próprio homem econômico deu lugar ao homem psicológico de nossos tempos – o produto final do individualismo burguês.⁷⁰

David Mamet vivenciou esse processo e sua obra reflete bem essas questões. Carol, a aluna que adere a um grupo não explicitado na trama, sentindo-se ressentida e fracassada, encontra, nas brechas da sociedade e da relação com outros, motivos para lutar contra o que julga repressor, autoritário, politicamente incorreto, revelando, talvez, o ressentimento:

O ressentimento surge por efeito de um certo purismo na esquerda e da consequente incapacidade de autocrítica por parte de militantes históricos, que não conseguem analisar o aspecto de sua responsabilidade pelas derrotas sofridas e assumem uma atitude – para a qual não faltam

⁶⁸ LASCH, C. A. **A Cultura do Narcisismo**: A vida Americana numa Era de Esperanças em Declínio. Rio de Janeiro: Imago, 1983, p. 14.

⁶⁹ Ibid., p. 14.

⁷⁰ Ibid.

simpatias populares – “de acusar os fortes pelo uso de sua força”, como pensaria Nietzsche.⁷¹

É nesse contexto que, segundo Maria Rita Kehl, “a atualidade do tema ressentimento é clínica e também política”.⁷²

Estamos diante de uma sociedade em que os vínculos sociais estão se enfraquecendo e ficam os “laços de solidariedade corroídos”,⁷³ luta-se não mais pelas grandes ideologias do passado e poucas esperanças se tem quanto ao futuro, mas luta-se por motivos individuais e contra a opressão que ameaça o bem-estar social, disputa-se por poder e pela afirmação e enaltecimento do eu. Experiências que levam ao vazio e ao isolamento, como afirmou Lasch.

Talvez a trama de David Mamet venha apenas nos lembrar disso! Ou resgatar os excessos do radicalismo político, tais como o das décadas de 1960 e 1970, seus resultados e consequências, que reveste o mundo sob a premissa do politicamente correto, que, aliás, teve força nas Universidades norte-americanas, consequência do que foi o período de grande agitação política e cultural desencadeado a partir de 1968. “A esfera do politicamente correto abrangeria, dessa maneira, classe, raça, gênero, orientação sexual, nacionalidade, descapacitação e outros marcadores de subalternidade”.⁷⁴ Movimento criticado por muitos por mascarar as diferenças sociais, políticas e culturais, que ganhou força de expressão na década de 1990, momento em que o currículo universitário norte-americano passava por uma reavaliação.

O professor John é, então, colocado à prova diante de uma aluna que age em nome de um grupo, de uma minoria e que, portanto, ao fim de tudo, possui os mesmos ideais de busca por estabilidade e segurança que ele. É quando veem seus ideais de

⁷¹ KEHL, Maria Rita. **Ressentimento**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004, p. 28.

⁷² Ibid., p. 28.

⁷³ Laços de solidariedade corroídos, pelo fato, segundo Maria Rita Kehl, de que: “[...] a igualdade política que garante a todos os mesmos direitos e oportunidades situa os indivíduos, simbolicamente, em um mesmo patamar a partir do qual cada um se vê como competidor em relação a seus iguais. O pressuposto de igualdade simbólica que não se faz acompanhar de igualdade de direitos garantidos de fato, aliado à identificação dos mais pobres com os valores dos privilegiados, corrói os laços de solidariedade”. Ibid., p. 28.

⁷⁴ AVELAR, Idelber. As origens da expressão “politicamente correto”. **Revista Fórum**, Coluna “Outro Olhar”, 04 Abr. 2011. Disponível em: <<http://revistaforum.com.br/idelberavelar/2011/04/04/as-origens-da-expressao-politicamente-correto/>>. Acesso em: 11 Nov. 2012.

segurança ameaçados que as “máscaras caem”, as bandeiras do politicamente correto caem por terra para ambas as partes.

Na busca pela tão sonhada segurança e conquista material é onde se vê a verdadeira natureza do ser humano. Em **Oleanna**, a busca pela felicidade conduz os indivíduos ao fracasso, uns tentando privar os outros de seu direito, um ideal que não se efetiva. As causas universais foram sacrificadas há muito pelos anseios individuais, o que é mais um motivo para acreditar no pessimismo de David Mamet ao voltar-se para a natureza humana. Esse é um recurso que ele tem para fazer a sua arte e a faz!

David Mamet explora os mitos do capitalismo, a perda de confiança espiritual etc. Os indivíduos estão perdidos quanto a seus ideais. Por isso, suas personagens, entre elas John e Carol, talvez sejam vítimas de si mesmas e presas fáceis do postulado “Por não se acreditar em nada se acredita em qualquer coisa” e, assim como Carol, vítima do próprio radicalismo político “vendido” ao poder conservador sob a premissa e discurso do politicamente correto. A linguagem, por isso, nunca corresponde à realidade da personagem ou ação.⁷⁵ Talvez Carol tivesse a inclinação de não usar de má fé as palavras do professor, se não fosse por seu “grupo”, talvez, mas aqui na trama cada palavra adquire poder!

1.3 – UM POUCO DO UNIVERSO ESTÉTICO E DRAMÁTICO DE DAVID MAMET REVELADO POR *OLEANNA*

Esta oposição apelou para mim como dramaturgo. Para um bom drama que aspira ser uma tragédia deve ser uma descrição de uma interação humana, em que ambos os antagonistas são, sem dúvida, da direita.

David Mamet, *The Knowledge Secret*

Para David Mamet um dos objetivos do teatro é expressar a necessidade de pertença a uma comunidade e a importância da confiança. “O que falta na sociedade contemporânea é a noção do lugar a que pertencemos. É uma das funções

⁷⁵ Cf. BIGSBY, C. W. E. David Mamet: all true stories. In: BLOOM, Harold. (Ed.). **David Mamet: Criticism and Interpretation**. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004. Kindle Edition.

do teatro colocar a questão: qual é o teu lugar no universo?”. Neste sentido o papel do teatro tem uma relação privilegiada com as questões espirituais em detrimento das sociais.

David Mamet, *Três usos da faca*

David Mamet é ainda muito incompreendido pelos críticos em vários aspectos de seu pensamento, inclusive esteticamente falando. Um de seus críticos diz defender a ideia de que Mamet usa uma retórica realista específica para alcançar uma corda profunda, mas um pouco inacessível para os intelectuais americanos, e “inacessíveis porque os próprios críticos muitas vezes participam dos mesmos processos ideológicos que formam a matriz do trabalho de Mamet”,⁷⁶ tamanha a dificuldade em compreendê-lo.

Embora considerado um artista um tanto ou quanto controverso, criticado, aclamado e talvez pouco compreendido, não se pode negar o talento de David Mamet enquanto dramaturgo, diretor e cineasta. Um artista que repensa a maneira de fazer teatro, sobretudo o drama.

Seu drama está pautado na interação humana, abordando personagens como pertencentes à classe média que está na busca por ascensão social. O professor John nos traz essa característica, alguém com desejo de adquirir uma casa e um cargo efetivo na universidade, que sonha em colocar os filhos na escola particular, que almeja poder etc., mas fracassa e vê suas realizações sucumbirem.

Por isso a tragédia também se faz presente em seus trabalhos, em alguns aspectos, pelo próprio rumo tomado pelas personagens e seus fins inevitáveis, tal como a destruição do herói e sua ação irreparável, a ênfase sobre o mal, etc. Características atribuídas e discutidas dentro do ponto de vista do que é a tragédia contemporânea, conforme apresentado por Raymond Williams.⁷⁷ Ora, por meio do herói vemos anseios, sonhos, ideais presentes de uma maneira ou outra em todos nós e que é destruído, por meio da destruição do próprio herói. No caso de **Oleanna** precisamente, esse herói é o John. Isso explica em parte a sensação de pessimismo expressas pelas obras de Mamet, em que o mal

⁷⁶ QUINN, Michael L. Anti-Theatricality and American Ideology: Mamet's Performative Realism. In: BLOOM, Harold. (Ed.). **David Mamet: Criticism and Interpretation**. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004, Kindle Edition, Posição 1217 de 3812.

⁷⁷ Cf.: WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 70.

prevalece, prevalecendo ainda “[...] aquilo que corrói e destrói a vida real e que é usual na tragédia, em muitas formas específicas e variadas: vingança, ambição, orgulho, frieza, luxúria, inveja, desobediência ou rebeldia”.⁷⁸ Por isso, as consequências finais são as piores possíveis, onde o mal é dramatizado.

Não podemos deixar de falar ainda da relação da maneira em que Mamet pensa a relação arte dramática/política. Ao passo que, política para ele é um drama em que o herói, ou seja, o povo americano na pessoa do candidato cria um problema que jura resolver. Por isso, a política, do momento em que ele escreve o livro “Sobre a finalidade do drama”, em 2001, está mais perto do drama tradicional do que do próprio palco e, tal como o drama tradicional, “o problema na política é imaginário, ou seja, é algo que ou não existe na realidade ou não pode ser erradicado pela ação política”. Mesmo assim, damos nosso voto, acompanhamos aquele herói político que dramatiza nossa vida e alivia por algum tempo a sensação de impotência e anomia que é o cerne da civilização moderna. Portanto o político que tratasse de interesses puramente políticos não duraria muito tempo no cargo, pois queremos ouvir falar de questões como: “o futuro”, “Mudanças”, “Uma vida melhor”, “O estilo americano”, “Valores familiares”, que, segundo Mamet, são abstrações dramáticas que não têm referência na realidade e que são entendidas como se significassem: “Quando a luta tiver terminado. Quando as coisas estiverem resolvidas. Quando não houver mais incerteza em minha vida”.⁷⁹

E por esse motivo ele diz em sua análise:

A caça às bruxas, judeus, não americanos, homossexuais, imigrantes, católicos e hereges é, da mesma forma, um espetáculo, e nada tem de meta política na verdade. Os principais agentes se auto elegem como protagonistas, identificam o que está causando toda essa incerteza desgraçada no mundo e juram purgá-la se nós simplesmente votarmos neles.

Por esse viés, por não acreditar que as questões políticas “legítimas” não são tão dramáticas e não encontram público é que ele vai definir a sua maneira de fazer drama, que, segundo ele, “não precisa afetar o comportamento das pessoas”, ou seja, não é arma, ou instrumento para isso. É nesse sentido que vai afirmar não ser função do dramaturgo

⁷⁸ WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 84-85.

⁷⁹ MAMET, David. **Três usos da faca**: sobre a natureza e a finalidade do drama. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 28-29.

[...] provocar mudanças sociais. Há grandes homens e mulheres que causam mudanças sociais. Fazem isso por meio de custosas demonstrações de coragem pessoal – arriscando-se a levar cacetadas na cabeça durante a passeata rumo a Montgomery. Ou então se acorrentando a pilastras. Ou enfrentando a ridicularização ou desdém. Arriscam suas vidas, coisas que podem inspirar o heroísmo em outros.⁸⁰

Também disse não estar inclinado a fazer peças políticas, no sentido de usar o teatro como instrumento de luta por transformação da sociedade. Em uma de suas entrevistas, afirma: “I never wrote political plays. I never wrote political pieces. I wrote plays about human interaction. I wrote plays about human interaction. And I will keep that. And I will continue this. I do not think politics has a place in the theater”.⁸¹

No seu modo de entender a arte, a grande finalidade dela não é provocar mudanças:

Mas a finalidade da arte não é mudar, e sim encantar. Não acho que a finalidade seja nos esclarecer. Não acho que seja nos mudar. Não acho que seja nos ensinar. [...] O teatro existe para lidar com os problemas da alma, com os mistérios da vida humana, e não com suas calamidades cotidianas.⁸²

Crítica a visão de arte de Brecht, expressa em seus textos teóricos, sobretudo no que diz respeito à concepção de arte e política, afirmando que Brecht escreveu sobre o “efeito da alienação e utilização do teatro para fins de agitação política”, mas tais escritos têm pouca relação com suas peças, que são graciosas, belas, líricas e perturbadoras, embora, por coincidência, tratem de temas sociais.⁸³ Assinala quão problemáticas são as concepções teóricas desse autor, que parecia vivenciar “a contradição entre temática épica e forma dramática”.⁸⁴ Assim, o que está posto são as questões do tempo do artista.

⁸⁰ MAMET, David. **Três usos da faca**: sobre a natureza e a finalidade do drama. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p.30.

⁸¹ “Eu nunca escrevi teatro político. Eu nunca escrevi peças políticas. Eu escrevi peças sobre a interação humana. Eu escrevi peças sobre a interação humana. E eu vou manter isso. E vou continuar isso. Eu não acho que a política tem um lugar no teatro”. SHAFFERIN, Matthew. David Mamet’s Exodus – The Pulitzer prize-winning playwright, and reformed liberal, sits down with NRO. **National Review**, 22 Jun. 2011. Tradução nossa. Disponível em: <www.nationalreview.com/articles/270190/david-mamet-s-exodus-matthew-shaffer>. Acesso em: 11 Nov. 2012.

⁸² MAMET, 2001, op. cit., p. 30-31.

⁸³ Ibid., p. 49.

⁸⁴ COSTA, Rodrigo de Freitas. **Tambores na Noite**: A dramaturgia de Brecht na cena de Fernando Peixoto. São Paulo: HUCITEC, 2010, p. 62.

Mamet, como Brecht, demonstra preocupação com as formas teatrais, sobretudo o drama, no entanto, enquanto Brecht acredita que “as mudanças estéticas são possíveis e necessárias, desde que demonstrem possibilidades de transformações sociais”,⁸⁵ Mamet critica essa visão. Ora, os dois artistas estão situados em tempos distintos. Enquanto Brecht vivencia o mundo pós Primeira Guerra Mundial, “com o escopo de apresentar o homem e a sociedade como mutáveis”,⁸⁶ David Mamet escreve pós 1968 nos Estados Unidos, em que as perspectivas que sobraram após as agitações políticas, sociais e culturais não são as melhores, sobretudo no que diz respeito à arte.

Em Brecht, não são apresentados enredos que valorizem uma tonalidade flexível. Pelo contrário, o personagem é o construtor e o responsável pelo seu próprio fardo, confirmando suas posições políticas. Em Mamet isso não acontece, pois, embora carregue a mesma concepção trágica, seus personagens são vítimas de si mesmos e presas fáceis, como a personagem Carol em **Oleanna**, do radicalismo político vendido ao poder conservador.⁸⁷ Assim, não acredita na política enquanto algo real, pois, para ele, os problemas políticos não podem ser erradicados pela ação política.⁸⁸

Talvez por isso afirme veemente que não é a finalidade do seu drama trazer à tona as questões políticas. No entanto a crítica especializada revela a influência da sua concepção política em sua arte quando trata de temas relacionados com as discussões políticas de sua época, do momento em que escreve.

Ora, como não trazer à tona questões políticas ao se escolher temas vinculados à sociedade em que se vive e que revelam, inclusive, os problemas sociais aí existentes? Seria então mais uma de suas contradições? De que maneira se dissociam arte e política? É preciso levantar tais premissas, pois Mamet deixa claro que o seu interesse não é mudar ou transformar o mundo, não é trazer as questões sociais apenas, mas dar a conhecê-las e, ao tocar nas questões de cunho espiritual, psicológico, tocar na própria natureza e espírito do homem:

⁸⁵ COSTA, Rodrigo de Freitas. **Tambores na Noite**: A dramaturgia de Brecht na cena de Fernando Peixoto. São Paulo: HUCITEC, 2010, p. 55.

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ BIGSBY, C. W. E. David Mamet: all true stories. In: BLOOM, Harold. (Ed.). **David Mamet**: Criticism and Interpretation. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004. Kindle Edition.

⁸⁸ Ver: MAMET, David. **Três usos da faca**: sobre a natureza e a finalidade do drama. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 28.

O objetivo fundamental do teatro não é tratar de assuntos sociais; é tratar assuntos espirituais. Penso que o objetivo do teatro não é aprofundar os mistérios da vida, mas sim celebrar os mistérios da vida. É isso que uma peça boa faz, é isso que as peças boas têm feito desde há dez mil anos.⁸⁹

Ele satiriza a venalidade urbana, pois o melhor de sua obra “lida diretamente com o capitalismo e a ética pervertida pela ganância”.⁹⁰ Ora, basta resgatarmos aqui a própria **Oleanna**. O que é o abuso de poder, que permite ao professor quebrar as regras em sua relação com os alunos, o que culmina na acusação de assédio, senão reflexo dessa ética pervertida da sociedade?

CAROL: [...] You are going to say that you have a career and that you’ve worked for twenty years for this. Do you know what you’ve worked for? Power. For power. Do you understand? And you sit there, and you tell me stories. About your house, about all the private schools, and about privilege, and how you are entitled. To buy, to spend, to mock, to summon. All your stories. All your silly weak guilt, it’s all about privilege; and you won’t know it. Don’t you see? You worked twenty years for the right to insult me. And you feel entitled to be paid for it. Your Home. Your Wife ... Your sweet “deposit” on your house...⁹¹

Para Mamet, “vivemos num mundo extraordinariamente depravado, interessante e selvagem, onde as coisas realmente não são justas. A verdadeira finalidade do drama é nos lembrar disso”.⁹²

Citando o teórico russo Stanislavski, ele afirma que a função do drama “é colocar no palco a vida da alma humana de um modo que permita à comunidade participar também”, lembrando-nos que, pela sua própria natureza, o teatro depende do espírito de comunidade para existir. É no fundo uma celebração o que nos junta numa sala de teatro. Os textos de

⁸⁹ MAMET, David. **Três usos da faca**: sobre a natureza e a finalidade do drama. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 30-31.

⁹⁰ BRUSTER, Douglas. David Mamet and Ben Jonson: City Comedy Past and Present. In: BLOOM, Harold. (Ed.). **David Mamet: Criticism and Interpretation**. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004, Kindle Edition, Posição 549 de 3812.

⁹¹ “**CAROL:** Você vai dizer que você tem uma carreira e que você trabalhou 20 anos para isso. Você sabe o que você trabalhou? Poder. Para poder. Você vai dizer que você tem uma carreira e que você trabalhou 20 anos para isso. Você sabe o que você trabalhou? Poder. Para poder. Você entende? E você se sentar lá, e você me contar histórias. Sobre sua casa, sobre todas as escolas particulares, e cerca de privilégio, e como você tem direito. Para comprar, gastar, para zombar, convocar. Todas as suas histórias. Tudo sua culpa bobo fraco, é tudo sobre o privilégio, e você não vai saber. Você não vê? Você trabalhou 20 anos para o direito de me insultar. E você sente o direito de ser pago por isso. Sua Casa. Sua esposa ... O seu “depósito” doce em sua casa ...”. MAMET, David. **Oleanna**. Vintage e-Books: New York, 1992, p. 11 (Terceiro Ato) Tradução nossa.

⁹² MAMET, 2001, op. cit., p.24

Mamet muitas vezes sugerem-nos aquilo que perdemos e que devemos recuperar tanto na sociedade como nas nossas vidas.⁹³

Quanto à forma de seus textos e ao uso da linguagem, Mamet diz ser influenciado pela teoria linguística de Stanislavsky, sente que a linguagem muitas vezes precede a ação, acredita ainda que “Ritmo e ação são as mesmas coisas [...] palavras são reduzidas ao som e ritmo muito mais do que o conteúdo verbal”. Mamet também gasta uma grande quantidade do esforço criativo na gênese de seu diálogo, confessando: “eu me tornei conhecido por ficar contando as batidas nos meus dedos”. A fala mametiana tem um ritmo que é próprio, enfatizando ainda as pausas, os longos silêncios nos diálogos entre as personagens. Só para exemplificar, cabe destacar um trecho do diálogo de **Oleanna**, marcado pelas pausas e pela incomunicabilidade entre as personagens, uma vez que Mamet também acredita que a linguagem não consegue representar a realidade, pois algo se perde na comunicação: “a verdade” oculta das personagens, demarcando **Oleanna** enquanto a “tragédia da comunicação”.⁹⁴

CAROL: I don't know what you're saying ...

JOHN: Sshhhhh. It's all right.

CAROL: ... I have no ...

JOHN: Sshhhhh. Sshhhhh. Let it go a moment (Pause) Sshhhhh ... let it go. (Pause) Just let it go. (Pause) Just let it go. It's all right. (Pause) Sshhhhh. (Pause) I understand ... (Pause) What do you feel?

CAROL: I feel bad.

JOHN: I know. It's all right.

CAROL: I ... (Pause)

JOHN: What?

CAROL: I ...

JOHN: What? Tell me.

CAROL: I don't understand you.

JOHN: I know. It's all right.

CAROL: I ...

JOHN: What? (Pause) What? Tell me.

CAROL: I can't tell you.

⁹³ BIGSBY, C. W. E. David Mamet: all true stories. In: BLOOM, Harold. (Ed.). **David Mamet: Criticism and Interpretation**. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004. Kindle Edition, Posição 2237 de 3812.

⁹⁴ SAUER, David Kennedy. *Oleanna and The Childrens Hour: Misreading Sexuality and the Post/Modern Realistic Stage*. In: *Ibid.*, Posição 2922 de 3812.

JOHN: No, you must.
CAROL: I can't.
JOHN: No. Tell me. (Pause)
CAROL: I'm bad. (Pause) Oh, God. (Pause)
JOHN: It's all right.
CAROL: I'm ...
JOHN: It's all right.
CAROL: I can't talk about this.
JOHN: It's all right. Tell me.
CAROL: Why do you want to know this?
JOHN: I don't want to know. I want to know whatever you ...
CAROL: I always ...
JOHN: ... good ...
CAROL: I always ... all my life ... I have never told anyone this ...
JOHN: Yes. Go on. (Pause) Go on.
CAROL: All of my life ... (The phone rings.) (Pause).
JOHN: goes to the phone and picks it up.⁹⁵

É um diálogo fragmentado, que a crítica relaciona ao pós-modernismo. **Oleanna**, por isso, define-se como um drama realista pós-moderno e que, portanto, só é capaz de ser compreendido em seu contexto.

Para Mamet, como representante do pós-modernismo, não há ponderação de interno sobre o externo, na verdade, Mamet requer que seus atores abandonem qualquer tentativa de implicar algumas profundezas internas, eles devem simplesmente ficar com a superfície. Como resultado, os velhos temas do modernismo desaparecem: não há distinção entre aparência e realidade, ambos são a mesma coisa, uma vez que tudo está

⁹⁵ “**CAROL:** Eu não sei o que você está dizendo ... **JOHN:** Sshhhhh. Esta tudo bem. **CAROL:** ... eu não tenho ... **JOHN:** Sshhhhh. Sshhhhh. Só um momento (Pausa) ... Sshhhhh basta deixar-se. (Pausa) basta deixar-se. (Pausa) Basta deixar-se. Está tudo bem. (Pausa) Sshhhhh. (Pausa) Eu entendo ... (Pausa) O que você sente... **CAROL:** Eu me sinto mal. **JOHN:** Eu sei. Esta tudo bem... **CAROL:** Eu ... (Pausa) **JOHN:** O que? **CAROL:** Eu ... **JOHN:** O que? Diga me. **CAROL:** Eu não entendo você. **JOHN:** Eu sei. Está tudo bem. **CAROL:** Eu ... **JOHN:** O que? (Pausa) O quê? Diga me. **CAROL:** Eu não posso dizer isso a você. **JOHN:** Não, mas... **CAROL:** você: Eu não posso. **JOHN:** Não. Diga-me. (Pausa) **CAROL:** Eu sou ruim. (Pausa) Oh, Deus. (Pausa) **JOHN:** Está tudo bem. **CAROL:** Eu sou ... **JOHN:** Está tudo bem. **CAROL:** Eu não posso falar sobre isso. **JOHN:** Está tudo bem. Diga me. **CAROL:** Por que você quer saber isso? **JOHN:** Eu não quero saber. Eu quero saber o que você ... **CAROL:** Eu sempre ... **JOHN:** ... bom ... **CAROL:** Eu sempre ... toda a minha vida ... Eu nunca disse a ninguém este **JOHN** ...: sim. Vá em frente. (Pausa) Prossiga. **CAROL:** Toda a minha vida ... (O telefone toca.) (Pausa). John vai ao telefone e pega”. MAMET, David. **Oleanna**. Vintage e-Books: New York, 1992, p. 64-68. (Primeiro Ato) Tradução nossa.

na superfície. Não há conflito entre arte e natureza: a natureza não é uma coisa separada, mas, sim, uma parte do construído artificialmente.⁹⁶

O diálogo é interrompido a todo momento, dois indivíduos discutem sem se entenderem! No texto teatral, a fala é a própria ação, a linguagem precede o ato das personagens, estando, por isso, cheia de significado e intenções ocultas, que podem ou não ser reveladas. No caso de **Oleanna**, há diversas perspectivas:

Se o diálogo é fragmentado, continuamente interrompido, e, finalmente abortado. Este se relacionaria ao pós-modernismo. Se a cena é compreendida através de convenções realistas, são dadas dicas ao público do segredo profundo e escuro que Carol tem escondido dentro de si. Mas, ao contrário, na confissão modernista, nunca é revelado ao público o segredo do coração da personagem, e, neste caso, nenhuma alusão é feita e sempre se volta para este segredo. Assim, o autor pós-moderno não é mais a autoridade que predetermina a interpretação. No entanto, não há nenhuma evidência de que Mamet tinha mais algo em mente para explicar segredo Carol.⁹⁷

David Mamet parece fugir desse segredo, quando recorre ao toque do telefone justamente quando algo importante está prestes a ser dito ou desvendado. O telefone está sempre interrompendo a fala.

A linguagem reflete, pois, no discurso dramático, essa sociedade caótica e sem valor, sem coerência ou senso de comunidade, marcada pela dificuldade do diálogo. A peça vai além da linguagem e explora o ritmo, considerado bem “demarcado” em suas falas. Ao que tudo indica, ele tem um apreço pelo ritmo da fala judaica. Isso pelo fato de que David Mamet reinventa sua origem judaica, segundo os críticos, reinventando uma nova maneira de se pensar no tema do judaísmo, transformando-o em linguagem, fugindo, portanto, do estereótipo do intelectual judeu, o judeu artista e bom menino judeu. Pertence a uma “segunda geração” da sensibilidade judaica, tem sido muito consciente do que é ser um judeu nos Estados Unidos e reflete isso, de maneira “dura”, em algumas obras como: *Three Jewish Plays – The Disappearance of Jews* (1982, 1987), *Goldberg Street* (1985),

⁹⁶ SAUER, David Kennedy. *Oleanna and The Childrens Hour: Misreading Sexuality and the Post/Modern Realistic Stage*. . In: BLOOM, Harold. (Ed.). **David Mamet: Criticism and Interpretation**. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004, Kindle Edition, Posição 2842 a 2848.

⁹⁷ Ibid.

The luftmensch (1984, 1987), além de apresentar a temática em Speed-the-plow, Homicide, American Buffalo e Gleen Glengary Ross.⁹⁸

E dessa maneira, segundo Zinman, “mesmo que os personagens não sejam judeus, eles soam como se fossem”.⁹⁹ Soam como se fossem pela sensação de não pertencimento, pela fala e ritmo. O dramaturgo explora isso, pois, através da linguagem, ou seja, através de falas que carregam um discurso vazio.

Ainda, segundo o crítico norte-americano,

[...] os judeus de segunda geração – sua geração – não tinham nenhuma língua: nossos pais evitaram yddish como o linguagem escravo da pobreza e hebraico como língua morta de ritual sem sentido. E a segunda geração não tem mesmo o sotaque péssimo, todos nós temos uma abundância de nada – e o diálogo aporético mametiano revela esse vazio. A aporia judaica demonstra a perda, não apenas do sujeito e seu significado, mas a perda de uma linguagem [...] Tudo que é deixado para Mamet é um ritmo da fala para dar forma e nada de som. Então, o que mais você precisa?¹⁰⁰

É dessa maneira que o seu diálogo é construído, explorando o ritmo e o vazio da linguagem.

E esse vazio vem bem demarcado em sua obra, sobretudo com o recurso da incomunicabilidade: a economia de recursos, o diálogo, as pausas e silêncios etc., numa tentativa de pintar a condição humana numa sociedade cercada de injustiças, em que o homem se vê privado de sua liberdade, um indivíduo isolado, que não consegue alcançar um diálogo, mas prefere o isolamento a se revelar e revelar seus segredos. Assim, é influenciado por grandes dramaturgos contemporâneos, como Beckett e Tchekhov, que também explorou os silêncios e as pausas, dos quais reconhece o valor estético: “Não sei por que, mas a felicidade e a desgraça extrema exprimem-se com maior frequência apenas

⁹⁸ Ver: ZINMAN, Toby Silverman. Jewish Aporia: The Rhythm of Talking. In: BLOOM, Harold. (Ed.). **David Mamet: Criticism and Interpretation**. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004. Kindle Edition. "Parece-me que Mamet é representante da sensibilidade judaica da segunda geração, com o direto à angústia de Miller e a tristeza enfurecida de Rabe [...] ele foge a cada estereótipo do intelectual judeu, o artista judeu, o bom garoto judeu. Mamet inventou a dureza judaica, e ele fez isso com a linguagem". Ibid., Posição 810 de 3812. Tradução nossa.

⁹⁹ Ver: Ibid. “Mesmo quando seus personagens não são judeus, mesmo quando eles parecem ser criminosos goyishe (como ensinado em American Buffalo), eles soam judaicos”. Ibid., Posição 844 de 3812. Tradução nossa.

¹⁰⁰ Ibid., Posição 863.

pelo silêncio”.¹⁰¹ Outro dramaturgo que o tem influenciado é Harold Pinter. As peças de Pinter são reconhecidas também pelo uso de pausas e do silêncio, da atenuação, da tagarelice que esconde um segredo,¹⁰² recurso muito valorizado por Mamet em suas obras, pois os personagens estão sempre falando, falando e impedindo que a verdade seja dita, revelando o fracasso da comunicação para o ser humano se expressar.

Assim, conforme explicitado em crítica, as peças de Mamet lidam com a incompreensão da linguagem e seus problemas, ou seja, a incompreensão linguística reflete incompreensão psicológica e social: “Esta é uma sociedade em que o pensamento e o sentimento não se conciliam entre as pessoas que temem a comunicação que muito procuram. Comunicar plenamente é tornar-se vulnerável e o medo da vulnerabilidade é, finalmente, maior do que o medo do isolamento”.¹⁰³

Oleanna reflete essa falha na comunicação, em que o que está em questão é o poder e, ironicamente, para exercer esse poder é necessário perder o que mais se procura: algum senso de harmonia, consolo e paz. Isso é desvendado pelo “impacto da linguagem do politicamente correto carregando um humanismo liberal presumido”.¹⁰⁴ Esse diálogo revelará que ambos (professor e aluna) são vítimas da linguagem, a linguagem que não os representa. Dessa maneira, Mamet nos apresenta discursos fragmentados para fornecer a imagem de uma sociedade cujo diálogo em si é falho. A linguagem não é capaz de representar o pensamento e sentimento humanos. Um recurso estético extremamente complexo.

Como nas peças de Tchekhov, suas obras contam com o não dito para revelar a distância entre o pensamento e o significado, entre a ilusão e a realidade, entre a concepção de uma pessoa sobre si mesma e as concepções de companheiros, e entre o falante e o ouvinte. Ora, Mamet adaptou o “Jardim das Cerejeiras” de Tchekhov em 1985 e, através de seu olhar, percebeu que Ranevsky, personagem principal, não retorna para “salvar” o

¹⁰¹ LAFFITTE, Sophie. **Tchekhov**. Rio de Janeiro. José Olympio, 1993, p. 93.

¹⁰² Cf. KANE, Leslie. Gathering Sparks. In: BLOOM, Harold. (Ed.). **David Mamet: Criticism and Interpretation**. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004. Kindle Edition.

¹⁰³ BIGSBY, C. W. E. David Mamet: all true stories. In: Ibid., Posição 2494 a 2497.

¹⁰⁴ Ibid.

pomar e seus bens, conforme expressa, mas sim “Para lamber suas feridas, para ganhar tempo, para descobrir um novo rumo para sua vida”.¹⁰⁵

Essas são algumas de suas influências artísticas e estéticas, ligadas a uma longa tradição do drama ocidental, representada por Beckett e Tchekhov. Mamet dialoga ainda com Stanislavski, que o influencia em sua compreensão da arte e da linguagem artística conforme vimos. Obviamente sua obra e pensamento alcançam inúmeras outras questões e concepções de arte, que não caberiam em um único texto.

Por exemplo, em seu drama, Mamet emprega as convenções do realismo, que exigem que os segredos escondidos sejam revelados até o final do jogo. As personagens estão sempre falando, falando e impedindo que a verdade seja dita, aparecendo somente no final do Terceiro Ato:

[...] onde emerge a verdade? [...] Talvez naquele momento final em que o assassino pode admitir o crime, o político sua má-fé, o marido e a esposa suas infidelidades. E talvez nem aí. [...] E criamos a oportunidade de encarar nossa natureza, de encarar nossos atos, de encarar nossas mentiras com O Drama. Pois o assunto do drama é A Mentira.¹⁰⁶

Temos então que: “Ao final do drama A VERDADE – que foi negligenciada, desconsiderada, desdenhada e negada – prevalece. É assim que sabemos que o drama terminou”.¹⁰⁷

Então “compreenderemos que o que parecia acidental era essencial, perceberemos o padrão tecido por nosso próprio caráter e estaremos livres para suspirar ou lamentar”.¹⁰⁸

¹⁰⁵ KANE, Leslie. Gathering Sparks. In: BLOOM, Harold. (Ed.). **David Mamet: Criticism and Interpretation**. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004, Kindle Edition, Posição 1744 de 3812.

¹⁰⁶ MAMET, David. **Três usos da faca**: sobre a natureza e a finalidade do drama. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 76.

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ Ibid., p. 77.

CAPÍTULO II

O DIÁLOGO TEATRO-CINEMA:

“Oleanna é teatro filmado?” O que ganha materialidade em um filme produzido a partir do texto teatral? A linguagem fílmica mametiana

As principais perguntas a serem respondidas por um diretor são: “onde eu ponho a câmera?” e “o que digo para os atores?”, além de uma pergunta subsequente: “a cena é sobre o quê?”

David Mamet

Sobre Direção de Cinema



2.1 – O DIÁLOGO TEATRO CINEMA: A PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA A PARTIR DO TEXTO TEATRAL – *OLEANNA* (1994) É TEATRO FILMADO?

Os que preconizam a morte do teatro pelo cinema parecem ignorar a natureza das duas artes... Tudo o que o palco empresta ao filme, tudo o que o cinema empresta ao teatro, arrisca-se a renunciar sua própria natureza.

A Estética do Cinema

Ao contrário do que se pode imaginar, o diálogo Teatro e Cinema é mais comum do que se pensa! E de maneira nenhuma um anula o outro, mas estão em constante equilíbrio, estabelecendo-se, por vezes, “como formas artísticas complementares”.¹⁰⁹ Grandes nomes do cinema tiveram como primeira referência o Teatro, como Serguei Eisenstein, por exemplo, e, da nova geração de cineastas, o próprio David Mamet, um dos objetos de investigação deste trabalho.

Em ambas as manifestações artísticas estão a construção de cenários, composição de figurino, estilos de maquiagem e interpretação dos atores. Ambas as criações, tanto a teatral quanto a cinematográfica, trabalham com tais requisitos, dialogando, portanto, na questão da materialização de um enredo. Outro campo de interação entre elas está nas adaptações cinematográficas provenientes de textos teatrais, como é o caso de **Oleanna**: filme de 1994, adaptado por seu autor e diretor David Mamet a partir de texto de mesmo nome. Um objeto capaz de ser desvencilhado em suas múltiplas linguagens e perspectivas e por meio do qual observaremos como esse diálogo pode ser rico e extremamente envolvente.

Assim, e com não menos expectativa, como um contribui para o outro? De que maneira esse diálogo pode acontecer?

Ora, muitos estudos sobre tal ligação apontam para as continuidades, o que permanece de um no outro e não apenas as rupturas, ou seja, em que se diferem. É um

¹⁰⁹ Ver: RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosângela. Teatro e cinema. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva/Edições SESC-SP, p. 314.

caminho estreito, afinal o Cinema surgiu a partir da cena teatral e o interesse de inseri-lo no ramo das artes como esfera autônoma se deu no início do século XX.¹¹⁰ Com tal aproximação, muitos cineastas iniciam sua carreira no teatro, como dramaturgos, diretores teatrais e depois se aventuram no cinema.¹¹¹ “E que arte não está próxima do cinema?”¹¹² Essa questão formulada por Sergei Eisenstein nos remete a pensar no processo de criação cinematográfica e na aproximação com as outras artes (escultura, pintura, literatura e teatro) que, mesmo possuindo métodos que lhes são próprios, têm por finalidade “o reflexo da realidade e do mestre desta realidade – o homem”,¹¹³ ou “reconstruir, refletir a realidade e, acima de tudo, a consciência e sentimentos do homem”:¹¹⁴ “De um modo ou de outro, todas – da mais externa e lapidar, entretanto mais material e menos efêmera, à mais sutil e plástica, mas menos concreta e tragicamente efêmera –, com todos os meios à sua disposição, esforçam-se em direção a uma única meta”,¹¹⁵ que é a representação da realidade. No entanto, todas são limitadas de alguma forma nesse aspecto: “a total apreensão de todo o mundo interior do homem, a reprodução total do mundo exterior, não pode ser obtida por nenhuma delas”,¹¹⁶ mas o cinema, ao conseguir potencializar o poder

¹¹⁰ Ver: XAVIER, Ismail. Cinema e Teatro. In: _____. (Org.). **O Cinema no Século**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.

¹¹¹ Uma grande referência clássica é Eisenstein, por exemplo, que pensou sobre a relação entre teatro e cinema e que traz para o palco a experiência cinematográfica inserindo no plano de montagem dos espetáculos curta-metragens, o que marcará seu início no Cinema, como, por exemplo, na peça de Ostrovsky, **Mesmo o mais sábio se deixa enganar** (1923). Envolvendo um trabalho considerado pré-fílmico, segundo ele. E, a partir daí, Eisenstein pensará sobre o processo de criação cinematográfica, sobretudo por ser um dos responsáveis pela definição da linguagem cinematográfica. Ver: EISENSTEIN, Serguei. Do Teatro ao Cinema. In: _____. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002. Ainda sobre esse aspecto e sobre a maneira de se criar planos de montagem para o cinema, Eisenstein influenciará diversos outros cineastas até os dias atuais, inclusive David Mamet, criador de **Oleanna** e responsável por sua direção para o Cinema. Mamet, em sua abordagem sobre a criação cinematográfica, criticando a maneira americana de se fazer um filme: “suposto registro do que gente de verdade faz na vida real”, nos moldes do realismo, assim se remeterá a Eisenstein: “Há um outro modo de se fazer um filme, a maneira como Eisenstein sugere que o filme deve ser feito. Esse método não tem nada a ver com ficar seguindo o protagonista, sendo ao contrário uma sucessão de imagens justapostas para que o contraste entre essas imagens faça a história avançar na mente da plateia. Essa é uma versão razoavelmente sucinta da teoria de montagem de Eisenstein; é também a primeira coisa que eu soube sobre direção de cinema, e virtualmente a única coisa que sei sobre direção de cinema” e continua: “O filme, enfim, está muito mais próximo de uma simples história do que a peça. Se escutarem o jeito com que as pessoas contam histórias, verão que elas fazem cinematograficamente. Pulam de uma coisa para outra, e a história vai avançando pela justaposição de imagens – ou seja, pelo corte”. Ver: MAMET, David. **Sobre Direção de Cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.p. 21-22.

¹¹² EISENSTEIN, 2002, op. cit., p. 16.

¹¹³ Ibid., p. 166.

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ Id. Realização. In: Ibid., 2002, p. 166.

do efeito realista, unifica essas outras estruturas artísticas, constituindo, para Eisenstein, um passo à frente, sobretudo com relação ao teatro, embora a maioria dos elementos do cinema resida em outras artes:

Quanto esforço teve de ser feito até pelos maiores mestres do palco antes que eles fossem capazes de reconstruir uma capacidade, desenvolvida no amplo quadro do teatro – no “estreito portão” da tela! Quão mais fascinante e sutil se torna a encenação, de cena a cena, e mesmo de filme a filme. Diante dos próprios olhos do espectador, a teatralidade é transformada em vitalidade genuína na tela.¹¹⁷

A relação com o teatro pode ser ainda muito mais significativa. Se um diretor, por exemplo, não compreender os segredos da mise-en-scène, também não conseguirá aprender montagem e um ator que não domine todo o arsenal da arte teatral nunca será, segundo Eisenstein, capaz de desenvolver plenamente suas potencialidades cinematográficas.¹¹⁸

Dito isso, cabe destacar que a grande intenção por detrás dessa aproximação e até mesmo distanciamento é tomar o cinema enquanto essa esfera autônoma, uma arte diferente de teatro, mas que ao mesmo tempo dele surge e com ele possui aspectos comuns: esferas autônomas, mas que dialogam. Não só o cinema captou aspectos teatrais pra se desenvolver, mas no próprio teatro surgiu a necessidade da inserção de “narrativas múltiplas e/ou simultâneas”.¹¹⁹ Ou seja, mesmo “o teatro incorpora elementos da narrativa cinematográfica”. Muitos dramaturgos inseriam slides e a projeção de filmes na cena teatral, o que até mesmo marca a modernidade do teatro.¹²⁰ O cinema advém como uma nova linguagem ficcional capaz de ser também incorporada ao palco através da apresentação de planos distintos, cortes, elipses, com narrativas ordenando tempos históricos diferentes etc, conforme apresentado por Ramos e Patriota.¹²¹ Traços a serem evidenciados pela iluminação do palco, que estabelece cortes e auxilia na narrativa,

¹¹⁷ EISENSTEIN, Serguei. Realização. In: _____. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002, p. 173.

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ Ver: RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosângela. Teatro e cinema. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos**. 2 ed. revisada e ampliada. São Paulo: Perspectiva/ Edições SESC SP, 2009.

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Ver: Ibid..

“recursos que se assemelham à montagem fílmica”.¹²² E esse diálogo do teatro com o cinema, do ponto de vista da inserção de técnicas, se faz sentir até os dias atuais.

Enfim, a relação entre Teatro e Cinema é separada pela técnica, ao mesmo tempo em que um pode emprestar ao outro seus métodos, claro que dentro de recortes e movimento estético específico.¹²³

Por que refletir acerca dessas questões? Porque antes de se compreender a adaptação de um texto teatral para o cinema (primeiramente criado para ser representado em um palco), é necessário estabelecer em que o teatro e o cinema dialogam, o que é específico de um ou de outro e o que ambos têm em comum do ponto de vista da realização, da materialização do texto.

Num texto teatral, obra literária ou cinematográfica, temos uma narrativa em que, como afirma Eric Bentley, apresentam-se o método e os incidentes em ordem cronológica. Interessando-nos o texto teatral, temos uma narração por meio das rubricas,¹²⁴ que é onde se localiza o foco narrativo: são observações entre parênteses nos diálogos, indicando a reação das personagens, bem como mudanças de tom e pausas. Elas são fundamentais para a encenação do texto teatral, indicando a movimentação em determinada cena ou ato e a própria ação das personagens.

¹²² RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosângela. Teatro e cinema. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro**: temas, formas e conceitos. 2 ed. revisada e ampliada. São Paulo: Perspectiva/ Edições SESC SP, 2009, p. 314.

¹²³ Segundo Ismail Xavier, há que se ter o cuidado ao definir Teatro e Cinema como coisas homogêneas, sobretudo quando se faz a análise de um ou de outro, pois “Dentro de um certo recorte, é a inscrição de uma peça ou filme em determinado movimento estético que constitui o fator relevante de sua análise, para além das diferenças de suporte técnico. Um cinema expressionista exhibe critérios de composição que o teatro e pintura expressionista ensinam, e se afasta dos princípios naturalistas de representação tanto quanto as obras que os inspiram; o teatro e o cinema enquanto espetáculos populares não se discutem nos mesmos termos que o teatro e o cinema dirigido a um público erudito e burguês mais restrito. Em síntese, não posso tomar cinema e teatro no singular para encaminhar uma discussão consequente de suas relações”. XAVIER, Ismail. Cinema e Teatro. In: _____. (Org.). **O Cinema no Século**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996, p. 248.

¹²⁴ “O texto, expressão e conteúdo teatral, é o instante primordial para a gênese do lugar cênico, da ambientação e sua visualidade. A cenografia, como forma e substância, é pensada e criada em relação ao texto dramático como um mapa de possibilidades eletivas. As anotações e rubricas existentes ao longo do texto possibilitam caminhos e subsídios para o desenvolvimento do projeto e sua produção para que supram as necessidades de encenação. O texto apresenta inicialmente uma intenção do que vai ser encenado, aquilo que é compreendido. Só é possível identificarmos a existência de uma significação, identificando a ação de vários aspectos comunicacionais e linguísticos do texto. Para a cenografia o que importa é a identificação e o uso consciente principalmente dos signos estabelecidos e convencionais para enriquecer a criação espacial cênica, O texto dramático é desenvolvido para que cada ação se dirija ao palco – à cena – para o espectador – à plateia”. URSSI, Nelson José. **A linguagem Cenográfica**. 2006. 122 fs. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, f. 80.

Porém, esse texto teatral pode ser compreendido de diferentes maneiras, sob diversos olhares, ao contrário de um romance ou conto que já estão acabados quando são lidos, segundo João das Neves. Acontece que a leitura do texto teatral está aberta a inúmeras possibilidades, ou seja: “No texto teatral, ao contrário, a leitura é apenas o início de um processo que a mesma irá desencadear e que só fechará o seu ciclo com a encenação do espetáculo”.¹²⁵ E, sob esse aspecto, o texto teatral necessita de mediadores entre o “mero leitor e o espectador. [...] Esses mediadores são os intérpretes, atores, diretores, cenógrafos, figurinistas, iluminadores, enfim, os realizadores do espetáculo teatral, que, partindo do texto, irão se apresentar em uma das inúmeras formas finais possíveis aos prováveis espectadores”.¹²⁶

Quanto a isso, até nós, os “meros leitores comuns” de uma peça teatral, nos comportaríamos como mediadores, do ponto de vista de João das Neves, uma vez que a imaginação projetaria um espetáculo.

Como mediadores recriamos a cena teatral, por meio das rubricas imaginamos o cenário, as personagens e suas ações. No entanto, muito melhor do que ler o texto teatral é observarmos o seu processo de construção e de apropriação, pelo qual ele ganha materialidade no palco e também no cinema.

O texto teatral é, sem dúvida, um aporte significativo e necessário para o teatro, podendo ser “imaginado” por um diretor, que, tal como sua interpretação do enredo e reinterpretação da cena teatral, materializa-o em diferentes contextos. Por esse motivo pode ser considerado atemporal, dependendo das releituras posteriores feitas dele em diferentes épocas, visto que possibilita inúmeras leituras. Então, por que não realizar, a partir do texto teatral, uma leitura cinematográfica? É o que foi feito com o texto de **Oleanna** (David Mamet), dirigido e adaptado para o cinema em 1994. Porém, uma questão podemos levantar de antemão acerca da concepção cinematográfica do texto: Seria **Oleanna** teatro filmado apenas? Talvez seja demasiado exagero considerá-la apenas teatro filmado, embora em muitos aspectos, conforme veremos, se assemelhe de fato a uma peça que está sendo filmada: economia de cenários, filmagens frontais e abertas, em geral

¹²⁵ NEVES, João das. **A análise do texto teatral**. Rio de Janeiro: INACEN, 1987, p. 7.

¹²⁶ Ibid., p. 8.

pontuadas pelo *close-up*.¹²⁷ De acordo com uma crítica intitulada “Oleanna é teatro filmado?”, não há problema quanto a isso, o filme não deixa de ser um filme, apesar da aproximação com a linguagem teatral:

Será que para transpor uma peça teatral para cinema é obrigatório inventar cenários adicionais e uns exteriores para animar a coisa? O interesse de Oleanna vem dos diálogos e da presença dos atores. Na medida em que a câmera se ajusta a eles – e em que sua interpretação é ajustada à câmera, – não há problema algum no teatro filmado.¹²⁸

É uma prática comum de David Mamet transformar suas peças teatrais em filmes, ele experimenta frequentemente essa transição Teatro-Cinema. Cabe destacar que **Oleanna** foi escrita em 1992, apresentada nos palcos dos Estados Unidos e de vários outros países, e que em 1994 se transformou em uma obra cinematográfica, dirigida pelo próprio David Mamet. Outra peça também transformada em roteiro cinematográfico, e de grande importância em sua carreira, é **Glengarry Glen Ross** (Sucesso a Qualquer Preço, 1992), com o qual angariou, entre outros, o prêmio Pulitzer. Mas como Mamet consegue transpor de uma linguagem para outra?

Ora, de longe vem seu apreço por essa transposição de linguagem, em que podemos perceber que ambas podem, sim, dialogar, feito um ajuste ou outro.

Em **Oleanna**, o que se percebe é que pouco se alteram as falas das personagens em comparação ao texto teatral. Por isso, o filme, mesmo com algumas peculiaridades, uma vez que vai além das rubricas presentes no texto teatral, nos dá a sensação de que estamos assistindo a um espetáculo, pois toda a ação dramática se concentra no diálogo entre John (o professor) e Carol (sua aluna), o que facilita essa transposição à medida que a câmera se ajusta à interpretação desse ou daquele personagem, conforme mencionado na crítica. Outro fator que nos dá a impressão de estarmos diante de um espetáculo filmado está na “economia de cenários” adotada por David Mamet, já que o enredo se desenvolve, na maior parte do tempo, no gabinete do professor dentro da universidade, embora cenários adicionais sejam acrescentados para dar movimentação à trama.

¹²⁷ *Close-up* é uma expressão muito conhecida no cinema e significa a representação alternada de rostos durante um diálogo, ou de qualquer outro objeto que dirija a atenção do espectador para determinado detalhe na cena, determinado ponto importante para a ação. Ver: XAVIER, Ismail. (Org.). **A Experiência no cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983, p. 58.

¹²⁸ **OLEANNA É TEATRO filmado? Folha de São Paulo**, São Paulo, Folha Ilustrada, 24 Out. 1997.

Acontece que o autor/diretor utiliza o texto teatral e a partir dele reconstrói a cena por outro viés, ou seja, o do olhar cinematográfico. O texto permite que isso seja feito, por seu próprio movimento, que difere nos três atos, consistindo em momentos distintos, o que supõe uma ruptura, cortes na narração.

Com tudo isso, vislumbramos as possibilidades de um texto dramático, para além de suas possibilidades no palco, vir a ser um excelente roteiro para o cinema, através da adaptação. Assim sendo, como pensar o texto teatral para o cinema, uma vez que é criado e pensado para espaços de encenações teatrais, ou seja, o palco?

Na obra cinematográfica, temos a câmera, que “[...] através de seu movimento exerce no cinema uma função nitidamente narrativa [...] Focaliza, comenta, recorta, aproxima, expõe, descreve”.¹²⁹ Portanto, a rubrica no cinema está presente na indicação de cena, informações de estado de ânimo, gestos, disposição cênica, cortes, mudanças de cenário etc.

Por isso, as mudanças de uma linguagem à outra exigem muito da ação de um diretor e até mesmo de um roteirista, que, no caso de **Oleanna**, é o próprio David Mamet. Assim, elementos são retirados ou acrescentados para que o filme ganhe um ritmo maior e mais ação, embora nas obras de Mamet o diálogo seja a própria ação. O texto teatral é diferente do roteiro cinematográfico, embora lhe sirva de apoio, uma vez que nesse último é preciso haver uma série de indicações técnicas que vão servir de guia para a filmagem, para a operação das câmeras propriamente ditas. Mas como transpor o texto para esse roteiro cinematográfico?

David Mamet acrescenta cenários, acrescenta aspectos que não são capazes de se vislumbrar no texto teatral, nem mesmo no espetáculo construído para o palco. Faz isso contemplando, sobretudo, a ação dramática, portanto o diálogo, mas através de objetos e elementos focalizados pela câmera insere na obra maior grau de significação, fazendo com que a câmera narre, com o seu olhar, a história.

E é através de cortes, movimentos de câmera e sobreposição de imagens que a trama adquire significado, que se dá sentido a uma composição cênica, ou melhor, profundidade, pois, quando estamos diante de um espetáculo teatral, é o olhar do público que se dirige diretamente para o palco, enquanto, diante de um filme, temos uma câmera

¹²⁹ CANDIDO, A. **A Personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 31.

que nos indica onde olhar e como olhar, e que através de cortes exerce um papel narrativo importantíssimo. No cinema, é o olhar da câmera que expressa a visão do próprio diretor, que escolhe o que frisar e o que enquadrar.

Na construção cinematográfica, David Mamet é bem sucinto, optando pelo mínimo de cenários, e isso é o que caracteriza seu fazer cinematográfico, uma vez que seu foco é a tentativa de diálogo entre o professor e sua aluna. Mesmo assim, traz outros espaços, elementos de corte e ruptura, não presentes no texto teatral. David Mamet é considerado econômico e preciso como diretor: “os planos de seus filmes são rigorosamente os necessários para se contar a história, extravagâncias de câmeras inexistem”.¹³⁰ Faz isso atento para que não se retire a verdadeira essência da trama, contemplando, sobretudo, a ação dramática. Para ele um bom roteirista e diretor podem ser comparados a um bom escritor:

Um bom escritor só melhora aprendendo a cortar, a eliminar o ornamental, o descritivo, o narrativo e principalmente o profundamente sentido e significado. Sobra o quê, então? Sobra a história. O que é a história? A história é a progressão essencial de incidentes que ocorrem com o herói em busca de seu objeto.¹³¹

E é poupando-se do ornamental, descritivo e da extravagância das câmeras que ele escreve o roteiro e dirige **Oleanna** (1994). E enquanto diretor de cinema, preocupa-se com o sentido da cena. Desse ponto de vista, ele propõe, à sua maneira, como um filme deve ser construído:

“eu gostaria de fazer uma declaração baseada no sentido da cena, e não na aparência da cena”, que é opção do artista. Vamos então sugerir sobre o que a cena poderia ser. Vou dar uma pista para vocês: “o que o protagonista quer?” Porque a cena termina quando o protagonista alcança isso. O que o protagonista quer? É esse projeto que vai fazer a história avançar. O que o protagonista quer? O que ele ou ela fazem para chegar lá... é isso que mantém a plateia nas cadeiras.¹³²

É por meio da trajetória do protagonista que temos a movimentação da história, suas ações para atingir o que lhe interessa. Demonstrar essa trajetória por meio da linguagem teatral mobiliza aparatos diferentes da linguagem cinematográfica. Um filme é

¹³⁰ MAMET, David. **Sobre Direção de Cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 16.

¹³¹ Ibid., p. 30.

¹³² Ibid.

composto por cenas, cortes etc. Por esse motivo, David Mamet, em entrevista, descreve bem a diferença entre o fazer teatral e o cinematográfico, quanto ao ritmo e movimentação expressos em um e em outro:

Entrevistador: As pausas e inflexões do seu texto são fundamentais para o ritmo e a ênfase do que você quer dizer. É difícil fazer isso?

David Mamet: Numa peça, as pausas marcam o ritmo do diálogo enquanto que num filme é preciso fazer outra coisa qualquer para marcar o ritmo do trabalho. Na peça você faz uma pausa, no filme você pode fazer um corte. No cinema o importante é o visual e não o verbal, como é o caso do teatro.¹³³

Essas questões podem ser nitidamente apreciadas diante da leitura do texto teatral e, posteriormente, a sua visualização quando adaptado para a tela, permitindo-nos perceber a importância do corte como elemento narrativo no cinema, conforme veremos.

2.2 – DAVID MAMET E O TRABALHO DE DIRETOR, TRANSFORMANDO O TEXTO EM ROTEIRO E SUA CONCEPÇÃO CINEMATOGRAFICA: O QUE GANHA MATERIALIDADE? UMA ANÁLISE FÍLMICA DE *OLEANNA* (1994)

O diretor do vídeo é também o da encenação teatral: seu olhar, ao mesmo tempo posterior e diferente do homem do teatro, é necessariamente disposto a levar em consideração o que foi o teatro.

Patrice Pavis, *A Análise dos Espetáculo*

Neste tópico tecemos observação acerca do que ganha materialidade no filme. Algumas cenas serão analisadas para apresentar certos aspectos daquilo que é acrescentado, além da questão de como cenários são materializados, como as cenas são construídas pelo diretor de maneira que consiga apresentar ao público o enredo a partir do roteiro: da filmagem e do trabalho dos atores.

¹³³ QUINTANA, Fabiana. Orfeu: o mito da realidade brasileira. **Mnemocine**, 05 Jun. 2010. Disponível em: <www.mnemocine.art.br/index.php?option=com_content&view=article&id=156:davidmamet&catid=58:entrevistas&Itemid=67>. Acesso em: 10 Fev. 2013.

O que seria o trabalho de um diretor, que escolhe o que cortar, o que frisar, por meio de um roteiro, se não semelhante ao de um bom escritor? Diretor e roteirista são peças fundamentais em um bom filme, trabalhando para que o enredo não se torne apenas narração.

Para David Mamet, esse processo de construção cinematográfica coloca-nos diversas perguntas, como: “Onde é colocada a câmera?” O que acontece a seguir? O que deve ser frisado? Portanto: “As perguntas que você quer fazer como diretor são as mesmas que você quer fazer como autor, e as mesmas que você quer fazer como ator. ‘Por que agora?’ ‘O que acontece se eu não fizer isso?’”. Mas, segundo ele, “Depois de descobrir o que é essencial, você já sabe o que cortar”.¹³⁴

O trabalho do diretor, sob esse aspecto, é extremamente importante na composição de um filme. E o que seria um filme na visão de um diretor? Uma sequência de planos, justaposição de imagens compondo uma história sobre a qual o público se pergunta sempre: “o que vai acontecer a seguir?”

Nesse sentido, temos nessa construção:

A menor unidade é o plano; a maior unidade é o filme; e a unidade com que o diretor mais tem de se preocupar é a cena. Primeiro o plano: é a justaposição de planos que faz o filme avançar. Os planos compõem a cena. A cena é um ensaio formal. É um filme pequeno. Pode-se dizer que é um documentário.¹³⁵

Assim, segundo o próprio Mamet: “Todo diretor deve querer fazer a mesma coisa. Devemos todos querer ser realizadores de documentários. E aí teremos a seguinte vantagem: poderemos sair, encenar e filmar exatamente as imagens não infletidas exigidas por nossa história. E depois justapô-las”.¹³⁶

Outro elemento capaz de ser analisado do ponto de vista da justaposição é o sonho. Não só o documentário, mas também o sonho nada mais é do que uma justaposição de imagens:

¹³⁴ MAMET, David. **Sobre Direção de Cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 22.

¹³⁵ “Os documentários captam imagens basicamente desconexas e as justapõem para dar ao espectador a ideia que o realizador quer transmitir”. Ibid., p. 22-23.

¹³⁶ Ibid., p. 23.

As imagens de um sonho são magnificamente interessantes. E a maioria delas é não infletida.¹³⁷ É a justaposição delas que confere ao sonho seu vigor. O terror e a beleza do sonho vêm da conexão de aspectos prosaicos da vida anteriormente desconexos. Embora à primeira vista essa justaposição possa parecer descontínua e sem sentido, uma análise rigorosa revela a maior e mais simples ordem, e, portanto o mais profundo sentido.¹³⁸

O mesmo acontece com um filme, ou pelo menos deveria valer para ele, pois tanto o sonho quanto o filme são uma justaposição de imagens com o fim de responder a uma pergunta: o que acontece a seguir? Portanto, todo filme seria, segundo ele, uma sequência de sonho.

Filmar com base nisso para Mamet é filmar bem e é o que todo diretor deve querer. Embora utilize tais técnicas e se diga conhecedor e admirador de Eisenstein, afirma não ter pertencido a nenhuma escola de cinema e critica o fato de que a maioria dos filmes americanos está organizada (em sua filmagem) em torno de seguir o que o protagonista faz, esquecendo muitas vezes do plano, que para ele é fundamental:

O advento do *steadicam* (uma câmera na mão), tal como muitos outros milagres tecnológicos, causou prejuízos; prejudicando os filmes americanos, ao tornar tão fácil ficar seguindo o protagonista que ninguém mais precisa pensar “qual é o plano?” nem “onde devo colocar a câmera?”.¹³⁹

Portanto, a técnica de imagens não infletidas seguidas de sua justaposição só tem para ele um sentido: libertar o inconsciente, e isso é criatividade, ajudando a fugir dos clichês¹⁴⁰ e dessa perseguição ao protagonista. É através dessa perspectiva que ele orienta a movimentação da câmera. Seu trabalho, entretanto, não fica restrito a ordenar o que a câmera tem que captar, pois também orienta os próprios atores quanto ao sentido da cena e quanto ao que eles têm que fazer. Ele preocupa-se com a própria ação dos atores,

¹³⁷ Imagem não-infletida é um recurso que, para David Mamet, serve de apoio à ação dramática, narrando-a através de cortes. Por exemplo: “Um plano de uma xícara de chá. Um plano de uma colher. Um plano de um garfo. Um plano de uma porta. É maneira de desafiar o espectador a pensar no por que aquilo que a câmera captou é importante para a história. As cenas são narradas por meio de cortes e justaposição da imagem, ou seja, filmagem de um plano seguido por outro”. MAMET, David. **Sobre Direção de Cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 22.

¹³⁸ Ibid., p. 26.

¹³⁹ Ibid., p. 25.

¹⁴⁰ Ibid.

sobretudo os mais jovens, que considera em geral inexperientes no palco teatral e mal treinados, não sabendo, por isso, atuar bem.

E nessa empreitada cinematográfica David Mamet é admirado, conhecido e criticado por suas técnicas enquanto roteirista e diretor. Lançou livros em que discute um pouco sobre as duas funções, como **Sobre Direção de Cinema**, além de dedicar um filme à profissão, **State and Maine**. Apresenta um estilo peculiar, que recebeu a designação de mametiano:

Entrevistador: O seu estilo de trabalho tem se transformado numa espécie de adjetivo – mametiano – para definir o trabalho de outras pessoas. Você tem consciência disso?

David Mamet: Na verdade, procuro fazer o meu trabalho pensando somente nele. Sinceramente, não tenho muita consciência se isso que você está dizendo pode acontecer com o trabalho de algumas pessoas.¹⁴¹

Com relação às técnicas de direção, David Mamet compara essa atividade a uma experiência de Stanislavski, que, jantando com um capitão de barco do rio Volga, indagou: “Como dentre todos os caminhos principais e menores do rio Volga, tão numerosos e perigosos, o senhor sempre consegue guiar o barco com segurança?” E o capitão respondeu: “Eu sigo o canal, ele está demarcado”. Segundo Mamet, a mesma coisa se aplica à direção de cinema:

Como é que, dentre muitos e muitos modos com que se pode dirigir um filme, se conseguiria sempre contar a história com economia e talvez uma certa graça? A resposta é: “siga o canal; ele está demarcado”. O canal é o objetivo do herói, e as boias de demarcação são os pequenos objetivos de cada cena e os objetivos menores ainda de cada sequência, além da menor unidade de todas, que é o plano.¹⁴²

E numa aula sobre direção de cinema, exposta em seu livro, ele reforça esses princípios que concebe como fundamentais para se dirigir bem um trabalho cinematográfico:

Vocês têm de conhecer seu ofício, principalmente sob condições de estresse. E escrever roteiros é um ofício, assim como dirigir filmes é um ofício. São ofícios bem parecidos. Se vocês pagarem o preço, podem aprender esse ofício. Se forem persistentes, aquele método de raciocínio

¹⁴¹ QUINTANA, Fabiana. Orfeu: o mito da realidade brasileira. **Mnemocine**, 05 Jun. 2010. Disponível em: <www.mnemocine.art.br/index.php?option=com_content&view=article&id=156:davidmamet&catid=58:entrevistas&Itemid=67>. Acesso em: 10 Fev. 2013.

¹⁴² MAMET, David. **Sobre Direção de Cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 135.

analítico se tornará mais fácil para vocês. Os problemas de cada filme não ficaram mais fáceis – só o ficarão para os picaretas.¹⁴³

Através do trabalho de direção e, sobretudo, do trabalho de Mamet, podemos apreender um pouco o universo de criação no qual estão inseridos o diretor e o roteirista, que, juntamente com uma equipe técnica formada por sonoplasta, figurinista, atores etc. trabalhando em harmonia por meio de um roteiro e da orientação do diretor, possibilitam o fazer cinematográfico. Ao diretor cabe o controle de todos esses instrumentos, o método para que consiga apresentar ao final a trama, com todos os seus problemas, lançando ao público seu trabalho na expectativa de que tenha sido bem desempenhado.

Assim, temos a criação de **Oleanna**, imbuída dessas perspectivas de filmagem e direção, a economia de movimentação das câmeras e a narração por meio de justaposição de imagens que já de início aparece, dando a impressão de teatro filmado. Mas veremos que a obra vai muito além disso, pois, apesar de se originar do texto teatral, as técnicas da linguagem cinematográfica ficam evidentes do ponto de vista da narração na imagem, na cena e no corte.

Na primeira cena do filme, a câmera apresenta a fachada de uma Universidade tipicamente americana e depois mostra a movimentação de alunos no interior do prédio (ambiente escuro) próximo a uma sala onde boletins estão sendo entregues. De lá sai a aluna Carol (Debra Eisenstadt) com seu boletim na mão e solitariamente desce as escadas lendo-o, como se houvesse algo errado nele.



Figura 1

¹⁴³ MAMET, David. **Sobre Direção de Cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 136.



Figura 2

Depois nos é apresentado o quarto de Carol, sua cama e uma escrivaninha cheia de livros, à qual está sentada, ainda analisando seu boletim. O quarto parece um alojamento localizado no campus universitário, uma típica moradia estudantil. Ela pega o seu trabalho sob a escrivaninha, sua blusa e sai em direção à universidade. A câmera a acompanha até a chegada (mas não se limita a acompanhá-la), ela adentra a universidade de maneira apressada, passando entre um casal e por uma placa. A câmera foca na placa (com o nome do professor, indicando que ali seria sua sala), em um livro (The Homebuyers) sobre processo de compra e venda imobiliária e depois na foto de uma casa. Concomitante à ação, ao fundo, ouve-se a voz de um homem falando ao telefone. É o professor John (William Macy), que, ajeitando-se para ir embora, discute sobre os trâmites da compra de uma casa. São feitos vários cortes para indicar o universo de cada personagem, de cada sujeito envolvido na trama. Ele está comprando uma casa, ela está insatisfeita com sua nota.



Figura 3

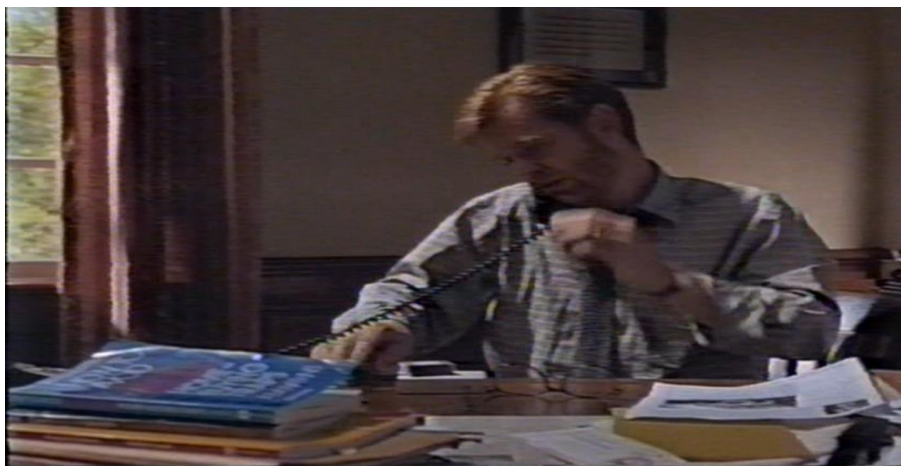


Figura 4

Muda o cenário, Carol adentra a sala do professor, assenta-se e fica atenta a tudo o que ele diz ao telefone. O diálogo é privilegiado pela câmera, que se ajusta em um ou em outro, quando não nos dois, muitas vezes colocados em planos diferentes.



Figura 5

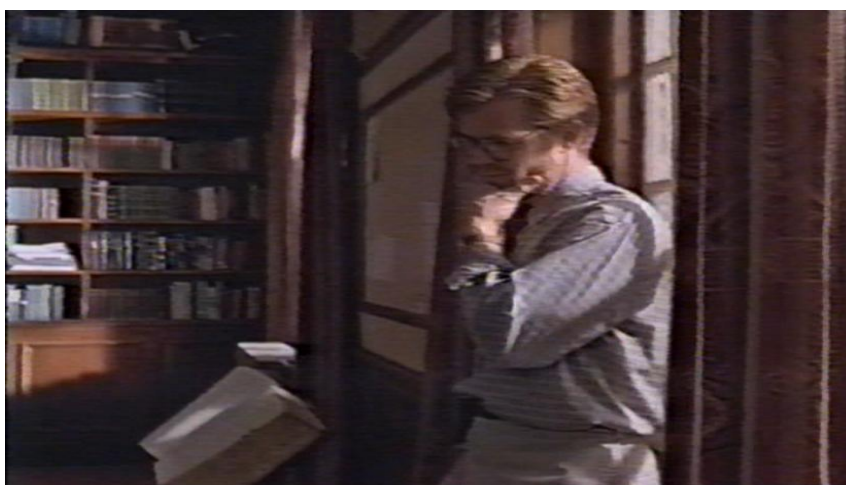


Figura 6



Figura 7

Outro ambiente é acrescentado à trama cinematográfica: a sala de aula – outro lugar em que os personagens discutirão acerca de seus impasses: ela em uma suposta busca por ajuda, ele em busca talvez de fugir dessa aluna, mas, não encontrando uma forma de fazê-lo, aceita ajudá-la. Aspectos que não são anunciados pelo texto teatral, mas concebidos pelo próprio diretor.



Figura 8

Ela quer saber como vai mostrar aquelas notas em casa, o professor lamenta e diz que ela tem razão quanto à rigidez na metodologia da avaliação, mas diz que aceitam (ela e ele) por bem ou por mal e que precisam se curvar diante do sistema. E pede-lhe que marque outra entrevista. Carol vai seguindo-o pelos corredores da Universidade, questionando-o. Ele, porém, retorna à sua sala para guardar alguns papéis e resolve tomar um chá, depois de novamente atender a um telefonema, pois eles não ficam restritos, como no texto teatral, ao ambiente da sala dele, mas exploram outros espaços.



Figura 9

Outro elemento nesse momento se evidencia pelo olhar da câmera que acompanha os seguintes dizeres: “Seremos julgados pelo mais isento dos magistrados: a história”. O que se quer dizer com isso? Ora, não estariam o professor e a aluna sendo julgados de maneiras diferentes? Ela por sua nota considerada ruim e ele pela Banca Examinadora, por membros do conselho que avaliam se ele está apto ao cargo de professor catedrático, além de julgarem um ao outro. Talvez tais dizeres queiram evidenciar que o julgamento de ambos está além desses aspectos e que só conseguimos vislumbrar ao final da trama.

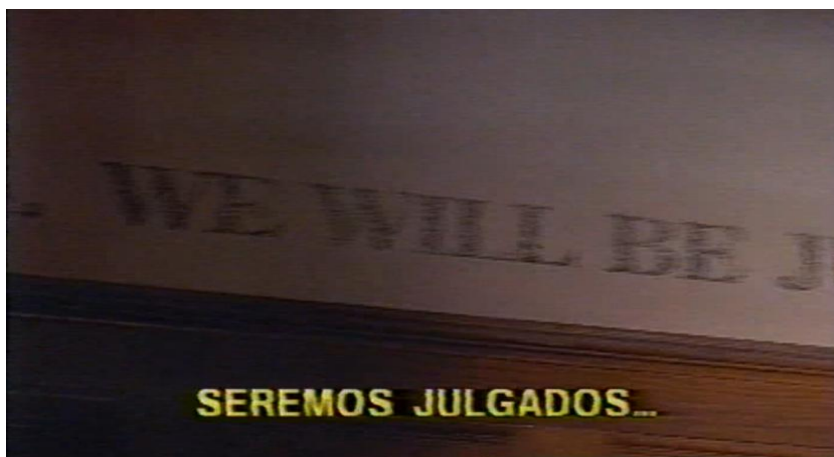


Figura 10



Figura 11

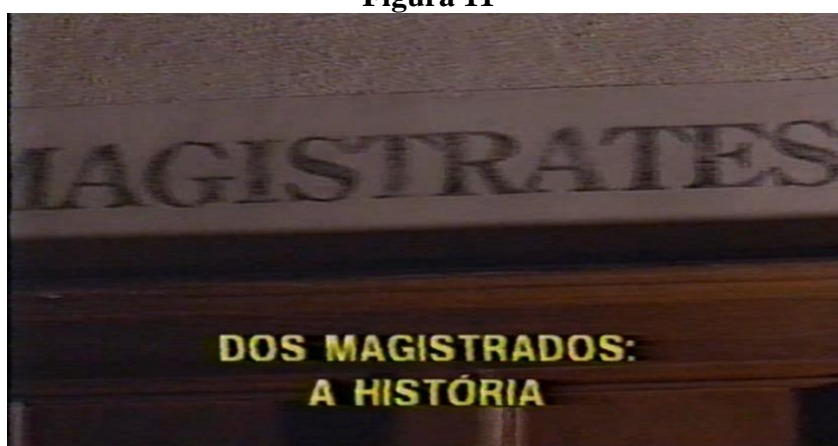


Figura 12

Outro elemento é realçado pela lente da câmera: a xícara que cai no chão e quebra, o professor que junta os cacos e limpa em uma das cenas em que discute sobre o ensino com Carol, que deixa a xícara cair por se assustar com a aproximação dele. Ela foge do professor.



Figura 13



Figura 14



Figura 15



Figura 16

Outro corte é feito, outro cenário aparece na trama, o que não é anunciado no texto teatral: uma sala de estar quase sem nenhum móvel, mas cheia de presentes, como se tivesse acabado de acontecer uma festa. É a casa nova de John. Ele está comemorando sua

efetivação no cargo, que ainda não aconteceu, mas a família acredita que vai acontecer. A sala está escura e John observa os presentes.



Figura 17

Sai em direção a uma varanda. Senta-se no chão e abre um livro, mas está preocupado. Uma música começa a tocar e a cena muda para um banheiro. Um homem se ajeitando no espelho e depois John. Há uma transposição de imagens. O que isso quer dizer?

Tal corte equivale no teatro à passagem para o segundo ato. Talvez o que se queira evidenciar é o olhar de julgamento, quando, através do outro, ele é convidado a se olhar também. O homem passa por ele, para e o olha firme. Depois disso ele se olha no espelho:



Figura 18



Figura 19



Figura 20



Figura 21



Figura 22

A cena é cortada. A próxima cena é de um livro sendo molhado pela chuva perto de uma janela aberta na sala do professor, elemento que também não é anunciado pelas rubricas do texto teatral, mas que é acrescentado à trama cinematográfica. Imagem não infletida e justaposta à imagem seguinte.



Figura 23

Concomitante à imagem do livro aberto está a voz do professor dizendo sobre gostar de ensinar. A cena muda para a imagem de John, que está bem vestido, com roupa social e ajeitando seu terno.



Figura 24

Aos poucos aparece Carol, também muito bem vestida. Ele conversa com ela. A sala está mais clara, apesar da chuva lá fora. Como se algumas coisas ficassem mais claras também para o espectador: nesse momento da trama começamos a descobrir quem são as personagens e o que querem.

Ele vê a janela aberta e vai fechá-la, falando sobre sua concepção de ensino e contando sua história sobre a possibilidade de efetivação. Pega um papel e limpa a janela – a câmera registra tal movimento. Fala sobre o seu desejo de segurança. Vai em direção à escada, segura-a e limpa as mãos, outro elemento de justaposição.

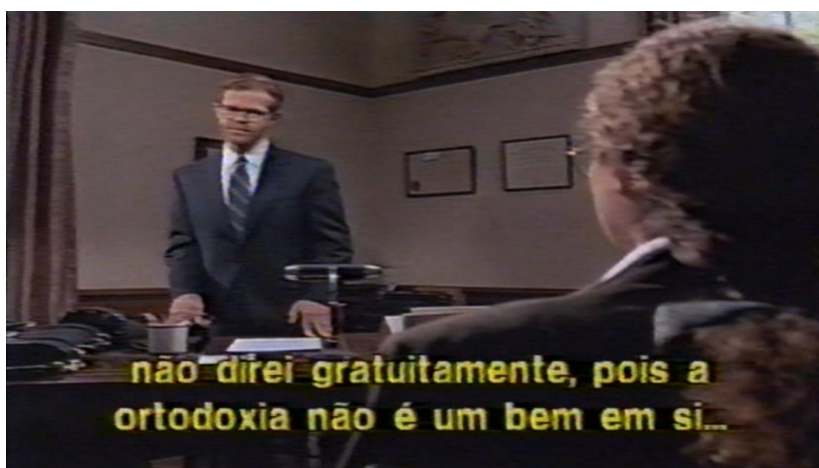


Figura 25



Figura 26



Figura 27

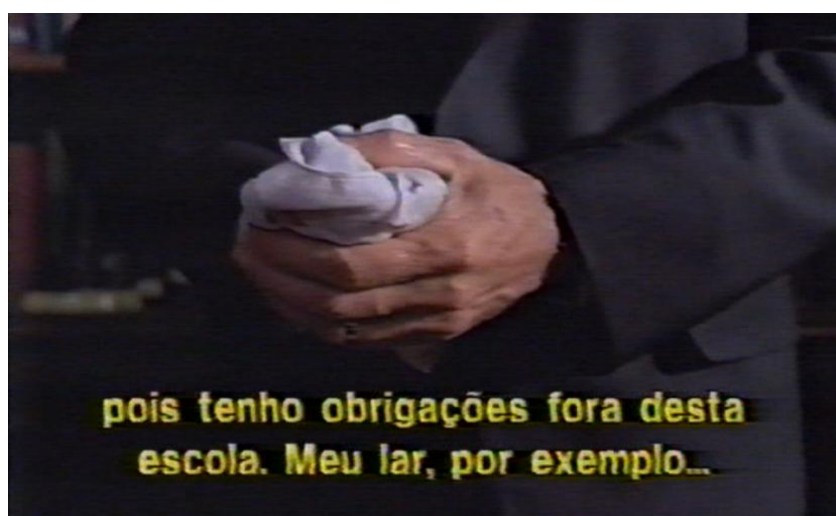


Figura 28

Fala sobre o julgamento do Conselho, sobre a efetivação, sob a perspectiva da qual comprou uma casa. Diz que, como ela não tem família, não poderia compreender. A câmera gira em torno deles, um dos movimentos mais ousados.



Figura 29



Figura 30

O impasse está colocado: ela está condenando-o e ele descobre e tenta inverter a situação, mas já é tarde nesse momento. Ele lê o relatório que ela encaminhou ao Conselho com acusações para tentar impedi-lo de concorrer ao cargo e dá-se um close na imagem do relatório, cuja leitura leva o espectador a retornar ao primeiro momento do filme, ao que corresponderia ao Primeiro Ato no teatro.

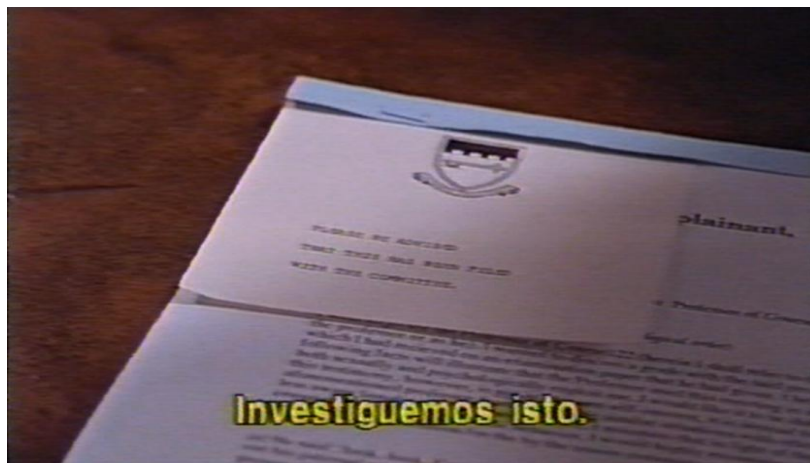


Figura 31



Figura 32

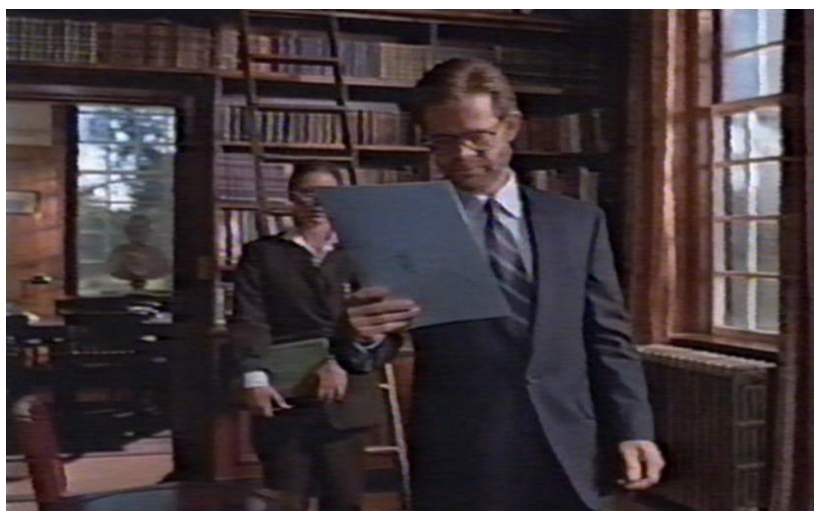


Figura 33

E após outros minutos de discussão acerca da acusação contra o professor ao Conselho, outro elemento se materializa: ele tenta impedir Carol de sair da sala tentando que cheguem a um consenso, segurando-a: Ela pede que a solte e abre a porta gritando por socorro. Sai pelo corredor, que está cheio. Talvez sejam os homens do Conselho que esperam para avaliá-lo. Ele fica paralisado. Surge mais uma prova contra o professor.



Figura 34



Figura 35

Ela pede para falar com as pessoas que estão no corredor. Ela vai entregar o professor? É feito um corte, chegando ao fim do que seria o Segundo Ato do texto teatral.

Muda-se o cenário para um quarto de hotel, que também não existe no texto teatral. O professor está sozinho, em silêncio, em uma cama, fumando e rasgando alguns

papéis. Ele menciona, no texto teatral, que não havia voltado em casa após o ocorrido, mas na trama cinematográfica isso é claramente destacado pela inserção dessa cena. (Transposição de imagens). Ele está desfigurado, mal arrumado. Pega um papel e assina, talvez a sua demissão, e em seguida uma garrafa de vodca.



Figura 36



Figura 37



Figura 38

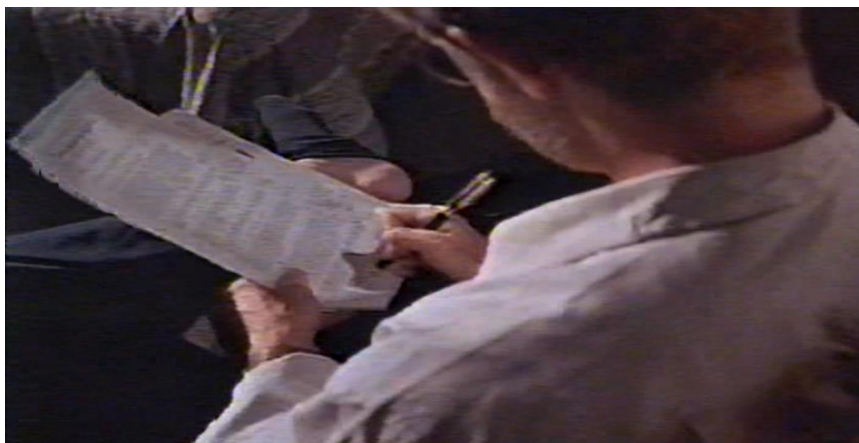


Figura 39



Figura 40

Muda-se o cenário (transposição de imagens). Há uma máquina de xérox fazendo cópias. É Carol que xeroxa e pede a ampliação em tamanho de pôster.



Figura 41

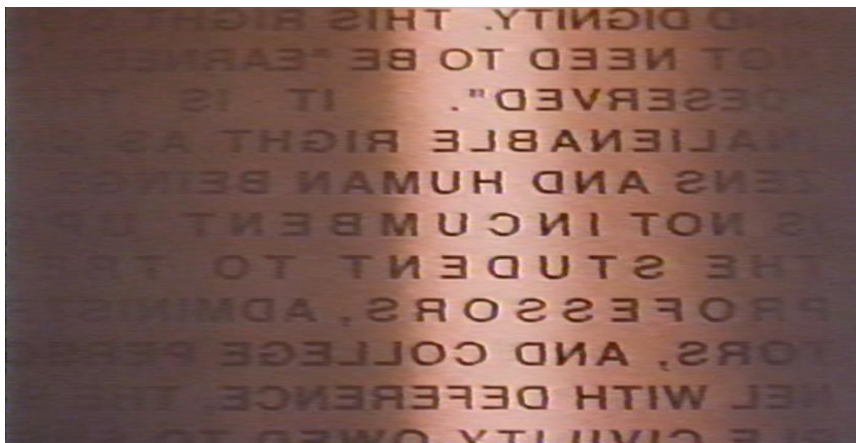


Figura 42



Figura 43

No cartaz está escrito algo sobre má conduta sexual e injustiça com os alunos: “vim pedir desculpas, pois falhei em minha responsabilidade com os jovens...” O mais impressionante está no fato de ser a aluna a responsável pelas cópias e não o professor.

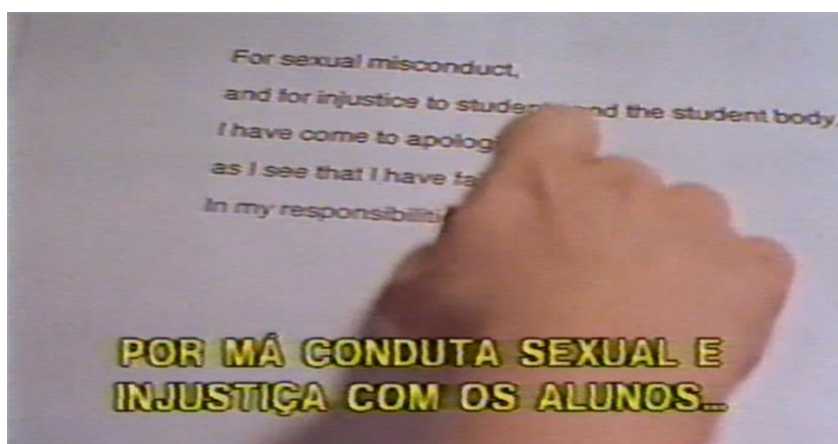


Figura 44

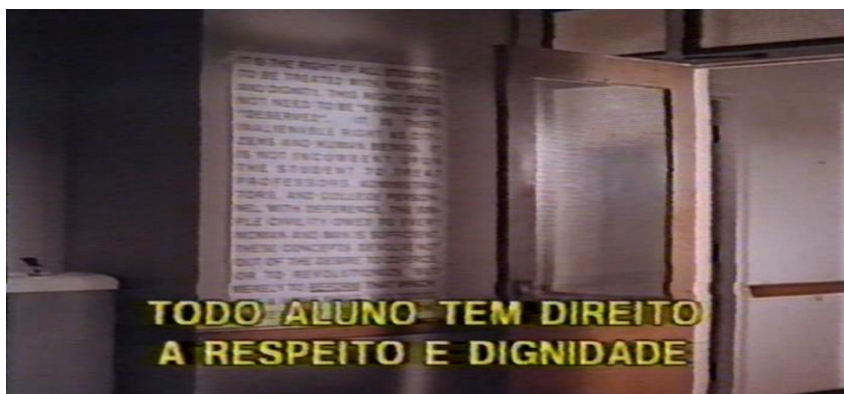


Figura 45

Muda-se o cenário, para um cartaz que fala sobre os direitos dos alunos. Há música ao fundo enquanto a câmera o mostra, fazendo a leitura do que está escrito: que não cabe aos alunos tratar os professores com deferência e que só a civilidade basta, “Não queremos coagir ou revolucionar, só reformar o que precisa ser reformado”. A cena é cortada. O professor aparece no corredor carregando seus objetos e passa diante do cartaz que fala sobre os direitos dos alunos.



Figura 46

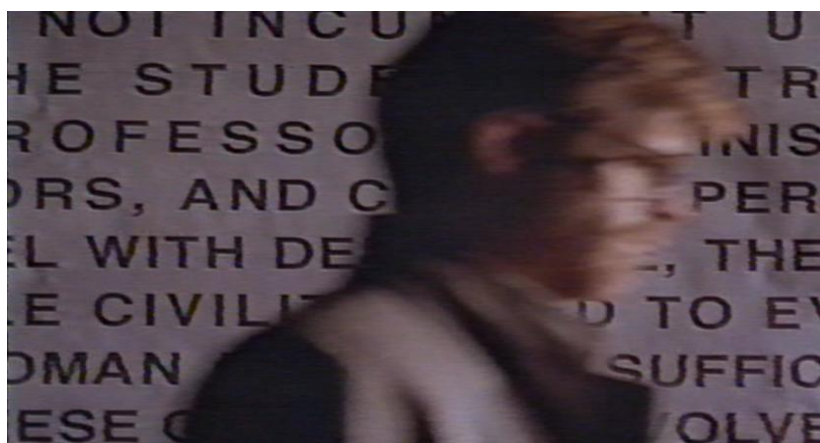


Figura 47

Nas últimas cenas muda-se o cenário (volta-se à sala do professor). Ele fala com Carol novamente, explicando por que pediu que ela fosse até ele. Ela questiona e começa a ir embora, mas ele a impede de sair para que recomecem da maneira correta, segundo ele. E pela cena parece que ela conseguiu o que queria, pois o professor está arrumando seus objetos, esvaziando a sala.



Figura 48

Sua mesa está cheia de troféus, que antes estavam nas prateleiras, como se ele estivesse retirando suas coisas da sala, desocupando-a. Ele se altera e joga a acusação na mesa. As prateleiras estão vazias, outro elemento não evidenciado no texto teatral por meio das rubricas. E o professor muda totalmente sua postura e conduta, até mesmo acende um cigarro. Ele parece enfim descobrir quem é a verdadeira Carol e começa a demonstrar o verdadeiro John.

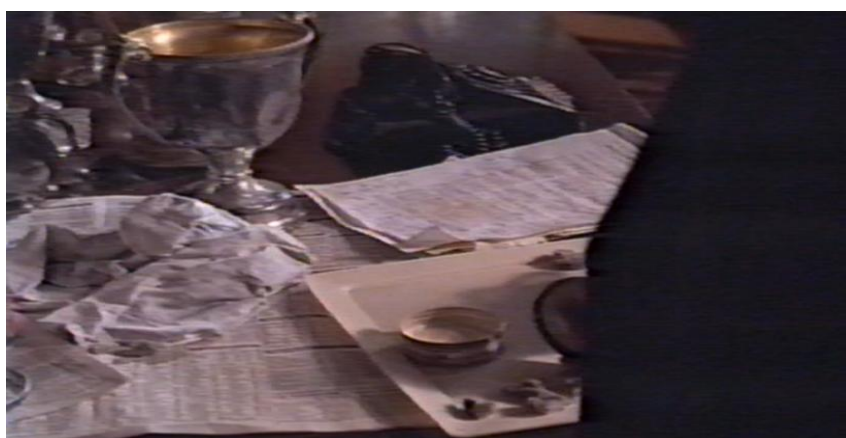


Figura 49



Figura 50



Figura 51



Figura 52

Ele questiona o fato de Carol não ter sentimentos. Ela diz que tem responsabilidades pela instituição, pelos alunos, pelo seu grupo. Ele fica nervoso e grita: “Pelo seu grupo?” e ela diz falar não por ela, mas pelo seu grupo, pelos que sofreram assim como ela e que, mesmo se ela estivesse inclinada a perdoá-lo, ignorar o seu comportamento, seria errado. Questiona, portanto, o fato de ser o poder aquilo que o

professor ambiciona: quer poder, quer um posto para fazer e dizer tudo: testar, questionar, flertar... que ele acredita em privilégios, numa hierarquia elitista e protegida e critica o sistema que paga o seu aluguel. E diz saber o que ele pensa dela: “que é uma coisinha assustada, reprimida e abandonada, de sexualidade duvidosa e que quer poder de vingança”. Ele diz que sim, que é aquilo que ele pensa. Carol então admite que é a primeira vez que ele a trata com respeito porque lhe disse a verdade. Que não lucrou nada com seu infortúnio e que estava lá porque ele lhe deu a honra de chamá-la. E que quer lhe contar uma coisa: que ele está errado! Pergunta se ele a odeia agora e ele diz que SIM. E ela diz: “o que você odeia é o poder, que torna qualquer discussão impossível!!!”, acrescenta que ele odeia é o processo pelo qual ela e seu grupo passam todos os dias nos exames de admissão, provas, avaliações. E ela diz que eles trabalham para entrar na universidade e superar preconceitos de ordem econômica, sexual e que deseja que ele nunca passe pela humilhação que enfrentam ao entrar lá e buscar o mesmo sonho que ele busca. As posições se invertem e isso é evidente.



Figura 53



Figura 54

Ele se levanta e se irrita, dizendo que não entende. E ela diz que as acusações dela não foram triviais e que isso se observa pela rapidez com que foram aceitas, bastando ela contar sobre uma piada dita por ele de conteúdo sexista, o linguajar, as carícias verbais ou físicas e que não cabe ao professor dizer nada, chamando-o de tolo e dizendo que ele não vai dominá-la com um sorriso. Chama-o de miserável tagarela e diz que só quer ser compreendida.

Ele pergunta para que, se está tudo acabado, o seu emprego. Ela pega seu caderno, vai em direção à porta, mas muda de ideia e resolve apresentar-lhe a suposição de seu grupo resolver retirar a queixa. John se interessa em saber como. Carol diz que falaria com o Conselho se ele retirasse da lista de livros aqueles que ela e seu grupo acham questionáveis. Ele fica nervoso e questiona a liberdade acadêmica, fica irritado ao ver que querem banir seu livro e pede que ela saia, recusando a oferta. E diz que é ele, o professor, é seu nome que está na porta, e que escreveu um livro que um dia seu filho lerá, que tem responsabilidades para com o filho dele, com o emprego e que há dois dias não vai pra sua casa, que foi para um hotel para pensar. O telefone toca novamente. Ele está irritado.

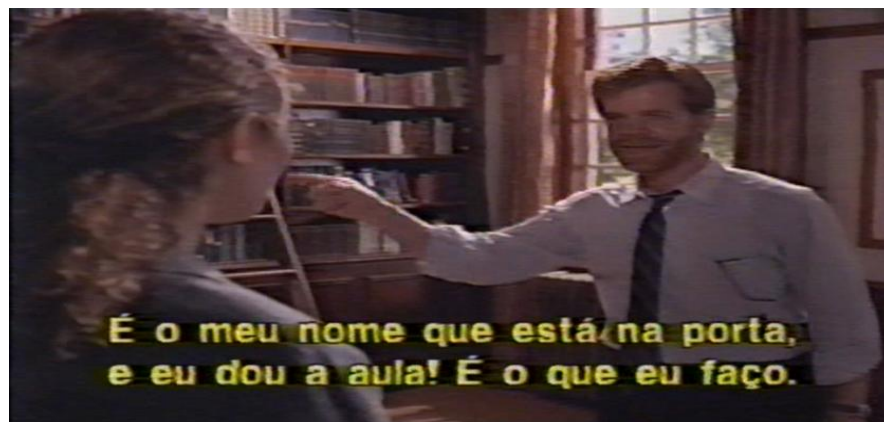


Figura 55

Ele diz que ela é perigosa e está errada, que é função dele dizer-lhe “não” e a manda ir para o inferno. Ela manda-o atender ao telefone e não deixa de observá-lo.



Figura 56



Figura 57

Ele diz ao telefone que agora vê tudo com clareza. E que é para não se preocuparem com ele. Abre uma gaveta onde há um remédio, um carimbo, chaves e um aviãozinho de papel que a câmera focaliza atentamente, outro aspecto que só existe na adaptação cinematográfica.



Figura 58

Ele recebe por telefone a notícia do que ela e o grupo dela fizeram e responde que ela está lá com ele. Desliga e pergunta a ela o que significa aquilo. É a acusação de ESTUPRO – segundo Carol, pela lei, ele tentou estuprá-la e descreve o momento em que ela ia saindo da sala e ele prensou seu corpo contra o dela. Ela avisou ao advogado dele que podia denunciá-lo e que aquilo era espancamento. Tentativa de estupro. Ele se desespera. Manda-a sair. E diz que precisa falar com seu advogado. O telefone toca e ele atende. É a mulher dele, ele diz que não pode falar e a chama de bebê. Ele manda Carol sair e ela quer saber se é a esposa dele e pede pra que ele não a trate de bebê. Ele para e pergunta o que ela disse, se irrita, larga o telefone e bate a porta, impedindo-a de sair. Dá um tapa na cara dela, agarra-a e é empurrado contra a janela. Ele vai atrás dela, empurra-a na mesa, ela corre e cai, ele levanta-a e lhe dá um soco.



Figura 59



Figura 60



Figura 61



Figura 62



Figura 63



Figura 64



Figura 65



Figura 66



Figura 67



Figura 68



Figura 69



Figura 70

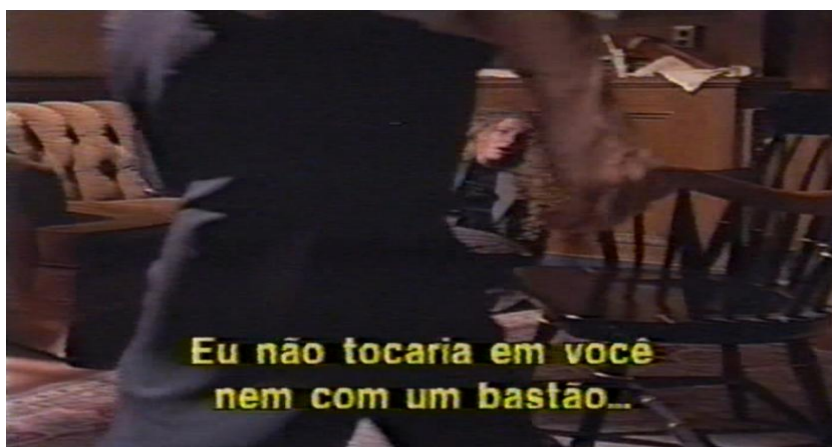


Figura 71



Figura 72



Figura 73



Figura 74



Figura 75



Figura 76

Depois de toda a cena de agressão, ela diz “É ISSO MESMO!”. Outro corte é feito, muda-se a cena (volta-se à imagem da fachada da Universidade como a do começo do filme). Dois jovens estão jogando no exterior do campus e o professor ao fundo, observando. Pega suas coisas no chão e sai. (uma música é tocada).



Figura 77

Enfim, com essas cenas é possível demonstrar apenas alguns aspectos de como um texto teatral pode ser relido e se comunicar perfeitamente com a linguagem cinematográfica através da adaptação e transformação em roteiro de filme. O foco aqui não é a discussão temática, que será feita no próximo capítulo, mas a partir desse diálogo apresentar elementos que, embora não claramente presentes no texto teatral, surgem a partir dele para dar significado à trama cinematográfica: a narração por meio de cortes, a ação dos personagens retratada pela câmera.

CAPÍTULO III

OLEANNA EM PALCOS BRASILEIROS (1995):

A adaptação e ressignificação da cena
teatral sob a direção de Ulysses Cruz,
Companhia Estável de Repertório e
Fagundes Produções Artísticas: a
filmagem revelando a produção e
encenação de um espetáculo –
O poder em cena

Carol: [...] Você me odeia agora?

John: Sim. (risos)

Carol: Porque é que você me odeia? Porque você acha que estou errada? Não. É porque na sua cabeça eu estou com poder. É o poder que você odeia...

David Mamet
Oleanna

3.1 – *OLEANNA* (1995), “MAIS UM CASAMENTO DE MARA E FAGUNDES NO PALCO” SOB A DIREÇÃO DE ULYSSES CRUZ – A COMPANHIA ESTÁVEL DE REPERTÓRIO E A FAGUNDES PRODUÇÕES ARTÍSTICAS: NOVAS EXPECTATIVAS NOVAS PROPOSTAS ESTÉTICAS – A PRODUÇÃO DE UM ESPETÁCULO

Oleanna, de David Mamet, foi um projeto idealizado e produzido por Antonio Fagundes, Mara Carvalho e dirigido por Ulysses Cruz. Estreou em 1995 fora de São Paulo, em Araraquara, Santos e Sorocaba, para só depois ser apresentada em São Paulo no Teatro Procópio Ferreira em 11 de janeiro de 1996, juntamente com o espetáculo **Vida Privada**, em que Antonio Fagundes e Mara Carvalho também atuavam. Produzidas pela Fagundes Produções Artísticas e pela Companhia Estável de Repertório, fazem parte da gama de espetáculos produzidos por iniciativa de Antonio Fagundes.

Visto isso, e antes que adentremos o espetáculo **Oleanna**, objeto de nossa atenção, torna-se imprescindível mapear os sujeitos envolvidos em sua produção, Fagundes, Mara Carvalho e Ulysses Cruz, bem como o tempo/espço em que se inserem e suas trajetórias comuns para que possamos estabelecer o “lugar” em que **Oleanna** foi produzida no Brasil e sobre quais circunstâncias foi ressignificada e escolhida para adaptação. É preciso também entender a atuação dos sujeitos, sobretudo na década de 1990: período de transição política no Brasil, redefinição social, política e cultural que afetará o campo da arte e a maneira de pensá-la.

Partindo da Companhia Estável de Repertório (C.E.R.), cabe destacar que foi um importante grupo fundado por Fagundes em 1981 e com participação de Mara Carvalho, até então sua esposa e parceira de trabalho, que no seio da mesma Companhia estreou como atriz de teatro na peça **Fragmentos de um Discurso Amoroso** (Roland Barthes), produzida em 1988, e posteriormente escreveu **Vida Privada**, ainda para a mesma Companhia, atuando constantemente ao lado de Fagundes no palco teatral.

Na origem da C.E.R., o que se visava era a discussão de repertórios para o Teatro Brasileiro. A companhia possuía um elenco fixo que atuava e contribuía na escolha das peças a serem encenadas, tendo por objetivo “formar” um público teatral através de discussões e ensaios abertos, apresentando com qualidade textos e dramaturgos importantes e privilegiando o que havia de mais novo circulando no

cenário teatral mundial. Manteve-se em atividade por uma década (1980-1990) e em 1990, devido a dificuldades de ordem financeira, que repercutiam na própria dificuldade para manter elenco fixo e permanentemente em cartaz, foi necessária a mudança da estrutura inicial da Companhia, abolindo os atores fixos e transformando-a numa cooperativa.

A Companhia Estável de Repertório se inseria no rol de grupos que se dedicavam a buscar uma nova configuração da arte teatral no Brasil em consonância com o que era produzido em outros países. Levou à cena dramaturgos estrangeiros, nacionais e até clássicos de Shakespeare, com produções como: 1981 – **O Homem Elefante** (Bernard Pomerance; direção: Paulo Autran); 1982 – **Morte Acidental de um Anarquista** (Dario Fo; direção: Antonio Abujamra); 1984 – **Xandu Quaresma** (Chico de Assis; direção: Adriano Stuart); 1985 – **Cyrano de Bergerac** (Edmond Rostand; direção: Flávio Rangel); 1986 – **Carmem com Filtro** (Daniela e Gerald Thomas; direção: Gerald Thomas); 1986 – **Nostradamus** (Doc Comparato; direção: Antonio Abujamra); 1988 – **Fragmentos de um Discurso Amoroso** (Roland Barthes; direção: Ulysses Cruz); 1989 – **O País dos Elefantes** (Louis Charles Sirjacq; direção: Alain Millianti); 1990 – **Muro de Arrimo** (Carlos Queiroz Telles; Direção: Antonio Abujamra).

Sobre a Companhia, Antonio Fagundes fala sobre como a idealizou:

Então, quando eu comecei a fazer Morte Acidental de um Anarquista, eu comecei a elaborar mais a ideia de fazer uma companhia fixa, uma companhia estável e comecei a ter a ideia de fazer um repertório pra valer, mas eu queria um repertório com tudo [...].¹⁴⁴

E ter repertório se tornou fundamental para a sobrevivência de grupos de Teatro, sobretudo a partir de 1970 no cenário teatral brasileiro, em que os diretores e grupos “procuram criar um repertório coerente, no pensamento e pesquisas formais”, uma vez que tal repertório está condicionado a um determinado objetivo ético/estético¹⁴⁵ sobre o qual o grupo funcionará, objetivo estético que deverá estar em consonância com o contexto político e cultural.

¹⁴⁴ FAGUNDES, Antonio. Entrevista concedida à Professora Rosangela Patriota, em 03 Nov. 2005. [Não Publicada]

¹⁴⁵ GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva/ Edições SESC-SP, 2006, p. 267.

Assim, uma coisa é o repertório teatral de grupos na década de 1960 e 1970, durante a ditadura militar, em que a proposta primordial estava em torno do teatro de resistência¹⁴⁶ que surgiu diante da inquietação artística de vários intelectuais com relação ao contexto social, político e cultural do país. Por isso é designado teatro engajado, político, de militância,¹⁴⁷ com as propostas, sobretudo, de grupos como o Arena, Opinião e Oficina, Theatro São Pedro e Othon Bastos Produções Artísticas, considerados engajados, protestando contra a repressão e censura, destacando-se no período diversos diretores, dramaturgos e atores que foram formados por essas companhias teatrais em torno de um compromisso político. Dentre eles e no entorno de suas propostas estéticas estão: Oduvaldo Vianna Filho,¹⁴⁸ Gianfrancesco Guarnieri, Francisco de Assis, Paulo Pontes, João das Neves e Augusto Boal, Fernando Peixoto, Othon Bastos, só para citar alguns dos que tiveram a “oportunidade de articular, de maneira explícita, o debate entre Teatro e Política”.¹⁴⁹

Outra coisa é fazer teatro na década de 1990, fase do fim da ditadura e do estabelecimento do Estado Democrático de Direito, quando, embora não se possa afirmar que não existisse mais engajamento, o repertório e as propostas estéticas deveriam ser repensados pelos grupos teatrais. No entanto, surgiam nessa transição política novas questões, sem que a esfera política fosse colocada de lado. O engajamento artístico na década de 1990 não corresponde ao mesmo da década de 1960. O próprio público deveria ser repensado.

¹⁴⁶ A definição do termo teatro de resistência está ligada “[...] a uma diversificada produção que, durante os anos mais duros da ditadura militar instaurada em 1964, procurou dar prosseguimento a uma dramaturgia de motivação social [...] A necessidade de mobilização diante da realidade do país encontrou no teatro um lugar de aglutinação dos setores mais politizados da sociedade, de afirmação de ideias proibidas e de ponto de partida para ações de protesto contra a repressão”. A censura, de 1965 a 1980, “transforma a criação cênica e, em especial, a dramaturgia engajada em uma arte de cifrar conteúdos para metaforizar a denúncia social”. TROTTA, Rosyane. Resistência. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva/ Edições SESC-SP, 2006, p. 269.

¹⁴⁷ “Teatro como instrumento de ação social, a serviço de uma ideologia ou de um programa político”. GARCIA, Silvana. Militância. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva/ Edições SESC-SP, 2006, p.. 180.

¹⁴⁸ Ver: PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.

¹⁴⁹ Id. O teatro e o historiador: Interloquções entre linguagem artística e pesquisa histórica. In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela. (Orgs.). **A História Invade a Cena**. São Paulo: HUCITEC, 2008, p. 55.

Para Fagundes, a questão do engajamento, tal como se deu no período ditatorial, se dava por encerrada no cenário teatral brasileiro da década de 1990, embora diga que há quem conseguiu sobreviver no período de transição com tais propostas, que ainda tinham um público que pagava para ver. No entanto, não davam retorno financeiro a ponto de pagar a próxima produção, daí alguns atores, como ele mesmo, se aventurarem a produzir seus próprios espetáculos:

[...] algumas pessoas conseguiam aliar isso a um movimento político, por exemplo. O que ainda, nesta época que é uma época de transição, tinha um público bastante grande para este tipo de espetáculo, então, os espetáculos do Arena, os espetáculos do Oficina, não davam muito dinheiro, mas eles se pagavam, não é? E davam uma certa continuidade ao projeto daqueles grupos, que era impossível com o dinheiro da bilheteria, que você pagava o espetáculo por dois, três meses e depois, com o resto, você acumulava um capital para a produção de um próximo trabalho. Os atores, então, começaram a produzir os seus espetáculos por causa disso, não é?¹⁵⁰

É o que acontece com ele, a partir da criação da Companhia Estável de Repertório (C.E.R.), que surgiu como um grupo com um repertório próprio e cumpriu o seu papel ao contribuir para a redefinição do cenário teatral, auxiliando na compreensão do lugar do teatro no fim da década de 1980 e início da década de 1990 com o fim da ditadura militar: Qual o lugar da arte? Qual o lugar do artista? Qual era o público? Como compreender as mudanças na própria maneira de fazer e produzir teatro? Sob esse ponto de vista, Fagundes ressalta essas indefinições:

Após a abertura política em 1986, o teatro brasileiro tem que se redefinir e buscar novas formas de encenar e encarar a realidade, com o tratamento de novas temáticas. Temas que conseguissem tratar de novos problemas sociais e de um sistema excludente até mais velado do que o anterior. O teatro engajado, mesmo influenciando esse novo momento, perde sua autonomia e alguns produtores, como Othon Bastos, não conseguiram encontrar caminhos e soluções acerca do que deveria ser privilegiado a partir de então.¹⁵¹

E o que deveria ser privilegiado a partir de então? Essa indagação fazia parte de um momento de transição em que o teatro estaria supostamente “deixando” o que se chamava de teatro engajado. Ora, nos fins da década de 1980 e na década de 1990, a

¹⁵⁰ FAGUNDES, Antonio. Entrevista concedida à Professora Rosangela Patriota, em 03 Nov. 2005. [Não Publicada]

¹⁵¹ Ver: FERNANDES, Renan. **Cena e recepção estética**: o olhar dos críticos para os espetáculos *Trono de Sangue* (1992) e *Macbeth* (1992). 2011. 153 fs. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011, f. 44.

proposta teatral não é mais a de resistência democrática, tal como foi no período de regime militar. Éramos um país recém-saído de um longo período ditatorial e partindo para um momento de abertura democrática, portanto: Deixaria a arte de estar comprometida com as grandes questões políticas e sociais? O que é o engajamento?

Sabemos que o político permeia toda produção, pois as escolhas por si sós são políticas, não podemos dissociar arte de política, independente do contexto. Nesse sentido podemos definir o fazer teatral como desprovido de engajamento e, portanto, sem comprometimento político?

Segundo Rosangela Patriota,

Assim, torna-se plenamente justificável afirmar que, por excelência, todas as manifestações, artísticas ou não, são políticas. Elas podem ser diferenciadas por níveis de engajamento, mas não por meio de divisões esquemáticas como “político” e “não político”.¹⁵²

Nesse sentido, podemos compreender a manifestação artística comprometida, sim, com uma realidade social, portanto sempre engajada, em um nível ou outro, com alguma questão e jamais desprovida do aspecto político, pois a esfera política permeia tudo, desde o indivíduo e suas escolhas até a própria sociedade. Se a arte é a representação da realidade, jamais poderíamos separar arte e política. E a década de 1990, ao contrário do que se poderia pensar, traz, por meio das manifestações artísticas, principalmente o teatro, questões extremamente interessantes do ponto de vista social, político e cultural, sobretudo quanto ao questionamento do capitalismo, sua reafirmação no contexto do neoliberalismo e as relações que aí se estabelecem, em que tudo é mercadoria, inclusive o próprio fazer teatral, através do processo de produção dos espetáculos, que também perpassava por uma crise e reconfiguração.

Para Antonio Fagundes, esse momento de transição trouxe mudanças significativas, não apenas pelas questões temáticas, mas também pela financeira, de sobrevivência dos grupos, devido a uma crise que repercutiu na demanda de público disposto a pagar pelo ingresso e na disponibilidade do “empresário teatral” para investir em produções. As questões eram: como financiar uma produção teatral nesse contexto? Como e por intermédio de quem um espetáculo deve ser produzido? Como atrair o público levando-o a pagar pelo ingresso? O que é uma arte vendável nesse contexto?

¹⁵² PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 16.

Aí foi a grande crise, em 85-86 com o governo Sarnei, onde caiu, o preço do ingresso caiu radicalmente e a inflação a 80% ao mês. Só que era uma loucura que mexeu diretamente com o bolso de todo mundo, mas particularmente naquele segmento considerado luxo, não é? Então a gente aí entrou em outras crises, as crises são, são inúmeras e elas são em cascatas. Então quando o empresário deixou de investir, diminuiu a possibilidade de emprego, o ator tinha duas saídas: ou ir morrer de fome, ou entrava pra televisão e aí conseguir uma possibilidade de trabalho, ou ele começava a produzir seu próprio trabalho. O que dava a ele uma possibilidade de continuidade porque era ele que organizava isso, naturalmente ele organizava isso pra ele mesmo e ao mesmo tempo dava possibilidade de escolher o que ele iria fazer.¹⁵³

Dessa maneira e nesse cenário, Antonio Fagundes se insere na atualidade como um dos mais importantes atores, considerado como um dos poucos atores de prestígio, que investiu no campo da produção teatral, sobretudo nas décadas de 1980 e 1990, que “se preocupou em montar uma estrutura artística e empresarial que incluísse a pesquisa de mercado em seu cotidiano”¹⁵⁴ e tentou manter a ideia de um núcleo estável de intérpretes e técnicos com uma política de repertório, como ele fez com a C.E.R. Após os espetáculos, debatia com a plateia e cadastrava os espectadores com os quais fazia pesquisa de público, tentando estabelecer qual seria o público do teatro brasileiro.

Mesmo assim, para financiar projetos e espetáculos era necessário um grande investimento, os “custos” da produção eram altos. A Companhia Estável de Repertório não conseguiu sobreviver a esses percalços. E é nesse sentido que, mesmo antes do fim da Companhia, Antonio Fagundes, idealizador do projeto, iria repensar um novo processo de produção dos espetáculos, criando a Fagundes Produções Artísticas, empresa própria e separada da Companhia, em que deu continuidade ao seu projeto de produção teatral a partir da perspectiva do que vem a ser “produzir um espetáculo” nessa nova realidade econômica. Sempre correu atrás de patrocínios, mas nesse momento seu propósito era o de não assumir mais as dívidas de uma Companhia e assim desenvolveu sua atividade enquanto produtor na Fagundes Produções Artísticas. Ora, o que se levanta quanto ao cenário cultural e artístico brasileiro é que a arte é ignorada pelo Estado. “É grande a falha de todos nós. A elite brasileira entende a arte como adorno externo, de ocasião ou atividade instrumentalizada”, conforme discute Del

¹⁵³ FAGUNDES, Antonio. Entrevista concedida à Professora Rosangela Patriota, em 03 Nov. 2005. [Não Publicada]

¹⁵⁴ DEL RIOS, Jefferson. A produção teatral no Brasil. **Revista da USP**, São Paulo, nº 14, p. 64, junho/julho/agosto 1992.

Rios, acrescentando que a classe política não é frequentadora dos teatros.¹⁵⁵ Segundo a crítica de Fagundes, falta formação cultural ao país e vontade política aos dirigentes. Por isso o investimento no teatro é sempre um investimento arriscado em termos econômicos, é muito difícil contar com patrocínios, os atores ganham muito pouco e o lucro fica quase todo com os donos das salas de teatro e com anunciantes que nada têm a ver com o grupo.¹⁵⁶

Movido por tal perspectiva, sua primeira produção dentro da produtora foi *Muro de Arrimo*, em 1990. Segundo ele,

[...] os atores tinham que começar a produzir o seu trabalho ou parar. Foi quando eu montei *Muro de Arrimo*, foi quando eu montei a minha primeira produtora que era a Fagundes Produções Artísticas e que agora se chama Fagundes Produções Culturais, porque não dava, mas é a mesma Companhia praticamente, e não foi por um acaso que eu montei um monólogo, porque... eu não tinha cacife pra montar um espetáculo maior, mas eu já estava começando a pensar em produzir meu trabalho. Então, eu me tornei produtor, por uma necessidade de mercado.

A Fagundes Produções Artísticas surgia, então, diante da necessidade de repensar o processo de produção dos espetáculos. Depois de **Muro de Arrimo** destacaram-se outras de suas produções, como **Macbeth** e **Trono de Sangue** (1992); **Vida Privada** (1994); **Oleanna** (1995); **Últimas Luas** (1999) e **Sete Minutos** (2002).

No campo das produções, ele criticou alguns diretores teatrais da década de 1990, sobretudo por “esquecerem do público” e por isso “matarem o teatro” ao se submeterem aos patrocínios de empresas para peças teatrais, ganhando assim maior autonomia e, ao não depender da lotação de um teatro, não se preocuparem com o público¹⁵⁷. E o público tem importância fundamental no teatro para Fagundes, que sempre o prezou como importante interlocutor. Assim ele diz com relação ao alvo de suas críticas: “Eles estão criando um vácuo. Mas quem vai acabar são eles, quando os patrocinadores se cansarem. Nós, que fazemos teatro para o seu João e a dona Maria, vamos continuar”. Para atingir seus objetivos, ele gastou cem mil reais com a produção

¹⁵⁵ DEL RIOS, Jefferson. A produção teatral no Brasil. **Revista da USP**, São Paulo, nº 14, p. 64, junho/julho/agosto 1992.

¹⁵⁶ Ver: OLEANNA, MAIS UM casamento de Mara e Fagundes no palco. **Caderno SP**, São Paulo, 05 Jan. 1996.

¹⁵⁷ Ver: ATOR CRITICA DIRETORES teatrais. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Ilustrada, p. 5-1, 23 Jun. 1995.

de **Oleanna** e cem mil com a produção de **Vida Privada** nesse período, e sem patrocínio.

Colocada a questão da produção, outro fato que merece a atenção nesse item é a motivação dos produtores, diretores e como se dá a parceria ao escolherem determinadas obras e nelas investirem: Será fruto de escolhas e vontades individuais? Ou a escolha leva em consideração o público, se esse será atingido e se estará disposto a pagar pelo ingresso em determinada peça? O que verdadeiramente motiva o produtor, em sendo um investimento arriscado, sobretudo nesse novo cenário?

Com relação à produção de **Oleanna**, em entrevista ao Jornal da Tarde, Fagundes diz que já havia sido convidado por dois produtores teatrais brasileiros para fazer a peça de Mamet, porém nunca dava certo. Então ele e Mara Carvalho compraram seus direitos por cinco mil dólares e ele resolveu produzi-la por conta própria.¹⁵⁸ A peça correspondia ao que ambos queriam no momento. Estreavam também **Vida Privada**, de Mara Carvalho, tendo Fagundes comentado na época da estreia: “Acho que vai ser bom sair do drama pesado de Mamet para cair na farsa de **Vida Privada**. Isso é o que podemos chamar de um exercício de ator..¹⁵⁹

Diante de tal empreitada, Ulysses Cruz foi fundamental ao dirigir Fagundes fora da Companhia Estável de Repertório, embora já o tivesse feito em 1988 em **Fragmentos de um Discurso Amoroso** de Roland Barthes. Dirigiu as primeiras peças produzidas pela Fagundes Produções Artísticas: **A História do Soldado** (1991, de Igor Stravinsky); **Macbeth** (1992, de William Shakespeare); **Vida Privada** (Mara Carvalho) e **Oleanna** (David Mamet), essas duas últimas em 1995.

Essa parceria se deveu ao importante trabalho de Ulysses Cruz no cenário teatral brasileiro e a suas propostas estéticas. Em 1985 ele fundou o grupo teatral Boi Voador, considerado uma associação de atores e técnicos, que trouxe para o universo teatral a visão administrativa empresarial. Sua Companhia contava com um administrador de empresas cuidando da infraestrutura, centralizando entrada e saída de dinheiro, organizando o planejamento da produção, algo novo para o teatro no início da década de 1990. Mais do que procurar empresários dispostos a investir no teatro, faz-se toda uma sondagem de perfil dos interessados. Até por que, segundo relatou o

¹⁵⁸ OLEANNA, MAIS UM casamento de Mara e Fagundes no palco. **Caderno SP**, São Paulo, 05 Jan. 1996.

¹⁵⁹ Ibid.

empresário da Companhia, Roberto Malta, o retorno do investimento em teatro é demorado, portanto o empresário investe principalmente por sentir que está fomentando a cultura.¹⁶⁰ Muitas peças importantes foram encenadas pela Companhia tendo à frente da direção Ulysses Cruz, entre as quais: **Velhos Marinheiros** (1986) de Jorge Amado; **O Despertar da Primavera** (Frank Wedekind); **Corpo de Baile** (adaptação do texto de João Guimarães Rosa) e **Fragmentos de um Discurso Amoroso** (Roland Barthes), que teve Antonio Fagundes como protagonista. Essa parceria foi retomada no início da década de 1990, conforme vimos. Segundo Fagundes, “Ulysses tem bom gosto”¹⁶¹. Ele aponta, por exemplo, que *Macbeth*, peça que fizeram juntos, foi vista por duzentos mil espectadores, sucesso que não imaginavam ter.

A montagem de **Oleanna** por Ulysses Cruz é considerada pelo crítico Alberto Guzik como sendo um dos textos cuja originalidade ele mais respeitou. Segundo o mesmo crítico, o diretor “não tenta amenizar com golpes de teatro e efeitos especiais a crueza da peça de David Mamet”.¹⁶² E ressaltamos a crueldade, muito destacada na adaptação, conforme veremos nos próximos tópicos. **Oleanna**, por Ulysses Cruz, ainda é considerada uma “montagem simples, desprovida de tudo que não seja essencial à ação”.¹⁶³ Segundo Guzik, “Em muitos momentos, a simplicidade das marcações e da iluminação sugerem que o diretor respeitou integralmente o espírito das rubricas de David Mamet”.¹⁶⁴ E ironiza: Se houvesse rubricas nos textos de Mamet”. Enfim, mesmo assim respeitou o espírito da escrita teatral de Mamet. É o que será observado com a análise da filmagem do espetáculo teatral.

¹⁶⁰ DEL RIOS, Jefferson. A produção teatral no Brasil. **Revista da USP**, São Paulo, nº 14, p. 64, junho/julho/agosto 1992,.

¹⁶¹ MAIA, Mônica. Fagundes estreia peça de Mamet em São Paulo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Ilustrada, p. 5-4, 06 Jan. 1996.

¹⁶² GUZIK, Alberto. *Oleanna* e Fagundes: Dez. Mara: Cinco. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p. 3H, 25 Jan. 1996.

¹⁶³ Ibid.

¹⁶⁴ Ibid.

3.2 – A CONCEPÇÃO CÊNICA PELO OLHAR DE UMA CÂMERA: A FILMAGEM ENQUANTO OBJETO LIMIAR – ENTRE O TEATRO E CINEMA – POR QUE ADAPTAR E RESSIGNIFICAR? O INTERESSE PELA TEMÁTICA DE OLEANNA: O PODER, O POLITICAMENTE CORRETO E O ASSÉDIO REVELADOS NO CONTEXTO BRASILEIRO.

O que importa é que “adaptar é recriar inteiramente o texto considerado como simples matéria”.

João Roberto Faria
Dicionário do Teatro Brasileiro

Como objeto de investigação do espetáculo **Oleanna**, contamos nesta pesquisa com a filmagem da encenação cedida por Antonio Fagundes. Com duração de aproximadamente uma hora e dezessete minutos, ela foi realizada em 01/04/1995, provavelmente antes da estreia oficial em São Paulo no teatro Procópio Ferreira, uma vez que não temos a informação de onde ela se deu ao certo, como também não a temos quanto ao público, que talvez fosse formado por convidados, talvez não. Enfim, informações que nos escapam no momento da investigação.

O que se observa é o evento teatral no momento em que acontece, contando com um público que está entre a câmera e o palco, esse revelando a ação das personagens: ele, um professor em seu gabinete, e ela, a aluna. A ação se dá em um único espaço: a sala do professor. O palco se transforma em escritório para que o espetáculo aconteça. O registro é feito por uma câmera que tenta ajustar e enquadrar as personagens em seus momentos de fala, ora se abrindo para mostrar a ação dos dois personagens, ora se enquadrando na fala e ação desse ou daquele. No início do espetáculo são apresentados, em um telão, os colaboradores, técnicos que auxiliaram na sua materialização, o que é filmado pela câmera. Porém, nada se apresenta no vídeo a respeito do operador da filmagem, que poderia ser qualquer um da plateia, posicionado ao centro com a câmera na mão, ou alguém da própria equipe técnica simplesmente registrando o espetáculo. Pois isso, não há, aparentemente, nenhuma edição do que foi filmado, ou créditos e outras informações, que induzam que a filmagem fosse utilizada para fins de comercialização.

Diferentemente de um filme, a filmagem do espetáculo contempla a efemeridade da cena no momento em que acontece, sem interrupção. Enquanto a produção cinematográfica envolve uma série de tomadas, registros fora de série, para só posteriormente ser feita a junção na montagem do produto final, a filmagem do espetáculo tem um tempo e espaço limitados para acontecer. A elaboração e registro das cenas cinematográficas não precisam se dar em sequência e podem durar dias, até meses para se obter o efeito final pretendido. “O trabalho no set de filmagem não é nada”, é preciso apenas seguir o planejamento, segundo Mamet, que pensa sobre essas questões também, sobretudo sobre a diferença entre dirigir teatro e dirigir cinema. Para ele, o trabalho no set de filmagem é simplesmente registrar o que foi escolhido para ser registrado e o filme só é dirigido ao se elaborar a sequência de planos a partir de um roteiro.¹⁶⁵

O registro da cena teatral em vídeo, como no caso de **Oleanna**, não requer, na maioria das vezes, o mesmo trabalho. Não dá pra cortar e dizer: Vamos fazer a cena de novo! Ali no palco, enquanto espaço único para o teatro, as coisas simplesmente estão acontecendo e existe um público imediato envolvido e que reage de uma maneira ou de outra ao que acontece: “[...] o resultado é a elaboração de um espetáculo que sensibiliza uma plateia (pelo menos é o que se espera) pelos exatos minutos entrepostos no intervalo do abrir e fechar as cortinas”.¹⁶⁶

É importante estabelecer essas diferenças, pois as filmagens dos espetáculos têm-se tornado recorrentes na cena contemporânea, com o advento dos recursos tecnológicos, a facilidade e a democratização do uso da câmera. Porém, a filmagem em DVD de um espetáculo pode ser feita de maneiras e com finalidades diferentes: “captura de uma apresentação com uma câmera fixa com a finalidade de registro e a elaboração de uma filmagem posteriormente editada e disponibilizada em DVD”.¹⁶⁷ E ainda, como no caso da encenação de **Oleanna** (1995): uma filmagem com a finalidade de registro para arquivos pessoais, talvez, mas que não é feita com uma câmera fixa. Eis que temos uma câmera que escolhe o que capturar. Por trás da câmera existe alguém

¹⁶⁵ MAMET, David. **Sobre Direção de Cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p.24.

¹⁶⁶ FREITAS, Talitta Tatiane Martins. **Por entre as Coxias**: A arte do efêmero perpetuada por mais de “Sete Minutos”, 2010. 175 fs. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História, f. 110.

¹⁶⁷ Ibid., f. 123.

que insere o seu olhar para o espetáculo, a maneira como vivencia aquilo que está sendo representado.

Indiscutivelmente, a filmagem de um espetáculo constitui um testemunho histórico, sob o qual podemos desvencilhar inúmeras questões do tempo em que ele é produzido, através da composição de um cenário, das questões apresentadas à luz de um contexto, dos signos que esse determinado espetáculo carrega. Podemos, através do vídeo, captar o momento em que esse se materializa, não deixando que questões importantes apresentadas pelo olhar teatral se percam diante do tempo. Um documento caro, cujo interior será preciso trabalhar, sem a pretensão de determinar se diz ou não a verdade, sem questionar seu valor, mas avaliando como ele organiza, recorta, ordena e reparte o que é do que não é pertinente, conforme Foucault, que discute a nova relação da história com o documento e sua investigação: “[...] o documento, pois, não é mais, para a história, essa matéria inerte através da qual ele tenta reconstituir o que os homens fizeram ou disseram, o que é passado do que deixa apenas rastros”.¹⁶⁸ Mas algo que contém no seu interior um discurso que deve ser analisado.

É, portanto, pouco comum o uso do espetáculo filmado enquanto objeto e documento de estudo, sobretudo histórico, uma vez que é considerado um objeto que está além da definição de teatro e cinema, o que não quer dizer acima, mas um objeto diferente do teatro e diferente do cinema: um objeto limiar.

É muito comum o uso e análise do texto teatral para discutir sua historicidade, as questões suscitadas por ele etc., do qual podemos destacar as questões apresentadas em termos de conteúdo. Enquanto documento, o texto teatral é objeto de conhecimento, mas existem outros meios de reconstituir o que foi determinada obra, tudo o que representa ou diz respeito a uma cena teatral que se torna passível de ser estudada, sobretudo pelo viés de uma análise-reconstituição, que, embora não tenhamos participado diretamente do processo, nos possibilita resgatar como ele foi a partir de inúmeros vestígios:

Trata-se de uma especialidade do Ocidente inclinado a conservar e a estocar documentos ou fazer a manutenção de monumentos históricos. Ela vai ao encontro, nesse sentido, das reconstituições históricas das encenações do passado. Sempre efetuada *post festum*, ela coleciona indícios, as relíquias ou os documentos da representação, assim como enunciados de intenção dos artistas escritos durante a preparação do

¹⁶⁸ FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 7.

espetáculo e os registros mecânicos efetuados sob todos os ângulos e todas as formas possíveis (registro de áudio, vídeo, filme, CD-Rom, computador).¹⁶⁹

A materialização do texto teatral nos traz outro olhar: aquele que, diante de uma plateia, se faz representar por meio da encenação, do cenário, figurinos, sons, luzes e dos próprios atores. Não que o texto teatral em si seja limitado, uma vez que muitas vezes podemos resgatar críticas a respeito de determinadas encenações que nos servem como auxiliares na pesquisa, permitindo-nos desvendar a própria materialidade do texto no momento em que esse é adaptado para ir aos palcos.

Ora, “O vídeo restitui o tempo real e o movimento geral do espetáculo. Ele constitui a mídia mais completa para reunir o maior número de informações, particularmente sobre a correspondência entre os sistemas de signos, entre a imagem e o som.”¹⁷⁰ Não restando dúvidas sobre esse aspecto da filmagem teatral, podemos destacar que:

Mesmo feita com uma única câmera a partir de um ponto fixo, a gravação em vídeo é um testemunho que restitui bem a espessura dos signos e permite ao observador captar o estilo de representação e guardar a lembrança dos encadeamentos e dos usos dos diversos materiais. Ele é frequentemente usado pelo encenador para retomar um espetáculo, para garantir a sua promoção e venda junto aos teatros ou para conservar o seu registro.¹⁷¹

Sabemos que a arte teatral é considerada a “arte do efêmero”,¹⁷² quer dizer, é todo um trabalho que tem um tempo e espaço determinados para acontecer: o momento da encenação. E resgatar o registro desse momento requer alguns cuidados, como, por exemplo, questionar de que maneira esse registro foi feito e com qual finalidade.

¹⁶⁹ PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos**: teatro, mímica, dança-teatro, cinema. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 6.

¹⁷⁰ Ibid., p. 36.

¹⁷¹ PATRIOTA, Rosangela. O teatro e o Historiador: Interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica. In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosangela. (Orgs.). **A História invade a Cena**. São Paulo: HUCITEC, 2008, p. 37-38.

¹⁷² “O teatro é por excelência a arte do presente e, por conseguinte, do efêmero. O trabalho dos diretores, cenógrafos, atores, contrarregras, dentre tantos outros profissionais envolvidos em um projeto, por vezes demora meses, às vezes mais do que um ano. O resultado é a elaboração de um espetáculo que sensibiliza uma plateia (pelo menos é o que se espera) pelos exatos minutos entrepostos no intervalo do abrir e fechar as cortinas”. FREITAS, Talitta Tatiane Martins. **Por entre as Coxias**: A arte do efêmero perpetuada por mais de “Sete Minutos”, 2010. 175 fs. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História, f. 175.

Afinal, o fenômeno teatral deve ser, antes de tudo, “apreendido como acontecimento histórico, que se extingue no momento em que sua ação é finalizada. Por isso a sua recomposição poderá ocorrer através de seus fragmentos”.¹⁷³ E tanto a crítica, como o registro em vídeo de um espetáculo pode nos auxiliar na recomposição desse fenômeno, como foi recebido pelo público, que aspectos se destacaram na encenação, etc.

Assim, segundo Rosangela Patriota, para além da análise do texto dramático como documento privilegiado da pesquisa histórica, a encenação poderá tornar-se também instigante campo de investigação, mesmo considerando que muitos espetáculos não possuem registros fílmicos,¹⁷⁴ pois existe o que se produziu acerca da encenação, como, por exemplo, as críticas de jornais.

Nesse sentido a mesma autora ainda argumenta: “Como proceder diante de uma manifestação artística, tradicionalmente considerada efêmera?”.¹⁷⁵ Ora, vários são os caminhos que podemos adotar durante uma pesquisa com objeto similar, no entanto, ao lidarmos com a “efemeridade da cena”, sobretudo a teatral, temos que levar em conta que essa é diferente de outras modalidades artísticas, como as artes plásticas, o cinema, a literatura, a música. E é dessa forma que, segundo Patriota, no campo da pesquisa histórica a “cena” adquire estatuto de “acontecimento”, o que sugere que tenha um tempo e espaço determinados.¹⁷⁶ E mais, é um acontecimento que sobrevive a partir da memória daqueles que dele participaram: artistas, público, fragmentos que compuseram a sua existência (cenários, figurinos, texto, entre outros), bem como fotos da cena, notícias nos jornais, críticas teatrais e, no caso desta pesquisa, o registro fílmico do espetáculo.

Nesse último caso, poderá ser recuperada a interpretação do ator, a entonação de voz, os gestos que infundiram dramaticidade à cena, a expressão facial, etc., a composição cênica, para além das críticas produzidas sobre a encenação. Porém, o que

¹⁷³ PATRIOTA, Rosangela. O teatro e o Historiador: Interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica. In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosangela. (Orgs.). **A História Invade a Cena**. São Paulo: HUCITEC, 2008, p. 39.

¹⁷⁴ Ibid., p. 42.

¹⁷⁵ Ibid.

¹⁷⁶ Cf. Ibid.

quer que façamos com tal documentação, será sempre uma interpretação e seremos, antes de tudo, mediadores entre o documento e o processo a que se refere.¹⁷⁷

Dessa forma, quando nos comprometemos a analisar um espetáculo a partir de sua filmagem (registro em vídeo), temos que pensá-lo enquanto um objeto limiar entre o teatro e o cinema, o que permite que dialoguemos com suas duas formas, uma prática que não é nova, mas que tem se tornado constante nas pesquisas históricas envolvendo o objeto artístico, sobretudo o teatral.¹⁷⁸

Esse registro pode ser uma “super” produção, com câmeras em diferentes ângulos, criando uma espécie de “filme teatral”, ou melhor, teatro filmado, em que, apesar de o espaço da encenação ficar restrito ao palco, conta-se com um jogo de iluminação e som que permite criar diferentes imagens acerca de uma cena, possível devido à inserção da tecnologia na construção do espetáculo, e que passará por um processo de edição posterior. Mas pode ser também aquele registro simples de uma peça, com fins apenas de se constituir um arquivo pessoal, seja dos atores, da companhia teatral, seja de outros interessados.

Mesmo sob seus diferentes aspectos, no momento da análise do vídeo, tomado enquanto documento de investigação, tal objeto quebra, segundo Patrice Pavis, a quarta parede, rompendo a ilusão de uma representação fechada em si mesma. Por essa via pode-se acompanhar aquilo que foi vivenciado por um determinado público, em um determinado momento, sem, contudo, ter-se estado presente. Somos intermediados por uma visão que muitas vezes escolhe o que focalizar no palco e, desse modo,

Ora a câmera nos faz habitá-lo e vivê-lo do interior, como se estivéssemos nós mesmos confinados ali; ora o revela a nós em perspectiva, de muito longe, acima da cabeça dos espectadores do público diegético ou através das barreiras que fixam uma fronteira

¹⁷⁷ PATRIOTA, Rosângela. O teatro e o Historiador: Interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica. In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela. (Orgs.). **A História invade a Cena**. São Paulo: HUCITEC, 2008, p. 43-44.

¹⁷⁸ A prática da filmagem teatral não é nova. A transmissão audiovisual do teatro por mídia eletrônica no Brasil, segundo relata Talitta Freitas, se deu ainda na década de 1950 com os teleteatros, com gravações, segundo ela ressalta, realizadas “quase que amadoristicamente e com a utilização de câmera fixada na boca de cena, utilizando-se de uma aparelhagem que ainda impossibilitava boas captações de imagem e som”. FREITAS, Talitta Tatiane Martins. **Por entre as Coxias: A arte do efêmero perpetuada por mais de “Sete Minutos”**, 2010. 175 fs. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História, f. 111.

inatingível. [...] todos estamos no mesmo barco, em um espaço fechado ao mesmo tempo patológico, carcerário, lúdico e formal.¹⁷⁹

Sob esse ponto de vista surge outro aspecto: Como o olhar da câmera dimensiona nosso olhar para o palco? De que maneira ela narra o espetáculo?

A análise da filmagem exige alguns cuidados, pois ela está longe de ser uma interlocutora imparcial. Não faz apenas uma narração, mas acompanha e escolhe o que enquadrar. Não obstante, nos dá a ideia do universo cênico em questão. Desse modo, quanto a esse universo, temos que levar em conta, segundo Patrice Pavis, que a representação “constitui um mundo concreto e um mundo possível no qual se misturam todos os elementos visuais, sonoros e textuais da cena”. Uma verdadeira interação de tempo e espaço que podem tanto ser concretos (espaço teatral e tempo da representação), como abstratos (lugar funcional e temporalidade imaginada).

Em se tratando da filmagem do momento da encenação, há um tempo e espaço bem delimitados a serem analisados, há o lugar teatral (local onde a encenação escolheu se instalar), o espaço cênico (lugar no qual evoluem os atores e o pessoal cênico: a área de representação propriamente dita) e o espaço liminar (que marca a separação entre o palco e a plateia).¹⁸⁰ Assim, em que limiaridade nos encontramos enquanto espectadores que assistem a um espetáculo a partir de uma filmagem em outro momento que não o da sua própria produção?

Resgatar uma análise posterior permite que a obra não seja fechada em um tempo e espaço: é como se ela se perpetuasse¹⁸¹ através da visualização por meio do olhar da câmera que registra aquilo que não podemos presenciar no tempo e espaço tal como ocorreu. Somos igualmente espectadores, mas também observadores, contudo temos um interlocutor a mais entre nós e o palco: a câmera. A partir dessas questões definimos o ponto de vista que guiará esta análise, pois, segundo Patrice Pavis, “O importante é definir de que ponto de vista se faz a descrição, de onde se assiste ao

¹⁷⁹ PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos**: teatro, mímica, dança-teatro, cinema. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 105.

¹⁸⁰ Cf.: FREITAS, Talitta Tatiane Martins. **Por entre as Coxias**: A arte do efêmero perpetuada por mais de “Sete Minutos”, 2010. 175 fs. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História, f. 142.

¹⁸¹ Cf.: Ibid.

espetáculo, o que se entrevê dele, o que dele se escapa, o que verão os outros do lado deles? É preciso também observar os limites evolutivos da área de atuação [...]”.¹⁸²

A avaliação do espetáculo a partir da filmagem permite visualizar o trabalho dos atores, dos técnicos envolvidos e do próprio diretor: até que ponto ele é fiel ou não ao texto e ao contexto original da obra, quando se trata de uma adaptação?

[...] há várias entradas para a modificação de um texto. A questão é “como” produzir uma metáfora teatral, que pode ser mais ou menos explícita. Um caso é aquele em que ela é proposta pelo diretor e, em decorrência de sua orientação, o elenco é preparado neste sentido, para interpretar o texto. Uma outra via é a feitura de uma adaptação – um grupo se debruça sobre o texto e adota uma determinada forma, ponto de partida para o desenvolvimento subsequente.¹⁸³

A adaptação teatral é uma prática recorrente, envolvendo as escolhas estéticas do diretor, que consistem em definir o que vai ser contemplado do texto original, além de todo o trabalho envolvendo os atores. A adaptação, segundo o Dicionário do Teatro Brasileiro, tem seduzido alguns encenadores contemporâneos, sobretudo no Brasil. Cabe destacar que nem sempre fazer uma adaptação foi uma prática comum, pois ela não é nada mais que uma releitura de algo que já foi feito e que, mesmo já representado, nunca será feito da mesma maneira. Daí o caráter de perenidade e universalidade que as obras escritas, sejam elas de caráter literário ou teatral, carregam, fazendo com que jamais se percam no tempo.

Entretanto, a própria escolha e produção de determinada peça teatral, ao sair do texto e materializar-se em espetáculo, é também tomada como uma adaptação. Durante os ensaios essa mesma adaptação “[...] sofre cortes, acréscimos, modificações enfim, que nascem das intervenções dos atores e principalmente do encenador”,¹⁸⁴ muitas vezes inserindo na peça uma leitura profundamente pessoal ou uma releitura do texto original. Portanto uma obra teatral pode ser observada por inúmeros aspectos que vão desde o texto em si, passando por sua encenação guiada pelas críticas que se produziram a respeito dela, a maneira pela qual foi recebida pelo público até o próprio registro do

¹⁸² PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos**: teatro, mímica, dança-teatro, cinema. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 142.

¹⁸³ GUINSBURG, Jacó. Em Cena – nos diálogos. In: PATRIOTA, Rosangela; GUINSBURG, Jacó. (Orgs.). **A Cena em Aula**. São Paulo: Edusp, 2009, p. 104.

¹⁸⁴ FARIA, João Roberto. Adaptação. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva/ Edições SESC SP, 2006, p. 16-17.

momento exato da encenação, através da fotografia e também da sua filmagem, que nos abre mais uma possibilidade.

Cabe ainda ressaltar que são as peças estrangeiras que sofrem mais modificações quando encenadas entre nós, através da “tradução” e “adaptação”, palavras consideradas complementares em um processo de ressignificação teatral.¹⁸⁵ Com a tradução, o ritmo da fala muitas vezes se perde ou é alterado se comparado à leitura da versão original.

Interessando-nos o processo de adaptação e produção de espetáculos na década de 1990 e focalizando o trabalho da Companhia Estável de Repertório (C.E.R.) e da Fagundes Produções Artísticas, sobretudo a montagem de **Oleanna** (1995), de David Mamet, traduzida e adaptada para o palco brasileiro, cabe destacar que “a maior ou menor fidelidade ao texto original depende dos objetivos do encenador ou do grupo teatral responsável pela montagem”.¹⁸⁶ O que se pretende destacar? Qual o interesse em trazer ao palco determinadas temáticas? Que questões se quer passar ao público?

Ou seja, qualquer adaptação, ou tradução, nunca é feita de maneira inocente, pois pauta-se numa intervenção que produz vários sentidos. Trata-se de interpretação. Interpretação colocada à luz de um contexto.¹⁸⁷ É preciso, entretanto, considerar que, quando uma determinada obra é interpretada, tem-se o intento de desvendar os pensamentos e as intenções do autor, imaginando a sua posição, ou relacionando a obra a um todo mais amplo que lhe dá significado, porém não podemos compreender o todo (um texto teatral, por exemplo) sem compreender suas partes, ou compreender as partes sem compreender o todo. E ficamos tentados a acreditar que uma obra é sempre inacabada e que “tudo é interpretação”. Portanto a releitura dela, sua adaptação, passa por esse processo de interpretação, que pode condizer com aquelas que seriam “as intenções” do próprio autor, ou inaugurar um contexto, uma perspectiva inteiramente nova, que nada tem a ver com seu contexto original, como resultado do trabalho do diretor, dos atores, encenadores e do lugar desde o qual se propõe a falar, a dar voz aos personagens.

¹⁸⁵ FARIA, João Roberto. Adaptação. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva/ Edições SESC SP, 2006, p. 16-17.

¹⁸⁶ Ibid.

¹⁸⁷ Ver: GADAMER, Hans-Georg. Segunda Parte: a extensão da questão da verdade à compreensão nas ciências do espírito. In: _____. **Verdade e Método**. Petrópolis: Vozes, 2008.

Interpretar ou reinterpretar algo em um contexto e até mesmo se debruçar sobre aquilo que por si só já é uma interpretação, ou seja, a obra *Oleanna* retirada de seu contexto original (Estados Unidos da América, 1992) para outro, sua releitura para o cinema em 1994 e posteriormente para o cenário teatral brasileiro em 1995, é o que nos interessa nesse momento, sobretudo porque ela é recriada e adaptada para diferentes espaços:

Segundo Patrice Pavis, é cada vez mais comum que o termo adaptação seja empregado no sentido de “tradução”. É notável, ele escreve, “que a maioria das traduções se intitule, hoje, adaptações, o que leva a tender a reconhecer o fato de que toda intervenção, desde a tradução até o trabalho de reescritura dramática, é uma recriação, que a transferência de um gênero para outro nunca é inocente, e sim que ela implica produção de sentido” (1999: 10-11). Ainda segundo Pavis, o que caracteriza a adaptação é a extrema liberdade que o adaptador tem em relação ao texto original. Ele pode realizar cortes, reorganizar a narrativa, reduzir ou aumentar o número de personagens ou do espaço ficcional, concentrar ou distender a ação no tempo, entre outros procedimentos.¹⁸⁸

A adaptação é um “fenômeno do nosso tempo”. Resignificar e não apenas reproduzir é uma prática contemporânea. No entanto, interessa-nos aqui destacar o momento que antecede a encenação e produção de **Oleanna** até a concretização de seu projeto, tendo em vista a participação de agentes como Antonio Fagundes, Mara Carvalho e Ulysses Cruz, diretor considerado pelo crítico Alberto Guzik como fiel ao texto original de Mamet. O que move as escolhas estéticas e temáticas desses agentes?

Ora, quanto à motivação de Fagundes para encenar a adaptação de **Oleanna**, ele aposta em repetir o sucesso de público no Brasil, confessando ser um admirador de Mamet, que considera um artista fantástico, sobretudo pela crueldade apresentada em suas obras.¹⁸⁹ A peça despertou grande interesse em Fagundes e Mara Carvalho, principalmente por suas temáticas. É definida por Fagundes como “um texto sobre a relação de poder”, em que o assédio sexual é apenas um truque.¹⁹⁰

¹⁸⁸ FARIA, João Roberto. Adaptação. GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva/ Edições SESC SP, 2006, p. 16-17.

¹⁸⁹ PEÇA DE MAMET é novo projeto. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Ilustrada, p. 5-1, 23 Jun. 1995.

¹⁹⁰ MAIA, Mônica. Fagundes estreia peça de Mamet em São Paulo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Ilustrada, p. 5-4, 06 Jan. 1996.

Porém, é questionada por representar questões presentes na sociedade americana (os escândalos sexuais na Casa Branca estavam na pauta do dia, junto ao movimento do politicamente correto e à reavaliação do conteúdo curricular das universidades para que abrangesse todos os “grupos” sociais). Dessa maneira, foi criticada por representar quase uma peça de propaganda, em que o enredo foi considerado também portador de um “exagero de esquematismo e engajamento, bem próprio das batalhas PCs e PC de alguns anos atrás, nas universidades americanas e no entorno”.¹⁹¹

Mas a obra não representa apenas isso e o que nela se observa é uma aluna que se relaciona com um “grupo”, ou tipo de movimento talvez feminista, o que não fica claro na peça, que cobra o politicamente correto na relação professor-aluna. Ora, Mamet faz precisamente o oposto do que é criticado. Longe de fazer uma propaganda, ele crítica com seu pessimismo e exagero esse tipo de engajamento político, ou o engajamento nos moldes da sociedade contemporânea, sobretudo nos Estados Unidos. Mas, no que diz respeito à adaptação brasileira, tanto Fagundes como Mara parecem estar conscientes de que existe uma diferença de contexto, mas que algumas questões podem perfeitamente ser repensadas dentro dos parâmetros políticos e culturais do Brasil. Mara Carvalho defende em entrevista a adaptação e rebate as críticas dizendo que “No filme são dois americanos discutindo um texto americano, nos Estados Unidos. É bem diferente de dois brasileiros trazendo esse texto para a realidade brasileira”.¹⁹² Cabe a nós questionar, no decorrer do capítulo, que diferenças são essas! O texto foi traduzido por Renato Beninatto e Liana Lazoski Beninatto e dirigido por Ulysses Cruz, trazendo praticamente todas as questões à tona. O interesse pela adaptação, quanto às temáticas, está no fato de que esse início da década de 1990, não só nos Estados Unidos, mas no mundo e sobretudo no Brasil, é marcado pelos movimentos étnico-raciais: a questão da mulher, do homossexual, do negro etc. está na pauta do dia, junto ao movimento do politicamente correto, movimento que no Brasil surgiu dentro das universidades influenciado pela esquerda.¹⁹³ A nova configuração da sociedade nos

¹⁹¹ SÁ, Nelson de. David Mamet abraça o maniqueísmo em “*Oleanna*”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Ilustrada, p. 3-4, 13 Fev. 1996.

¹⁹² MAIA, Mônica. Fagundes estreia peça de Mamet em São Paulo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Ilustrada, p. 5-4, 06 Jan. 1996.

¹⁹³ PONDÉ, Luiz Felipe. O efeito do politicamente correto no Brasil. **VEJA**, vídeo transcrito, 23 Maio 2012. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/multimedia/video/o-politicamente-correto-para-maquiar-a-incompetencia-do-governo>>. Acesso em: 18 Out. 2012.

moldes do capitalismo neoliberal e do pós-moderno permitiu que essas bandeiras se difundissem pelo mundo afora. As velhas utopias e lutas por transformação social não mais condiziam com as aspirações da maioria das pessoas, pessoas que outrora se haviam engajado em movimentos sociais, estudantis, mesmo no Brasil, antes da ditadura militar e no decorrer dela. O momento era de luta em prol de diferentes causas: igualdade, quebra de monopólios, justiça social, engajamento político, cultural e artístico como base para a problematização das condições sociais que haviam mudado completamente.

No Brasil, a abertura democrática fez com que os movimentos sociais, políticos e culturais que durante a ditadura abalaram o cenário nacional em sua luta contra o poder militar se esvaziassem. As relações sociais se impregnaram de individualismo, a sociedade foi fragmentada em classe, gênero, etnia, raça e nacionalidade, que conflitam entre si constantemente nos espaços de socialização, onde a disputa por poder é cada vez mais evidente. As universidades são palco para esse conflito, sobretudo após sua abertura para as massas, uma vez que o ensino universitário passou a ser direito de todos e procurado por inúmeras razões. Assim, esse é um período em que esse tipo de ensino deveria ter sido pensado e repensado para abranger os diferentes grupos sociais.

Esse quadro de transformação nos leva a questionar: e as utopias de outrora? Quais eram as bases desse “novo” modelo de sociedade em que as próprias utopias perderam espaço, onde não parece haver meios para a transformação social, nem mesmo interesse? Como disse Russell Jacoby:

Hoje apenas os historicamente estúpidos acreditam ser urgente construir castelos no céu. O idealismo esfuziante desapareceu há muito tempo. Em uma época de emergências permanentes, mais do que nunca nos tornamos utilitaristas estritos, dedicados a consertar, e não a reinventar, o aqui e o agora.¹⁹⁴

É difícil acreditar nas velhas utopias e o espírito antiutópico assola o campo intelectual, o que era fascinante se tornou ameaça, mesmo as novas aspirações se enchem de culpa: “Hoje, a maioria dos observadores considera os utópicos e seus simpatizantes, na melhor das hipóteses, sonhadores inconsequentes e, na pior delas, totalitários assassinos.” Isso porque esses ideais quase sempre culminaram em ditadura

¹⁹⁴ JACOBY, Russell. **Imagem Imperfeita**: Pensamento Utópico para uma Época Antiutópica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 9.

e violência. Hoje, segundo Jacoby, é difícil mapear as utopias. Em uma de suas aulas sobre utopia pediu que seus alunos delineassem as suas próprias e concluiu: “Eles então trazem ideias louváveis – tratamento de saúde universal com a escolha de seu médico, educação superior gratuita, parques limpos, veículos ecológicos – mas muito pouco que escapa ao ordinário”. Afirma, então, que é plenamente concordável que “os sonhos mais audaciosos poderiam assim ser concretizados por um amplo estado de bem-estar social”.¹⁹⁵ Característica da nova ordem mundial: “As pessoas não sabem o que querem, ou ainda, o que querem é específico e banal, elas desejam esse prato de comida ou aquele par de sapatos. A utopia morre com o empobrecimento dos desejos”.¹⁹⁶

Nenhuma crítica sistemática do capitalismo monopolista era possível e a corrente pós-modernista, entre outras, pareceu constituir um modo de evitar por completo a política, mesmo que muitos de seus praticantes ainda se autodenominassem marxistas.¹⁹⁷ É uma observação de Francis Wheen, que pretende explicar como chegamos a tais perspectivas, o “desprezo pelas grandes narrativas históricas, pelas ideologias universalistas e pelas leis gerais da natureza”, quando muitos pós-modernistas pareciam aceitar o desaparecimento do socialismo e o sucesso do capitalismo como “realidades imutáveis da vida”.¹⁹⁸ E o fim da década de 1980 e início da década de 1990, ou seja, o fim da Guerra Fria, que simbolizou a universalização da democracia liberal, inaugura a hipótese de que os conflitos nesse novo mundo não serão ideológicos, muito menos econômicos, mas, de acordo com Wheen, “As grandes divisões da humanidade e a fonte predominante de conflito serão culturais”,¹⁹⁹ envolvendo etnias, raças, gênero. Foi quando os pós-modernistas descartaram de vez a possibilidade da ação coletiva, destruindo, portanto, o espírito iluminista que promoveu durante séculos a ideia de valores universais. “O universalismo moral não era, portanto, compatível com o pluralismo cultural”²⁰⁰ nessa essa sociedade cada vez mais fragmentada.

¹⁹⁵ JACOBY, Russell. **Imagem Imperfeita**: Pensamento Utópico para uma Época Antiutópica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 15.

¹⁹⁶ Ibid., p. 216.

¹⁹⁷ Cf. WHEEN, Francis. **Como a Picaretagem conquistou o mundo**: equívocos da modernidade. Rio de Janeiro: Record, 2007.

¹⁹⁸ Ibid., p. 104.

¹⁹⁹ Ibid., p. 90.

²⁰⁰ Ibid., p. 209.

Isso não se reflete apenas nos Estados Unidos. As preocupações da nova geração de pensadores, de jovens, estudantes passam por essas questões e se espalharam pelo mundo. Dessa forma, as temáticas de **Oleanna** podem ser representadas em diferentes espaços nesse período. Trata-se de uma obra de ficção, mas com ligações diretas com a realidade política, econômica e social, não pelo desfecho exagerado da trama, mas por, através desse exagero, fazer com que as pessoas percebam quão “vazias” são as suas utopias, que na trama se resumem a nada mais do que a luta pelo poder, através da desqualificação, humilhação do outro, vestida da máscara do politicamente correto.

Uma peça com temas extremamente intelectuais, de difícil compreensão. Para Fagundes, uma das grandes dificuldades em se montar um texto de Mamet é o conteúdo, é um texto de teses, devido à grande quantidade de temas envolvidos na trama: “[...] esvaziamento do ensino superior, democratização do ensino, o politicamente correto e a emergência de um poder predatório”.²⁰¹ Temas que, para ele, podem ser olhados e rediscutidos pelo viés da sociedade brasileira, pois essas questões também permeiam o Brasil da década de 1990, estando, ainda segundo Fagundes, presentes no cotidiano do nosso país, conforme vimos.

Quanto às personagens, poderiam ser de qualquer gênero, masculino ou feminino, que as temáticas principais, como o poder e o politicamente correto, ainda assim seriam contempladas. Ele consegue explicitar outros problemas: numa relação de aluno e professor, o texto não teria tanta força, eliminaria dois ou três temas”,²⁰² entre eles a questão do assédio, das minorias envolvidas na luta pelo politicamente correto etc.

O assédio aparece na trama brasileira, assim como no texto teatral e adaptação cinematográfica, sob a designação de estupro. O professor é acusado de estupro, não houve violência, não física, no entanto os avanços do professor foram supostamente “contra” a vontade da aluna, o que os qualifica de tal maneira. A trama talvez sugira o exagero na acusação, porém tal discussão também era inédita para a época, visto que um dos primeiros casos de Assédio Sexual julgados na Suprema Corte norte-americana data

²⁰¹ MAIA, Mônica. Fagundes estreia peça de Mamet em São Paulo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Ilustrada, p. 5-4, 06 Jan. 1996.

²⁰² Ibid.

de 1986. No Brasil, no entanto, o tema era mais novo ainda, talvez não houvesse nenhuma lei que sancionasse a questão do Assédio.

Ora, a palavra “assédio” remete-nos quase imediatamente a duas associações: a um conteúdo sexual e ao movimento politicamente correto norte-americano.²⁰³ Nos Estados Unidos, o assédio sexual é reconhecido como discriminação sexual desde 1976. Na França, é caracterizado como uma infração apenas se trouxer uma explícita chantagem de demissão. E no Brasil?

Segundo Maria Ester de Freitas, ouvimos, com frequência, que o politicamente correto dos norte-americanos está contaminando o Brasil e o resto do mundo. Isso, segundo a mesma autora, pelo fato de exportarem e, diga-se de passagem, com sucesso, os seus padrões culturais para as demais sociedades contemporâneas. Para a autora, “Não é relevante discutir o quanto há de excessos ou de paranoias coletivas encarnadas no politicamente correto em sua versão original”, isto é, americana; “[...] o importante é ressaltar o espaço que esse movimento abriu para uma discussão de uma série de assuntos, que antes só tinham como resposta a indiferença ou o desdém”,²⁰⁴ sobretudo no Brasil, mas

Cada sociedade possui suas doenças sociais particulares, trazendo em si também o potencial para a cura de seus males: os movimentos sociais podem ser sinais da maneira como uma sociedade está lidando com as doenças instaladas no seu corpo, mesmo quando há exagero na dose do remédio.²⁰⁵

Confunde-se o assédio sexual, assim como o moral, com um modismo, segundo Freitas, mas não o são e estão longe de serem práticas novas. O que é novo é a busca de discussão, de punição, de criminalização e, com a democratização das sociedades, “o direito de recorrer de uma decisão ou prática injusta, ou considerada injusta, é garantido em quase todas as sociedades modernas”.²⁰⁶

Nesse sentido, para ela, essas práticas não são novas no Brasil, ou são consideradas uma consequência do desenvolvimento econômico dos últimos anos, pois,

²⁰³ FREITAS, Maria Ester de. Assédio moral e assédio sexual: faces do poder perverso nas organizações. **Revista de Administração de Empresas**, São Paulo, v. 41, n. 2, p. 9, Abr./Jun. 2001.

²⁰⁴ Ibid.

²⁰⁵ Ibid.

²⁰⁶ Ibid.

Quando pensamos na cultura brasileira, vêm-nos à mente algumas de suas características mais marcantes: a sinuosidade; a linguagem com entrelinhas; o erotismo e a sensualidade expressos nas vestimentas, na música, na dança e nas conversas ambíguas; a busca de intimidade, a mania de tocar o outro, a informalidade, a confiança fácil; a saída ou os escapes do “deixa-disso”.²⁰⁷

Ou seja, sempre estiveram ali, é comum essa aproximação que chega a ser considerada como “[...] atributos dos filhos e filhas das terras brasilis”, o que, segundo Freitas, nos leva a “duvidar se a moda do politicamente correto norte-americano pegaria aqui com força”.²⁰⁸

Mais um motivo para discutirmos a adaptação de **Oleanna** e a questão do assédio e politicamente correto no Brasil: Como o público reagiria a isso? Não é à toa que foi criticada por dizer respeito não ao Brasil, mas aos Estados Unidos, por representar um exagero!

Ora, a versão brasileira do assédio é, ainda de acordo com a mesma autora, muito mais suavizada:

O conceito de assédio sexual nos Estados Unidos é bem mais amplo que aqui. Lá, por exemplo, um olhar pode caracterizar uma tentativa de assédio e gerar um processo judicial. Impensável, na cultura brasileira, proibir alguém de olhar para alguém de maneira sugestiva ou que isso possa levar alguém para a cadeia; aliás, se isso fosse possível, a inventividade brasileira encontraria uma fórmula de driblar a ofensa; talvez simplesmente todo mundo passasse a usar óculos escuros, por exemplo.²⁰⁹

É comum, ainda, o brasileiro falar sobre sexo, mas não do sexo conflitual e daí a tendência de banalização da questão, conforme apontamentos de Freitas. Como dito anteriormente e reforçado pela pesquisadora em questão,

Na lei brasileira, não existe ainda a figura do assédio sexual; assistimos a uma grande discussão sobre as alterações que deverão ser feitas no novo código penal, em substituição ao que está em vigor desde 1940 e que não mais reflete uma boa parte dos problemas da modernidade. Existem várias propostas, inclusive de crime passível de multa ou prisão que varia de seis meses a dois anos; muitos advogam que a Justiça do Trabalho seria mais eficiente e adequada para tratar do assunto, visto que forçaria as empresas a encarar o problema.

²⁰⁷ FREITAS, Maria Ester de. Assédio moral e assédio sexual: faces do poder perverso nas organizações. **Revista de Administração de Empresas**, São Paulo, v. 41, n. 2, p. 9, Abr./Jun. 2001.

²⁰⁸ Ibid.

²⁰⁹ Ibid., p. 16.

Como o assédio ainda não aparece na CLT nem no Código Penal, as raras ocorrências são registradas nas delegacias como perturbação da tranquilidade ou constrangimento ilegal. Um dos textos propostos considera crime assediar alguém com violação de dever do cargo, ministério ou profissão, exigindo, direta ou indiretamente, prestação de favores sexuais como condição para criar ou conservar direito, ou para atender a pretensão da vítima.²¹⁰

Mesmo diante desse impasse na transposição da temática, a peça é adaptada, e é discutida no palco brasileiro, atrás da aparente fidelidade ao texto teatral e sabendo que ele se tornou filme nas mãos de Mamet. Porém, assim como garante a importância da temática de **Oleanna** no Brasil, Fagundes garante também, em entrevista, que não houve influência do filme na montagem do espetáculo, visto que ele e Mara assistiram ao filme, mas no período da montagem já haviam se esquecido da atuação dos atores americanos.²¹¹

De fato, a atuação de Fagundes parece estar carregada por um olhar irônico, sarcástico, que não observamos na atuação de William H. Macy e Debra Eisenstadt. Chega a tanto seu caráter irônico que conseguimos ouvir em um ou outro momento alguma risadinha do público. De acordo com o crítico Nelson de Sá, “Antonio Fagundes, experiente, consegue dar complexidade ao personagem e chega a entrar pelo humor, a tripudiar sobre os exageros da maldade”²¹². E exemplifica com um trecho de uma cena: “Você me odeia?” Diz ela, perto do final. “Sim”, responde ele, rindo e fazendo rir. Ou, ainda, “você é muito perigosa”.

Segundo os atores, eles criaram seus próprios personagens: “Estreamos **Oleanna** fora de São Paulo, em Araraquara, Santos e Sorocaba. Depois da estreia, revimos o filme. E descobrimos que a linha dos atores no filme era muito diferente da nossa”.²¹³ Isso nos leva a questionar: como é possível essa diferença, já que se trata de um mesmo texto utilizado tanto pela adaptação cinematográfica quanto pela adaptação de Ulysses Cruz para o teatro brasileiro? Como é possível recriar um personagem?

Questões a serem desenvolvidas no próximo tópico.

²¹⁰ FREITAS, Maria Ester de. Assédio moral e assédio sexual: faces do poder perverso nas organizações. **Revista de Administração de Empresas**, São Paulo, v. 41, n. 2, p. 17, Abr./Jun. 2001.

²¹¹ PEÇA DE MAMET é novo projeto. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Ilustrada, p. 5-1, 23 Jun. 1995.

²¹² SÁ, Nelson de. David Mamet abraça o maniqueísmo em “Oleanna”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. 3-4, 13 Fev. 1996.

²¹³ OLEANNA, MAIS UM casamento de Mara e Fagundes no palco. **Caderno SP**, São Paulo, 05 Jan. 1996.

3.3 – ANÁLISE DO ESPETÁCULO: ASPECTOS VISÍVEIS E INVISÍVEIS – A COMPOSIÇÃO CÊNICA E O TRABALHO DO ATOR: O PODER EM CENA.

Quando se faz um trabalho com um texto teatral que situa personagens, época, trama, é necessário voltar-se para uma dimensão que examina os comportamentos em cena, o vestuário, o ambiente, para que assim siga um retrato fiel, ou a impressão de uma articulação entre as partes da montagem, ou ainda uma aparência que se desincumba da comunicação com o público. [...] o trabalho do ator é uma categoria, entre outras, da engrenagem teatral.

Sobre o trabalho do ator

Não se dissocia da palavra teatro a ideia de visão.

Sábato Magaldi

Com o espetáculo **Oleanna** (1995), produzido pela Fagundes Produções Artísticas, podemos observar um pouco do processo de adaptação e produção de um espetáculo, destacando o trabalho dos atores envolvidos na trama, os elementos cênicos, como sonoplastia, iluminação, cenário, figurino, além das escolhas temáticas, conteúdos contemplados pela encenação e, para além desse aparato técnico, a maneira como a obra é representada pelos próprios atores: o que é contemplado enquanto forma (maneira como a apresentação é disponibilizada e elaborada, as escolhas estéticas) e conteúdo (temas apresentados e reforçados pela ação dos atores).

Iniciando a análise, temos que os elementos cênicos auxiliam no processo de ressignificação, conferindo sentido ao enredo. E de que maneira isso é feito em **Oleanna** (1995)?

Quando as coxias se abrem, o primeiro elemento ressaltado na encenação é a música, já anunciando um clima de tensão e suspense, mas os efeitos sonoros do espetáculo vão muito além disso, sobretudo se tomarmos a música a partir da concepção de Patrice Pavis: “no sentido (o mais geral possível) de evento sonoro – vocal,

instrumental, ruidoso –, de tudo o que é audível no palco e na plateia”.²¹⁴ E ainda: “enquanto mensagem sonora”.

Em **Oleanna** (1995), a música (produzida por André Abujamra) não tem o papel de simplesmente destacar determinada cena e ação, uma vez que é pensada em conjunto com outros fenômenos, sobretudo os visuais. Assim, podemos desvendar as relações de forças entre a música e o resto da encenação.

No espetáculo em questão, ela aparece em ritmo de suspense, permeando-o desde a abertura até ao final do espetáculo, além de indicar a passagem de um ato a outro. Não toma o lugar da ação, mas cria um ar de tensão a ponto de envolver o espectador, que tende a se perguntar: o que vem a seguir? Cria um clima que desvenda o próprio clímax da trama: uma “acusação” e um “julgamento”. Poderíamos dizer, então, que a música aqui inserida é caracterizada por produzir um “efeito sonoro” que, segundo Patrice Pavis, torna “uma situação reconhecível ou ainda uma pontuação da encenação, durante as pausas da atuação, as mudanças de cenário e do próprio ato”. Assim, “A música em geral, e particularmente em cena, tem uma função ora integrativa, ora desintegrativa para o espetáculo e o ego das personagens”.²¹⁵ Ela evoca, ainda de acordo com esse autor, diversos humores, alegria, dor, angústia, desejo, satisfação, plenitude etc.

No espetáculo, a música evoca e destaca a angústia e a ansiedade das personagens, integrando-se ao próprio enredo. Dessa forma, as intervenções acontecem: ao iniciar o espetáculo, com destaque para uma mulher no centro do palco, à qual é direcionada uma luz (Fig. 78); depois que já conhecemos as personagens e que a trama é iniciada, a música aparece, ainda no primeiro ato, como artifício que nos chama a atenção para determinadas atitudes no palco, como o ato de Carol anotar em seu caderno aquilo que o professor diz. Principalmente quando ele diz algo que, segundo o ponto de vista dela, pode “incriminá-lo”, artifício que só descobrimos no Segundo e Terceiro atos. Aparece também em momentos em que as personagens se exaltam, em mudança de atos e se destaca ainda mais ao final do espetáculo.

As músicas tocadas durante essas passagens produzem no espectador um estado de tensão, que é desconfortável, sobretudo à medida que o “maniqueísmo é

²¹⁴ PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos**: teatro, mímica, dança-teatro, cinema. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 130.

²¹⁵ Ibid., p. 133.

abraçado”, ou não, devido ao fato de não sabermos a quem creditar a razão até que o último ato mude tudo.

Outros aspectos sonoros, no entanto, são utilizados, não mais com a intenção de destacar alguma cena ou auxiliar na mudança dos atos, mas de servir de instrumento de “quebra” da narrativa, da comunicação estabelecida entre as personagens, como o diálogo interrompido com o toque do telefone, as pausas frequentes etc.



Figura 78

Há um diálogo incessante, marcado pelas pausas, além das interrupções da fala (pelo toque do telefone), reforçando a incapacidade da comunicação para expressar os conflitos. É intencional a projeção de personagens que falam, falam e falam, mas não conseguem se entender e, sempre que algo importante parece estar sendo dito, o telefone toca: um elemento importante e um recurso no desenvolvimento da trama que trata, antes de tudo, da comunicação. Essa característica, muito prezada pelo dramaturgo David Mamet, foi mantida pela encenação brasileira. (Fig. 79 e 80)

O diálogo fragmentado aos poucos vai revelando o eixo temático da peça, o jogo de poder: o medo que os personagens carregam de serem desmascarados, descobertos em suas fraquezas. Dessa maneira, as armadilhas verbais vão se estabelecendo diante da “frágil” Carol do Primeiro Ato, quando tudo o que o professor diz ou fala é reinterpretado por ela, chegando ao exagero de suas acusações, apresentadas no decorrer do Segundo Ato.



Figura 79



Figura 80

O aspecto sonoro de um espetáculo é uma marca sutil, porém imbricada de significados, os quais não podemos desprezar, que também “são encontrados ao abordar outros sistemas de signos mais visíveis, como o ator ou o espaço, e os outros elementos materiais da representação”.²¹⁶

Por se tratar de uma adaptação, alguns aspectos sonoros adquirem características diferentes. Seria difícil manter o mesmo ritmo da fala, sobretudo por causa da tradução. Porém, graças ao trabalho do ator Antonio Fagundes, a própria fala, nos seus aspectos de som e ritmo, é ressignificada, de forma que um ar de ironia e sarcasmo é acrescentado ao personagem John (o professor), sendo o poder e a

²¹⁶ PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos:** teatro, mímica, dança-teatro, cinema. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 137.

autoconfiança propagados pelo ritmo e o tom da voz. São aspectos possíveis de apreender através do registro feito em vídeo, revelador de que muitas vezes o tom irônico arranca risadas do público, o que não acontece, por exemplo, na ação das personagens no filme de 1994.

Para além da atuação de Antonio Fagundes e Mara Carvalho, que vão dar vida às personagens, assim como dos aspectos do som e do tempo/espço da encenação evidenciados pela filmagem, cabe destacar os aspectos “mais materiais” do espetáculo:

Todos os elementos da representação que a análise do espetáculo deseja passar em revista são, por definição, materiais: existem concretamente no palco como materiais, significantes, colocados ali pelos artesãos do espetáculo. No entanto, alguns são, se assim podemos dizer, mais materiais do que outros: aqueles que não estão ligados diretamente à presença dos atores, à sua voz, ao espaço-tempo no qual evoluem suas ações, ao ritmo ou à música.²¹⁷

Esses outros elementos são o cenário, o figurino e a iluminação. Diante, pois, desse sistema de significação e do sistema cênico, é importante destacar a análise de cada esfera no interior da encenação. Quanto ao cenário em ***Oleanna***, adaptado por Felipe Crescenti, há no palco uma sala de professor, dentro de uma universidade, um ambiente escuro e claustrofóbico de onde parece não haver possibilidade de fuga. É uma universidade nos padrões americanos (Fig. 81): cores escuras, uma grande estante de livros, com uma escada, uma escrivaninha cheia de papéis, uma cadeira giratória, um telefone etc. O telefone é utilizado como um elemento de corte, pois é o seu toque que interrompe determinadas cenas, geralmente quando algo importante será dito. É, também, elemento de ruptura no decorrer dos três atos, conforme assinalado anteriormente.

²¹⁷ PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos:** teatro, mímica, dança-teatro, cinema. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 161.



Figura 81

No cenário brasileiro um elemento que não aparece no filme de 1994 é acrescentado pela adaptação: um jogo de dardos fixado na parede, que o professor parece utilizar para descarregar sua tensão quando não consegue resolver o conflito que ele ajudou a criar. (Fig. 82)



Figura 82

Outra questão interessante está no fato de o cenário permanecer praticamente o mesmo durante toda a encenação, não existindo nele mudanças significativas capazes de serem percebidas pelo público, o que também difere do cenário do filme, uma vez que

nesse, ao final, o professor organiza todos os seus pertences, guarda-os, esvaziando a sala que não mais será ocupada por ele, pelo fato de ter perdido o cargo.

Quanto à iluminação, ela participa do próprio processo de narração, cortes, mudanças de cenas, de atos, elemento de destaque etc. Em **Oleanna**, a iluminação (de Augusto Tiburtius), que abarca todo o cenário, remete a um ambiente escuro, um tom amarelado predomina no espetáculo, juntamente com as cores escuras das paredes de madeira, caracterizando um ambiente frio. As luzes se acendem e se apagam conforme a mudança de atos, consistindo em instrumento de ruptura entre eles.

Outro elemento de grande destaque é o figurino, adaptado por Pazzeto, ao qual devemos dedicar uma atenção especial, pois ele definirá características importantes das personagens: Carol (aluna) e John (professor): “[...] o figurino constitui muitas vezes o primeiro contato, e a primeira impressão, do espectador do ator e sua personagem”.²¹⁸

Está em cena um professor aparentemente seguro de si, numa postura de superioridade num primeiro momento, muito bem vestido e penteado e usando óculos, aparência que vai se modificando no Segundo Ato. (Fig. 83 e 84)



Figura 83

²¹⁸ PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos:** teatro, mímica, dança-teatro, cinema. São Paulo: Perspectiva, 2010, p.163.



Figura 84

Do outro lado, está uma aluna com roupas escuras, aparentemente desleixada, cabelos soltos e revoltos, passando a imagem de um ser frágil e indefeso, sem personalidade, sem vaidade nenhuma, carregando uma caderneta à mão. (Fig. 85)



Figura 85

No decorrer dos atos esses figurinos se transformam, assim como a identidade das próprias personagens. (Fig. 86, 87 e 88)



Figura 86



Figura 87



Figura 88

A aluna modifica seu visual, de uma aparente pessoa sem identidade, indefesa, para um mais formal, quando consegue desestabilizar o professor, que aparecerá destruído, arrasado, refletindo isso em sua própria maneira de vestir. Percebemos nesse momento a inversão de posição, ou ainda uma inversão do poder, objeto de disputa desde o início da trama. Assim, podemos destacar que “O figurino é tão vestido pelo corpo quanto o corpo é vestido pelo figurino. O ator ajusta sua personagem, afina sua subpartitura ao experimentar seu figurino: um ajuda o outro a encontrar sua identidade”.²¹⁹ Ele está, por isso, em estreito laço com a própria atuação, uma vez que “descrever a atuação obriga a captar o ajustamento da gestualidade e da roupa”. (Fig. 89, 90, 91)

²¹⁹ PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos**: teatro, mímica, dança-teatro, cinema. São Paulo: Perspectiva, 2010, p.163.



Figura 89



Figura 90



Figura 91

O trabalho do ator está, portanto, ligado a todos os outros aspectos da encenação, consistindo na base de toda a análise. Ele é peça fundamental no teatro, servindo, pois, de porta-voz das personagens: “[...] este está no centro da encenação e tende a chamar o resto da representação para si”.²²⁰ O corpo do ator é o primeiro elemento de mimese e representação teatral, tornando-se veículo ativo e significante da personagem.²²¹ Por isso o ator é submetido a uma preparação corporal para vivenciar as personagens. Mesmo que as suas emoções não tenham de ser reais ou vividas, devem ser, antes de tudo, visíveis, legíveis, já que ele não fala ou age em seu próprio nome, mas em nome de uma personagem que ele faz de conta que é ou a quem ele imita.

O ator “[...] se situa, antes de tudo, no coração do acontecimento teatral: é o elo vivo entre o texto do autor (diálogos ou indicações cênicas), as diretivas do encenador e o ouvido atento do espectador; é o ponto de passagem de toda descrição do espetáculo”.²²² É também o responsável pela comunicação direta com o público, seja ela verbal ou não verbal. O corpo também fala, através de gestos que são também significantes no fazer teatral.

Em ***Oleanna***, como dito anteriormente, atuam Antonio Fagundes e Mara Carvalho. Antonio Fagundes acrescenta à personagem de um professor universitário a imagem de um homem arrogante, ambicioso, talvez machista, que se sente inatingível em seu brilho intelectual, características muito bem demarcadas, às vezes anunciadas sutilmente por sua maneira de falar, mas, sobretudo, por sua postura corporal: quase sempre de cabeça erguida, colocando-se em plano superior ao de sua aluna, dando-lhe as costas e dando as costas ao próprio público, pelo qual é ovacionado porque “desenha com precisão a figura do professor”,²²³ (Fig. 92, 93, 94 e 95) equilibra tensões por apresentar inicialmente um professor exteriormente controlado, equilibrado e racional que, com o crescimento dramático do personagem, torna-se acuado, perde a razão e as estribeiras. Ele consegue, enfim, dar complexidade ao personagem.

²²⁰ PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos**: teatro, mímica, dança-teatro, cinema. São Paulo: Perspectiva, 2010, p.49.

²²¹ Ver: URSSI, Nelson José. **A linguagem Cenográfica**. 2006. 122 fs. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, f.

²²² PAVIS, 2010, op. cit., p. 50.

²²³ GUZIK, Alberto. *Oleanna* e Fagundes: Dez. Mara: Cinco. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p. 3A., 25 Jan. 1996.

Mara Carvalho é também bastante elogiada em sua atuação, principalmente por alcançar alguns momentos inesperados de interpretação, uma vez que é dela a carga maior: “não há como escapar da armadilha da personagem”²²⁴ e da reviravolta que ela cria. Mas é também cobrada de maneira a alcançar maior profundidade com a personagem. Para críticos como Guzik, na encenação faltou ousadia, brilho e vibração.²²⁵ (Fig. 96, 97 e 98).



Figura 92



²²⁴ SÁ, Nelson de. David Mamet abraça o maniqueísmo em “Oleanna”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Ilustrada, p. 3-4, 13 Fev. 1996.

²²⁵ GUZIK, Alberto. Oleanna e Fagundes: Dez. Mara: Cinco. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p. 3A., 25 Jan. 1996.

Figura 93



Figura 94



Figura 95



Figura 96



Figura 97



Figura 98

Com a inversão dos papéis durante o espetáculo, dá-se a mudança de posição das personagens no próprio palco, trazendo, portanto, alterações no cenário à medida que um ocupa o espaço anteriormente ocupado pelo outro. Há mudança na disposição desse ou daquele elemento, as cadeiras, por exemplo, ocuparam lugares diferentes no decorrer da trama.

Vê-se, por tudo que foi exposto, especialmente pela encenação aqui abordada, que o trabalho do ator em uma performance teatral é uma tarefa complexa e que exige muito preparo, estudo e treinamento, antes de se concretizar no que nós espectadores vemos no palco. Está além da leitura do texto. É um longo processo há muito descrito por Fagundes da seguinte maneira:

Comecei a tentar entender como era o meu processo de ator e cheguei a isso. Tenho um processo de trabalho que passa primeiro pelo entendimento, tenho que entender qual é a proposta: a proposta do texto, da direção, dos meus colegas de trabalho e é um trabalho realmente muito racional. É um trabalho realmente muito racional. É um trabalho em que estou tentando entender até o fim de todas estas propostas juntas. Para mim, um dos trabalhos mais importantes de criação está na mesa, no momento em que você está sentado lendo o texto, ou entendendo exatamente qual é a proposta que você quer veicular através daquele trabalho. É preciso entender que já tive uma leitura emocional do texto, que foi a minha primeira leitura. Em minha primeira leitura, estou tomando conhecimento do texto e estou me deixando levar pela proposta intrínseca dele. Então choro onde o texto propõe que tenha que chorar, eu rio, com o expectador. Eu tomo conhecimento. O primeiro conhecimento fica arquivado durante esse processo de entendimento que é a mesa, porque de repente eu posso chegar à conclusão que eu ri de uma cena que não era para rir, ou de que chorei numa cena que era muito engraçada. Isso tudo através do entendimento. Depois que tenho essa consciência do que deve ser dito, eu vou buscar o como. E o como é o jogo, é o lúdico, é a brincadeira. É onde a gente solta mesmo tudo o que tem, porque já está alicerçado. Então, fazer de um jeito ou de outro vai depender das tuas possibilidades de ator. Se você tem maiores possibilidades, você faz mais coisas com o mesmo texto. Se você tem menores possibilidades, os teus recursos são menores, você não vai conseguir tanto.²²⁶

Com a obra de Mamet, provavelmente não foi diferente: compreender a trama e o autor, dar significação ao enredo, senti-lo em sua complexidade não é tarefa fácil, sobretudo pelas temáticas de **Oleanna**, um verdadeiro desafio para o ator.

No Primeiro Ato: a visita da aluna, a dificuldade de estabelecer diálogo, a falta de entendimento da aluna, que chega à sala do professor e observa tudo, questiona os termos que ele diz e que ela não apreende. Junto a isso, a aparente falta de atribuição de importância ao fato por parte dele, que está ansioso com a conquista da cátedra e com a compra da casa, mas que mesmo assim a ouve em suas dificuldades na disciplina que ele ministra, na qual ela foi reprovada, enquanto ela justifica que leu o trabalho, mas não entendeu a linguagem, as coisas que ele diz! O professor a elogia, mas depois engrossa: “Quem é que está enganando quem aqui?” Ele parece perceber algo de estranho na situação, mas não sabemos ainda o que, e Carol se faz de vítima, diz que tem problemas decorrentes de sua origem social. Ele lê para ela o que ela havia escrito no trabalho e que ela não entende, e no decorrer da discussão ela pede que ele a ensine. Ele pergunta o que ela não entende. Ela responde em alto e bom som: “Nada”. Esse é outro momento

²²⁶ FAGUNDES, Antonio. Depoimento à Divisão de Pesquisas do CCSP, 01.09.1983, p. 3-4. In: MEINCHES, Mauro. Sobre o trabalho do ator. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 61.

em que o público dá risadas, destacando a leitura que o ator faz da personagem, visto que no filme, por exemplo, não somos induzidos ao riso pelos atores. Mas como aqui trata-se da filmagem do espetáculo em que o público está presente e reagindo, cabe destacar, ainda, que mesmo se tratando de uma mesma obra, existem diferentes maneiras de apreender as personagens, que são as possibilidades do ator. Ainda no Primeiro ato Carol dá indícios de sua indocilidade, ao se revoltar com as opiniões do professor sobre o ensino e falar sobre a “maldição da educação moderna”. Ele ameniza dizendo que é apenas um livro, ou seja, ela não precisa se revoltar: Mas em que isso fere a aluna?

Ora, ela diz:

Carol: Não, não. Tem pessoas lá fora! Pessoas que vêm aqui para saber coisas que não sabem. Elas vêm aqui para serem ajudadas, para serem ajudadas, portanto, alguém deveria ajudá-las a fazer alguma coisa, a saber alguma coisa. Para se adequar no mundo, mas (pausa). Como posso conseguir se eu não passar? Mas eu não entendo, eu não entendo, não entendo nada! Eu fico andando em círculos de manhã até a noite com um único pensamento na cabeça: Sou uma idiota!²²⁷

E mesmo ele a contradizendo, ela insiste em dizer que é idiota. Afinal, o que toda aquela situação em que se meteram quer dizer? Ela diz que não entende o que é falado nas aulas e que ela procurou as aulas dele porque falava sobre responsabilidade para com os jovens, mas ela não o entende e está se ferrando por isso. É quando ele resolve dar maior atenção àquela aluna e se abre com ela, rompe com as formalidades da relação professor-aluno e passa a tratá-la de maneira mais pessoal, prometendo ajudá-la se ela se encontrar com ele em sua sala! Não estaria ele criando suas próprias armadilhas? (Fig. 99)

²²⁷ *Oleanna* (David Mamet). Transcrição a partir da filmagem do espetáculo brasileiro homônimo, dirigido por Ulysses Cruz em 1995. [Transcrição nossa – Não publicado]



Figura 99

Ele diz que a entende, pois, assim como ela, também odiava todo mundo que estava na posição de chefe, que estava no poder, e crítica os métodos avaliativos:

John: [...] Veja bem. As provas que você faz de vez em quando na escola, na faculdade, na maioria das vezes foram feitas para idiotas, por idiotas. Você não tem a menor necessidade de errar. Não servem para medir o seu valor. Testam a sua capacidade de reter e vomitar desinformação. Claro que você comete erros nessas provas. Elas são um contrassenso, uma piada!²²⁸

Ele critica a Banca examinadora, chama seus membros de incompetentes e diz que muitos deles ele não empregaria nem para lavar seu carro, mas mesmo assim vai lá se submeter à avaliação, que sua vontade era de vomitar a sua ignorância e que eles podem não assinar e talvez ele perdesse a cátedra (joga os dardos na parede). Diz ainda que alguns dos alunos poderiam fazer restrições a seu respeito e a partir daí eles descobririam um indício de seus defeitos, ele perderia o cargo, a casa e a família. Ele vai além no seu talento em ser politicamente incorreto e conta algo sobre sua observação quanto à diferença da frequência com que ricos e pobres faziam sexo (a música de suspense faz fundo à sua fala, enquanto Carol anota tudo), fala da normalidade do curso superior, do acesso que todos têm a ele hoje, que é direito de todos frequentar, que está na moda, mas ele a critica, chamando o ensino superior de utilitário e afirmando que as pessoas não questionam mais para que serve! Acrescenta

²²⁸ *Oleanna* (David Mamet). Transcrição a partir da filmagem do espetáculo brasileiro homônimo, dirigido por Ulysses Cruz em 1995. [Transcrição nossa – Não publicado]

que as motivações para alguém ingressar no ensino superior podem ser: gosto pelo estudo, para se especializar e por desejo de ascensão social. Durante a crítica ao ensino superior, também atira os dardos, fala do preconceito contra esse ensino e que, quando nos sentimos ameaçados, nos submetemos a esse pré-julgamento. Será que ele percebe que o que ela carrega, no fundo, é o preconceito contra os professores? Ele diz que é função dele provocá-la com essas questões. Ele irrita a aluna e, em um momento de fúria dela, a segura tentando controlá-la, em outra aproximação física que possibilitará que ele seja acusado de assédio. (Fig. 100)



Figura 100

Mas Carol, ainda assim, não recebe essa relação, a aproximação e as coisas que ele diz de maneira inocente, se não qual o motivo de tantas anotações? (Fig. 101)



Figura 101

E, ao final do ato, Carol deixa escapar um sorriso irônico, depois de reunir todas as provas que ela queria. O professor está em clima de comemoração, mal sabe ele o que o espera no próximo ato. (Fig. 102)



Figura 102

Ela usa-o e tira proveito da situação para atacá-lo, acusá-lo, conforme aparece no Segundo Ato, em que ele é acusado de assédio, de violação com provas reunidas pela aluna, que, em suas anotações, reinterpreta tudo o que ele faz ou diz. Ela o domina, ele tenta reverter a situação, argumentando que ela vai privar a família dele da segurança que há tanto tempo ele almejava. E Carol ironiza novamente batendo palmas para o que ele diz (Fig. 103).



Figura 103

Novamente ele agarra a aluna, impedindo-a de ir, mas dessa vez ela se impõe e promove um escândalo (Fig. 104).



Figura 104

Assim, no Terceiro ato, a inversão se completa, ele já está destruído moralmente, perdeu o cargo, a casa e talvez a esposa. Ela refuta-o intelectualmente, pedindo como acordo que ele retire seu livro das leituras obrigatórias. Ele recusa e é avisado por telefone que ela o acusará de tentativa de estupro. Segundo a aluna, ele tentou estuprá-la quando encostou o corpo dele no dela e imprensou-a contra a parede, o que, de acordo com o Código, é lesão corporal, portanto tentativa de estupro. Ele se apavora, mas a aluna e o discurso do politicamente correto acabam por destruí-lo. Na adaptação de Ulysses Cruz este é o desfecho do espetáculo (Figs. 105, 106, 107 e 108). John está ao telefone com sua mulher. Carol ainda está na sala escutando a conversa e interrompe:

Carol: Não chame a sua mulher de meu anjo.

John: O quê?

Carol: Você ouviu, não chame a sua mulher de meu anjo. (Ele joga o telefone no chão e avança sobre ela)

John: Você acha que pode vir aqui com o seu discurso de politicamente correto e destruir a minha vida? Sua vagabunda! (dá um tapa e bate a cabeça dela na mesa).²²⁹

A música de suspense aparece, as cortinas se fecham. O público, que fica inerte durante a cena, permanece inerte até as cortinas se fecharem. Seria um estranhamento daquilo representado no palco? Questões a se pensar!



Figura 105

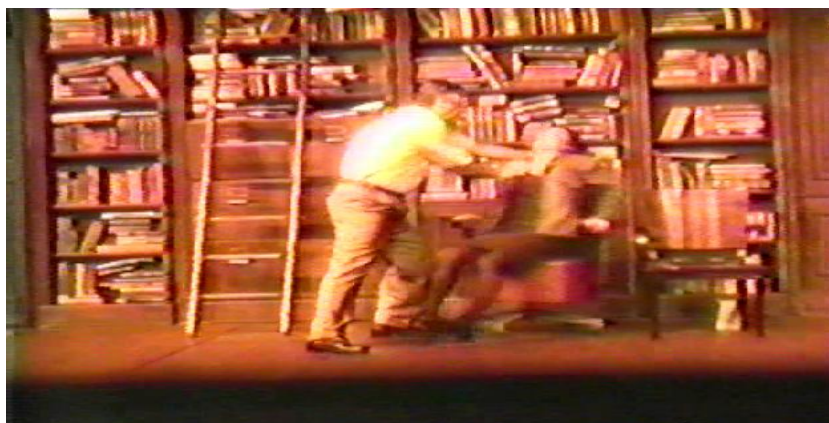


Figura 106

²²⁹ *Oleanna* (David Mamet). Transcrição a partir da filmagem do espetáculo brasileiro homônimo, dirigido por Ulysses Cruz em 1995. [Transcrição nossa – Não publicado]



Figura 107

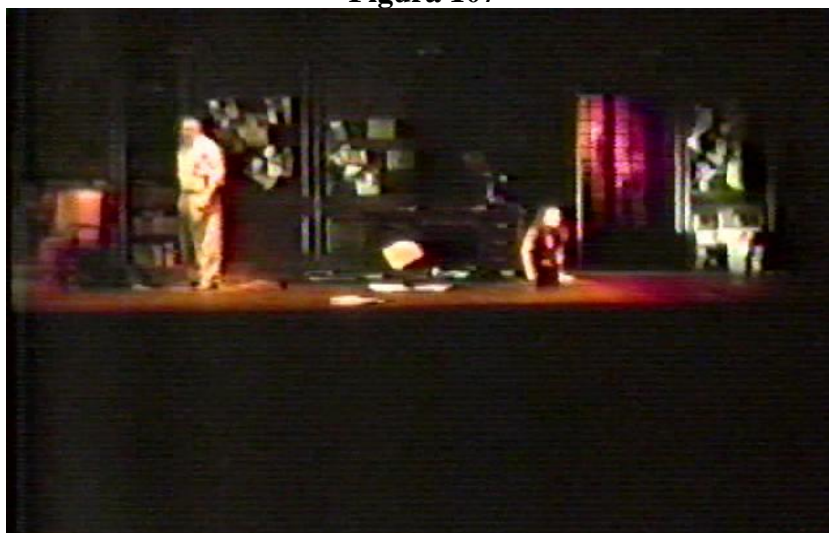


Figura 108

Enfim, todos os elementos cênicos e a performance dos atores permitem-nos desvendar nesse processo de adaptação o grau de significação da obra. Não podemos ignorá-los, pois, sem eles, não conseguimos compreender o todo, aquilo que a obra anuncia ou pretende anunciar. Cada elemento desempenha sua função e papel no processo de construção, adaptação e ressignificação de uma obra teatral e estão, todos eles, entrelaçados, não sendo possível falar de um sem o relacionarmos com os outros.

Não podemos falar em ressignificação sem falar em cenário, atuação e conteúdo, além de como esses adquirem novas significações, o que é acrescentado que não consta nas rubricas ou em outros tipos de adaptações, o que efetivamente ganha a materialidade que permite demarcar a singularidade e diferença de cada processo.

Resgatar esse processo de construção através da pesquisa é muito instigante, permitindo compreender o fazer teatral, as escolhas estéticas, a materialização de temas

e as próprias escolhas políticas adotadas pela releitura de algo que não é novo, mas que é capaz de inaugurar o novo em outros contextos.

CONSIDERAÇÕES

FINAIS

Como?! Você pensa que eu teria tanta dificuldade e tanto prazer em escrever, que eu me teria obstinado nisso, cabeça baixa, se não preparasse – com as mãos um pouco febris – o labirinto onde me aventurar, deslocar meu propósito, abrir-lhe subterrâneos, enterrá-lo longe dele mesmo, encontrar-lhe desvios que resumem e deformam seu percurso, onde me perder e aparecer, finalmente diante dos olhos que eu não terei mais que encontrar? Vários como eu escrevem para não ter mais um rosto. Não me pergunte quem sou e não me diga para permanecer o mesmo: é uma moral de estado civil; ela rege nossos papéis. Que ela nos deixe livres quando se trata de escrever.

Michel Foucault, *Arqueologia do Saber*

Pensar nas possibilidades do objeto artístico a partir do texto teatral é extremamente interessante e válido! Assim como repensar o teatro a partir da adaptação, sobretudo no teatro brasileiro em um momento, tal como a década de 1990, de redefinição do cenário teatral. Momentos de se pensar em novas propostas estéticas e temáticas.

A Companhia Estável de Repertório, nesse sentido, contribui para essa prática. Traz para nosso cenário teatral releituras riquíssimas e temas de grande proporção, como demonstrado por **Oleanna**, sobretudo por sua temática do poder, do politicamente correto e do assédio: temas que estão na pauta do dia na década de 1990, juntamente com questões referentes à discussão da pós-modernidade e a refutação das utopias.

As novas gerações não encontram propostas que respondam à luta por transformação social, o que contribui para uma sociedade pautada nas disputas que envolvem grupos, tornando-se o individualismo a grande marca das relações sociais fragmentadas, em que todos os diferentes grupos, e não apenas nos Estados Unidos da América, almejam praticamente a mesma coisa: o direito à busca pela felicidade e bem-estar social. Afinal, quais são as reivindicações dos movimentos da atualidade? Há muito o universal foi colocado de lado, se pensarmos a partir da vertente pós-modernista, e os anseios individuais parecem encharcar o mundo de luta por poder e reconhecimento: “[...] a sociedade moderna envolve o indivíduo em relações [...] que

são muitíssimo mais complexas do que (aquelas) contra as quais seus ancestrais [...] tiveram de lutar”.²³⁰

Não parece haver alternativas contra a sociedade do consumo na atual fase do capitalismo, sobretudo após a queda do Muro de Berlim, sentida em todo o mundo. O Brasil alcança, após anos de ditadura, uma democracia nos moldes da sociedade capitalista neoliberal, na qual os problemas sociais, políticos e econômicos estão presentes, mas é o conflito pelo poder que se destaca, sobretudo nesse início de Estado Democrático de Direito. Há motivos para acreditar que o tema está em toda parte, permeando as esferas pública e privada, especialmente nas instituições:

O poder, a quantidade e o alcance da regulação e da intervenção do Estado na economia e no processo social global tendem a crescer, em parte, como uma função do desenvolvimento global do processo de acumulação de capital, da necessidade de consenso e de apoio popular em relação a esse processo e da correspondente e continuada desclassificação das pessoas, através da reorganização do discurso político, reelaborado agora em torno dos indivíduos enquanto agentes econômicos.²³¹

Vimos, por meio de **Oleanna**, o conflito pelo poder estabelecido no ambiente universitário: até mesmo o ensino é alvo de disputa, o ambiente universitário carrega tais conflitos, que também são culturais. Assim, “de que modo o conteúdo, a cultura formal é reunida? O que está ocorrendo ao nível da própria organização do conhecimento?”²³² Ora, por uma série de razões econômicas, políticas e ideológicas, considera-se que uma boa parte dos currículos nos Estados Unidos está organizado em torno da individualização. E não só lá.

Para Michel Apple,

[...] o ensino é um processo de trabalho, e um processo que tem suas próprias características, as quais não são redutíveis ao trabalho da fábrica, no escritório de uma companhia de seguros ou de um vendedor, mas é de qualquer forma um processo de trabalho. E é no terreno da escola/Universidade considerado um local de trabalho em que o conhecimento técnico/administrativo, que foi uma vez produzido por ela, é reintroduzido com a finalidade de controlar e racionalizar o trabalho tanto de professores quanto de alunos.²³³

²³⁰ LASCH, C. A. **A Cultura do Narcisismo**: A vida Americana numa Era de Esperanças em Declínio. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

²³¹ APPLE, Michel W. **Educação e poder**. Porto Alegre. Artes Médicas, 1989, p. 43.

²³² Ibid., p. 46.

²³³ Ibid., p. 48.

Só que esse processo de racionalização tem sido atacado pelas correntes pós-modernistas, a razão iluminista é criticada. É nesse sentido que Francis Wheen defende o objetivo de “mostrar como os valores do Iluminismo têm sido abandonados ou traídos, e por que isso é importante: os que reescrevem ou romanceiam a história, assim como os que regozijam com seu fim ou sua irrelevância, estão fadados a repeti-la”.²³⁴ Isso, pelo fato de a questão do fim da modernidade, da razão Iluminista anunciar o fim da história linear e o fim da história tal como a conhecemos.

Como destaca Francis Wheen, para os intelectuais da década de 1980 estávamos vivendo o pós: pós-modernismo, a era pós-industrial etc. E levanta um questionamento: “O que vem depois do pós?”.²³⁵ Daí surgem aqueles que anunciam o fim da história, como o caso de Fukuyama, que, segundo esse autor,

[...] não só eliminou de antemão quaisquer outras possibilidades que não o reinado universal e perpétuo do capitalismo liberal norte-americano, que é a realidade predominante de hoje, como também fechou implicitamente a porta ao passado, abafando os gritos e sussurros das gerações anteriores.²³⁶

Muitos, inclusive os pós-modernistas, “pareceram aceitar o desaparecimento do socialismo e o sucesso do capitalismo como realidades imutáveis da vida”.²³⁷ O que pensar da razão? Em que acreditar? E assim, mais uma vez, “por não se acreditar em nada, se acredita em qualquer coisa”. Portanto percebemos a falta de uma orientação, a não ser o apelo individualista e a exaltação dos anseios narcisistas pautados na fama, glória, poder. Ora, quais são os ideais pelos quais se pode lutar, no mundo capitalista, além da busca por estabilidade?

Quanto à revolução socialista, o que se diz é que o avanço tecnológico nos países capitalistas serve de reforço da sociedade de consumo “para sustentar as relações de produção capitalista, para garantir o apoio popular e desacreditar a lógica do socialismo”.²³⁸ Wheen conclui: “Não causa surpresa, pois, que onde a tecnoestrutura

²³⁴ WHEEN, Francis. **Como a Picaretagem conquistou o mundo**: equívocos da modernidade. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 23.

²³⁵ Ibid., p. 83.

²³⁶ Ibid., p. 87.

²³⁷ Ibid., p. 104.

²³⁸ Ibid., p. 13.

capitalista ainda preserva um padrão de vida relativamente alto e uma estrutura de poder virtualmente imune ao controle popular, o povo se mostre apático quando não inteiramente hostil”.²³⁹

Aos poucos as velhas utopias vão ficando de lado, ao mesmo tempo em que até aqueles outrora “ditos esquerdistas” gozam daquilo que essa sociedade é capaz de lhes oferecer: talvez segurança, como a de alguns intelectuais do alto de suas cátedras, talvez ascensão social daqueles que estão nas camadas excluídas da sociedade. É a prevalência da ordem normativa capitalista-burguesa que se expande pelo mundo inteiro.

E onde estão os intelectuais?

Produto de sociedades despedaçadas, o intelectual é sua testemunha porque interiorizou seu despedaçamento. É, portanto, um produto histórico. Nesse sentido, nenhuma sociedade pode se queixar de seus intelectuais sem acusar a si mesma, pois ela só tem os que faz.²⁴⁰

Diante da pergunta: “o que é um intelectual?”, que nos esforcemos em compreender a definição de Sartre. Mas, quanto ao lugar do intelectual na sociedade e seu papel, eis que surge uma ampla discussão acerca das ideologias, das utopias, que, quando não nutridas por alguns intelectuais, eram também por eles desencorajadas. Seriam, pois, fruto, ou como diz Sartre, “produto de sociedades despedaçadas”? Talvez. Quando não contribuem para o próprio despedaçamento dessa sociedade.

Com essas questões, este trabalho é finalizado para se pensar justamente nas relações que estabelecemos dentro da sociedade contemporânea de forma que assim também possamos rever o que podemos esperar ou temer por parte dela.

Oleanna (David Mamet), em suas diferentes adaptações e linguagens, nos auxilia a refletir acerca dessas questões. Na obra, as consequências são as piores possíveis, os indivíduos são levados ao extremo de suas vaidades, anseio por poder e por estabilidade. Desvendar as inúmeras questões presentes na obra foi um verdadeiro desafio, principalmente pelo fato de que nos levou a contextos e espaços diferentes, a uma sociedade diferente, mas com algo em comum: indivíduos em busca do bem-estar social e da felicidade que o sistema tem capacidade de oferecer, mas fracassa em fazê-lo.

²³⁹ WHEEN, Francis. *Como a Picaretagem conquistou o mundo: equívocos da modernidade*. Rio de Janeiro: Record, 2007

²⁴⁰ SARTRE, Jean-Paul. **Em defesa dos Intelectuais**. São Paulo: Ática, 1994, p. 31.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

DOCUMENTAÇÃO

MAMET, David. **Oleanna**. Vintage e-Books: New York, 1992.

MAMET, David. **Oleanna**. Samuel Goldwyn Company: EUA, 1994.

Oleanna (David Mamet). Transcrição a partir da filmagem do espetáculo brasileiro homônimo, dirigido por Ulysses Cruz em 1995.

CRÍTICAS

A RESSURREIÇÃO DE David Mamet. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Folha Ilustrada, p. 10, 25 Mar. 2008.

ATOR CRITICA DIRETORES teatrais. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Ilustrada. 23 Jun. 1995.

BLINDER, Caio. A arenga conservadora do ex-liberal David Mamet. **VEJA**, Blogs e Colunistas, 05 Abr. 2011. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/nova-york/guerras-culturais/a-arenga-conservadora-do-ex-liberal-david-mamet/>>. Acesso em: 10 Fev. 2013.

CIVILIDADE POLÍTICA. **Folha da Manhã**, São Paulo, Folha Mais! 06 Abr. 2008.

DOIS EM UM. **Folha da Manhã**, São Paulo, Folha Mais! 06 Abr. 2008.

GUZIK, Alberto. Oleanna e Fagundes: Dez. Mara: Cinco. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p. 3H, 25 Jan. 1996.

MAIA, Mônica. Fagundes estreia peça de Mamet em São Paulo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Ilustrada, p. 5-4, 06 Jan. 1996.

O DEVORADOR DE Sonhos. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Folha Mais!, 06 Abr. 2008.

OLEANNA É TEATRO filmado? **Folha de São Paulo**, São Paulo, Folha Ilustrada, 24 Out. 1997.

OLEANNA, MAIS UM casamento de Mara e Fagundes no palco. **Caderno SP**, São Paulo, 05 Jan. 1996.

PEÇA DE MAMET é novo projeto. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Ilustrada. 23 Jun. 1995.

SÁ, Nelson de. David Mamet abraça o maniqueísmo em “Oleanna”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 Fev. 1996.

VÁRIAS ACEPÇÕES DE “liberal” convivem nos Estados Unidos. **Folha da Manhã**, São Paulo, Folha Mais! 06 Abr. 2008.

ENTREVISTAS

FAGUNDES, Antonio. Depoimento à Divisão de Pesquisas do CCSP, 01.09.1983, p. 3-4. In: MEINCHES, Mauro. Sobre o trabalho do ator. São Paulo: Perspectiva, 1988.

FAGUNDES, Antonio. Entrevista concedida à Professora Rosangela Patriota, em 03 Jun. 2005. [Não Publicada]

FAGUNDES, Antonio. Entrevista concedida à Professora Rosangela Patriota, em 03 Nov. 2005. [Não Publicada]

FAGUNDES, Antonio. Entrevista concedida à Professora Rosangela Patriota, em 04 Nov. 2005. [Não Publicada]

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DISSERTAÇÕES

DUARTE, André Luis Bertelli. **A Companhia Estável de Repertório de capa, espada e Nariz:** Cyrano de Bergerac (1985) nos palcos brasileiros. 2011. 178 fs. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós Graduação em História, Uberlândia, 2011.

FERNANDES, Renan. **Cena e recepção estética:** o olhar dos críticos para os espetáculos Trono de Sangue (1992) e Macbeth (1992). 2011. 153 fs. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.

FREITAS, Talitta Tatiane Martins, **Por entre as Coxias:** A arte do efêmero perpetuada por mais de “Sete Minutos”, 2010. 175 fs. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós Graduação em História, Uberlândia, 2010.

MARÍ, Anibal. **Relações venais, ou sucesso a qualquer preço:** análise dos diálogos em Glengarry Glen Ross, de David Mamet. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

URSSI, Nelson José. **A linguagem Cenográfica.** 2006. 122 fs. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

BIBLIOGRAFIAS GERAIS

AGEL, Henri. **A Estética do Cinema**. São Paulo: Editora Cultrix, 1987.

ARENDT, Hannah. **Crises da república**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. **Da revolução**. Brasília: UnB, 1988.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2003.

BARRENTINI, Célia. **A linguagem de Beckett**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

BENTLEY, E. **A Experiência Viva do Teatro**, Rio de Janeiro: J. Zahar, 1967.

_____. **O Dramaturgo como Pensador**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BLOCH, Marc. **Apologia da História** ou O Ofício do Historiador. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

BLOOM, Harold. **David Mamet: Criticism and Interpretation**. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004.

BOBBIO, Norberto. O reverso da utopia. In: BLACKBURN, Robin. (Org.). **Depois da queda**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

BRESCIANI, Stella; SEIXAS, Jacy Alves (Orgs.). **Assédio moral: desafios políticos, considerações sociais, incertezas jurídicas**. Uberlândia, EDUFU, 2006.

CANDIDO, A. **A Personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 1982.

CHARTIER, Roger. **À Beira da Falésia: A história entre certezas e inquietude**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

CLINTON, Bill. **Minha Vida**. Organização e tradução: Cristina Cupertino. São Paulo: Globo, 2004.

COSTA, Rodrigo de Freitas. **Tambores na Noite: A dramaturgia de Brecht na cena de Fernando Peixoto**. São Paulo: HUCITEC, 2010.

DEL RIOS, Jefferson. A Produção teatral no Brasil. **Revista da USP**, São Paulo, v. 92, nº 14, Junho/Julho/Agosto

ECO, Umberto. **Seis Passeios pelos Bosques da Ficção**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

EISENSTEIN, Serguei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.

FERNANDES, Silvia; MEICHES, Mauro. (Orgs.). **Sobre o trabalho do ator**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

GADAMER, Hans-George. **Verdade e Método I**. – Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 9 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

GIDDENS, Anthony. **As Consequências da Modernidade**. São Paulo: Ed. Unesp, 1991.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva/Edições SESC SP, 2006.

_____. (Orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos**. 2. ed. revisada e ampliada. São Paulo: Perspectiva/Edições SESC SP, 2009.

GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. (Orgs.). **A Cena em Aula**. São Paulo: Edusp, 2009.

HIRIGOYEN, Marie-France. **Assédio Moral: violência Perversa no Cotidiano**; tradução de Maria Helena Kühner. 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2005.

HUNT, L. (Org.). **A Nova História Cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

JACOBY, Russell. **Imagem Imperfeita: Pensamento Utópico para uma Época Antiutópica**. Civilização Brasileira, 2007.

_____. **O Fim da Utopia**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. **Os últimos Intelectuais: a cultura americana na Era da academia**. São Paulo: Trajetória Cultural: EDUSP, 1990.

KEHL, Maria Rita. **Ressentimento**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

LACERDA, Gabriel. **O Direito no Cinema: Relato de uma experiência didática no campo do direito**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

LAFFITTE, Sophie. **Tchekhov**. Rio de Janeiro. José Olympio, 1993.

LASCH, C. A. **A Cultura do Narcisismo: A vida Americana numa Era de Esperanças em Declínio**. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

LE GOFF, Jacques. **Documento/ Monumento**. Enciclopédia Einaudi. Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1984. V. 1.

MACHADO, Arlindo. **Serguei M. Eisenstein: Geometria do Êxtase**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Global, 2001.

MAMET, David. **Sobre Direção de Cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. **The Secret Knowledge: On the Dismantling of American Culture**. Sentinel, 2011.

_____. **Três usos da faca: sobre a natureza e a finalidade do drama**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

MARCUSE, Hebert. **Contra-revolução e Revolta**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1973.

MARSON, A. Reflexões Sobre o Procedimento Histórico. In: SILVA, M. A. da. (Org.). **Repensando a História**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984. p. 37-64.

NEVES, J. das. **A Análise do Texto Teatral**. Rio de Janeiro: Imagem, 1987.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. São Paulo: Papirus, 2005.

PAGLIA, Camille. **Personas Sexuais**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

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

_____. **Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: HUCITEC, 1999.

_____. Sobre o Teatro Brasileiro Contemporâneo e a Encenação de “RESTOS” [“WRECKS”] por Antonio Fagundes. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, v. 6, Ano VI, n. 3, Julho/ Agosto/ Setembro de 2009. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF20/ARTIGO_7_Rosangela_Patriota_FENIX_JUL_AGO_SET_2009.pdf>. Acesso em: 10 Jun. 2013.

_____.; RAMOS, A. F. (Orgs.). **História e Cultura: Espaços Plurais**. Uberlândia: Aspectus/ NEHAC, 2002.

PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos: teatro, mímica, dança-teatro, cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **A encenação contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PESAVENTO, Sandra Jatay; et. al. (Org.). **História e Linguagens: Texto, Imagem, oralidade e representações**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006.

RAMOS, A.; PEIXOTO, F.; PATRIOTA, R. **A história invade a cena**. São Paulo: HUCITEC, 2008.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos: o cinema e História do Brasil**. Bauru: Edusc, 2002.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Discurso sobre a Origem e Fundamentos da Desigualdade entre os Homens**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

SARTRE, Jean-Paul. **Em defesa dos Intelectuais**. São Paulo: Ática, 1994.

SUCHER, C. Bernd. **O Teatro das décadas de oitenta e noventa**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

TOCQUEVILLE, A. de. **A Democracia na América**. 2. ed. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia / EDUSP, 1977.

VESENTINI, C. A. **A Teia do Fato**. São Paulo: Hucitec/História Social, USP, 1997.

WEIL, Simone. **A Condição Operária e outros estudos sobre a opressão**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

WHEEN, Francis. **Como a Picaretagem conquistou o mundo: equívocos da modernidade**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

WILLIAMS, Raymond. **Drama em Cena**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

XAVIER, Ismail. (Org.). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia; et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Ed. Senac / Instituto Itaú Cultural, 2003.