

A representação da crise de identidade no drama lírico *O assalto*, de José Vicente, e a nova estética teatral da geração de 1969

Dimas Evangelista Barbosa Junior¹

126

Resumo:

O artigo apresenta um estudo sobre a dramaturgia da “Geração de 1969”, com foco na análise da representação da crise de identidade do sujeito em *O assalto*, de José Vicente. Obra experimental com ecos do expressionismo e tema da inadequação do indivíduo frente ao seu papel social. Demonstramos aspectos do projeto artístico e ideológico desta geração e as influências da dramaturgia de Plínio Marcos.

Palavras-chave: Dramaturgia brasileira moderna. Plínio Marcos. José Vicente. Crise de identidade.

Abstract:

This paper presents a study about the dramaturgy of the “1969’s generation”, focusing on the analysis of representation of an individual identity crisis in *O Assalto* by José Vicente. This experimental play with echoes of expressionism and the theme of the inadequacy of the person about his social role. We demonstrate some of artistic project aspects and ideological of the “1969’s generation” and the influences from Plínio Marcos.

Keywords: Modern Brazilian dramaturgy. Plínio Marcos. José Vicente. Identity crisis.

¹ Doutorando do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPGEL), da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), *campus* de Tangará da Serra.

Introdução

No presente artigo, apresentamos uma investigação sobre as reverberações que o texto dramático *Dois perdidos numa noite suja* (1966), do escritor santista Plínio Marcos de Barros, produziu em algumas peças de 1969, em especial na obra *O assalto* (1969), do escritor mineiro José Vicente.

Traçamos um breve percurso explicativo sobre o contexto histórico que marcou profundamente a produção dessas obras, designadas “confessionais” pelo crítico Sábato Magaldi (1969), em função do mergulho que elas empreendem na esfera particular das suas personagens. Essa configuração do íntimo, entretanto, não se aliena da esfera social e política, porque os textos partirão dos problemas do indivíduo para criticar os sistemas sociais que deformam violentamente seus caminhos.

Para verticalizar esta discussão, focalizamos a análise da composição dos conflitos intrapessoais que pungem no tecido dramático de *O assalto*, o qual apresenta intensas erupções épico-líricas. Assim, apoiamos o desenvolvimento deste raciocínio nas teorias de Peter Szondi acerca dos dramas burguês e moderno, na teoria do “infradramático” de Jean-Pierre Sarrazac, nas críticas de Paulo Roberto Vieira de Melo e Décio de Almeida Prado acerca da obra de Plínio Marcos e nas apreciações de Ana Lúcia Vieira de Andrade e Sábato Magaldi sobre a chamada “geração teatral de 1969”.

Plínio Marcos e a geração de 1969

A dor privada reabsorve, no
microcosmo psíquico do indivíduo,
o horror político. (JÚLIA
KRISTEVA, *O sol negro*, 1987)

De acordo com Andrade (2005), a atmosfera intelectual precedente à Ditadura Militar de 1964 estava impregnada pelos ideais socialistas de Karl Marx. Houve grande propagação das noções de “luta de classes”, “espoliação”, “mais valia”, “moral burguesa”, “proletariado” entre os romancistas, ensaístas, sociólogos, dramaturgos, jornalistas, dentre outros pensadores da época.

No teatro dos principais centros urbanos brasileiros, havia o predomínio de duas linhas estéticas: o filão principado pela linguagem de Nelson Rodrigues (com sua coloquialidade e malandragem cidadinas) e o nacionalismo esquerdizante, cujo princípio norteador era despertar compromisso político e expor mecanismos de exploração ao espectador.

Os dramaturgos que integravam essa última vertente (Ariano Suassuna, Jorge Andrade, Dias Gomes, dentre outros) eram otimistas, pois acreditavam na possibilidade de se construir uma nova realidade. Eles queriam que o povo fosse elevado à condição de herói, construindo personagens que fizessem parte da engrenagem explorada, ao mesmo tempo em que desenvolvessem consciência crítica acerca da sua situação social.

Schwartz (1978) assevera que o socialismo que antecedia 1964 era forte em anti-imperialismo e fraco em organização da luta de classes. Isto se deu, em parte, por uma estratégia do Partido Comunista, aliado à burguesia nacional, que se apropriava das ideias marxistas, transformando-as em populismo nacionalista, ao mesmo tempo combativo e conciliador de classes. Diante disso, professores universitários se preocupavam em ensinar o marxismo com mais rigor e consequência, gerando intensa militância entre os estudantes numa época propícia à atividade reivindicatória em diferentes setores da economia nacional.

A ocasião fazia que as pessoas buscassem novas soluções para velhas fórmulas. O teatro produzido pelos grupos Arena e Oficina refletia esse desejo de renovação política e existencial.

Essa cultura ligada à ideologia socialista continuou produzindo ótimos frutos, mesmo após o golpe militar de 1964, sob a condição de que os intelectuais não influenciassem a massa operária e rural; entretanto, com o Ato Institucional nº 5, a Censura intensificou a repressão aos intelectuais e artistas, punindo violentamente as manifestações contrárias ao regime.

Refletindo o sentimento de impotência gerado pela repressão, os dramaturgos José Vicente, Leilah Assumpção, Consuelo de Castro e Isabel Câmara levaram ao palco, em 1969, as peças *O assalto*, *Fala baixo senão eu grito*, *À flor da pele* e *As moças*. Já que era vetado o discurso claro de crítica ao governo, os dramaturgos supracitados, segundo Andrade (2005), optaram pela abordagem existencial do indivíduo a fim de mostrar as mazelas da sociedade.

Esse enfoque, no entanto, em nada se ligava ao teatro realista, pois os textos caminhavam para o lírico, esgarçando contornos do acontecimento e do tempo, fazendo, dos entrecchos dramáticos, reflexos deformados e reconstruídos pela subjetividade dos personagens a lutarem contra os mecanismos de controle ideológico que fossem responsáveis pela manutenção do poder do Estado e que se mantivessem impressos de maneira sutil no cotidiano. Essas estéticas teatrais apresentavam ecos do expressionismo: vertente artística que, segundo Rosenfeld (2009), buscava representar imagens da realidade sob pressões de angústias, fazendo uso do elemento caricato, onírico, exagerado. O teatro expressionista, de acordo com o crítico, rejeitava o pormenor e a caracterização naturalista para atingir o essencial, o arquetípico.

Andrade (2005) comenta que a partir da década de 1960, os dramaturgos brasileiros começaram a abordar mais abertamente temas até então polêmicos no palco nacional, como o homoerotismo, que já havia sido trabalhado discretamente em *Beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues. Mesmo assim, as representações homoeróticas não se livraram dos tabus que as perseguiram. Assim como a prostituta, o bandido e o catador de papel, Plínio Marcos também representou o homossexual nos seus primeiros trabalhos, registrando em seus textos os estereótipos e a homofobia que sofriam esses seres. Seus anti-heróis eram movidos por um desejo íntimo de transgressão, de dar vazão a impulsos violentos, colocando seus valores (ou a falta deles) sobre o sentido de civilidade. Sua obra se tornou alívio criativo para a geração de jovens que as assistiam.

Décio de Almeida Prado, em sua obra *O teatro brasileiro moderno*, diz que Plínio Marcos de Barros foi um dos responsáveis por sacudir as coordenadas do teatro nacional no começo dos anos 1960. Sendo um dos precursores na representação da marginalidade em palcos brasileiros, suas peças surgiram com propósitos claros

de denúncia, não apenas social, mas também direcionada ao âmbito existencial dos indivíduos excluídos. Os seres habitantes das suas obras são marcados pelo signo da violência. E, no intento de extravasar a dor de se constituírem personagens violentados, eles o fazem de uma maneira um tanto irônica: projetando no Outro, em semelhante condição estigmatizada. Esse mecanismo de defesa é esteticamente construído por duelos verbais e agressões físicas entre personagens, o que cinge sua obra com um paroxismo abissal de mútua degradação a qual sufoca o leitor/espectador, ao mesmo tempo em que desperta nele grande curiosidade de mergulhar num mundo tão cruelmente e cruamente pintado.

Nos monólogos dos seus personagens marginais, o dramaturgo costuma atrelar, de maneira simples, discussões filosóficas sobre a condição humana. Isso é visível nesta fala da personagem prostituta Neusa Sueli, de *Navalha na carne* (1967):

130

Poxa, será que sou gente? Será que eu, você, o Veludo, somos gente? Chego até duvidar. Duvido que gente de verdade viva assim, um aporrinhando o outro, um se servindo do outro. Isso não pode ser coisa direita. Isso é uma bosta. Uma bosta! Um monte de bosta! Fedida! Fedida! Fedida! (MARCOS, 2003, p. 164)

Além de escamotear indagações filosóficas sob a falsa simplicidade da vida prosaica, trivial, Plínio Marcos constrói as falas das suas personagens de maneira profundamente ambígua. Ainda que esses seres vivam numa situação-limite para os quais não faça sentido dissimular, circunstância que os dota de uma cortante franqueza, é possível perceber, por meio dos seus diálogos, alusões psicológicas que não se esclarecem completamente, dando margem a diferentes interpretações. Mas o que conta mesmo em sua poética é que, apesar de não serem claramente articuladas pelo diálogo, essas insinuações (de ressentimento, medo, amor etc.) ficam latentes nas réplicas das personagens.

Com o sucesso de *Dois perdidos numa noite suja* (1966), os dramaturgos se permitiram criar obras menos comprometidas com a tradição teatral, para dar vazão a uma linguagem cuja sinceridade revelasse a força das suas vivências pessoais.

Reconhecida com o prêmio Molière em 1967, *Dois perdidos numa noite suja* foi um marco na dramaturgia nacional, pois apresentou aos nossos palcos uma visão de mundo extremamente corajosa. Um dos aspectos da peça que mais saltam aos olhos é a abordagem crua do submundo da marginalidade: não é um olhar burguês a apresentar aquele mundo, mas sim um olhar de dentro da situação, uma expressão de caráter autêntico de uma experiência pessoal, reduzindo a quase zero a voz do dramaturgo para dar a impressão de transparência de um mundo que se revela pela voz dos marginais, por meio do palavrão, da violência e das gírias. Além disso, a falta de experiência na carreira dramaturgicã era substituída pela sinceridade quase documental do relato das suas experiências pessoais de convivência com o lúmpem paulista. Essa postura artística e ideológica influenciou bastante a “Geração de 1969”:

O fato de Plínio Marcos também ser um autor muito jovem, de pouca experiência [...] e de ter surgido num contexto em que a juventude tomava para si a responsabilidade de criar uma vanguarda estética e política, [...] até lhe trazia uma aura de portador de grandes transformações, que lhe facilitou o ingresso e a aceitação no meio teatral. Assim, a partir do êxito de Plínio Marco, tornou-se mais fácil para outros jovens escreverem sobre realidades “que conheciam de dentro de si mesmos”. (ANDRADE, 2005, p. 49)

Mostrar o homem sem nenhuma situação que abrandasse seu risco foi uma das características da obra pliniana que serviu de inspiração a esses artistas. Nas palavras de Edélcio Mostaço:

A eles [os dramaturgos da geração 1969] deve-se somar a luminosa presença de Plínio Marcos, revelado a partir de 1967, com quatro contundentes criações: *Dois perdidos numa noite suja*, *Navalha na carne*, *Homens de papel* e *Quando as máquinas param*. [...] Aqui [na dramaturgia de 1969] temos contra-heróis marginais ou marginalizados, vivendo fiapos de vidas à beira de crises existenciais pronunciadas. (MOSTAÇO, 2013, p. 232. [A inferência é nossa])

As contradições, a incipiência e a ineficácia política da esquerda no período entre 1964-1968 também serviram como matéria para algumas dessas peças, como *À prova de fogo*, de Consuelo de Castro. Andrade (2005) nos explica que esta obra explora a maneira como o social moldava o comportamento dos indivíduos naquele contexto, marcando-os para sempre. Na obra, as personagens femininas hesitavam

em assumir, no âmbito pessoal, a mesma autonomia pela qual lutavam no âmbito político. Por causa da subversão que empreendiam, elas temiam serem rejeitadas pelos namorados, família, amigos e sucumbir à solidão. Isso é visível quando a personagem Júlia é abandonada pelo namorado Zé (líder estudantil), porque ele preferiu se relacionar com uma moça virgem e ingênua a uma mulher que reconhecesse os mecanismos de dominação masculina.

A representação desses impasses que a mulher deveria superar dá valor documental à obra, situando-a, segundo Sússekind (1985), na linha de literaturas com função para-jornalística. Consuelo de Castro critica a mesma esquerda política disposta a morrer pela causa social, mas indisposta, no entanto, a transformar a si mesma para assumir uma posição mais coerente no conflito social.

Se os discursos disfarçavam a impotência dos personagens, como poderiam modificar o sistema injusto e opressor, se eles próprios não conseguiam mudar a si mesmos? Muitos dos indivíduos engajados politicamente ainda carregavam traços ideológicos conservadores que remetiam ao regime autoritário que, paradoxalmente, eles ansiavam derrubar. No teatro, “essa impotência e insatisfação, geralmente, transforma-se em agressividade e produz no palco o que se costumou chamar ‘dramaturgia do porco-espinho’” (ANDRADE, 2005, p. 131), pelo fato de haver, costumeiramente, dois personagens que se feriam ao se aproximarem um do outro. *Dois perdidos numa noite suja* é apontado pela crítica como um dos precursores desse estilo.

Observamos que essa dramaturgia buscava colidir as aparências construídas sob grandes discursos eloquentes com a impotência real dos indivíduos face ao poder autoritário, de maneira a expor ao espectador as contradições que mantinham essas debilidades ideológicas. Era necessário combater essa incoerência, explorando a raiz do problema que emperrava os passos das pessoas na luta por uma sociedade mais justa e democrática. Andrade defende a importância desse teatro como profundamente necessário naquele momento, pois, ao invés de

Saciar-se com o colapso do indivíduo empreendedor e com o fim da ideia da reformulação da sociedade, tentava gritar que não podia ser possível apenas “sobreviver”, que era necessário comprometer-se, participar ativamente do universo e retomar o eu soberano do passado. (ANDRADE, 2005, p. 156)

Essa geração dos anos 1960 e 1970, muito reprimida em vários sentidos, buscavam se desvincular dos condicionamentos tradicionais. A busca de uma experiência sexual mais completa, de engajamento social, de revolução política de cunho socialista se aliava a essa necessidade existencial de afirmação e de libertação dos valores tradicionais, dos valores dos pais. Isso se fez presente na composição da protagonista Mariazinha em *Fala baixo senão eu grito*, de Leilah Assumpção.

De acordo com Maciel (1996), a autora teria se inspirado na experiência pessoal para criar a personagem, acentuando nesta o caráter reprimido e histérico, representando seu caminho para a conscientização política e liberdade sexual. Se o campo político não era favorável às manifestações de revolta, o ambiente das relações pessoais o eram. Isto nos remete ao movimento *hippie*, ao uso exacerbado de entorpecentes, à liberdade sexual, entre outras manifestações da contracultura.

Teatro confessional versus teatro burguês

De acordo com Andrade (2002), as peças da geração 1969 possuíram má aceitação por alguns críticos teatrais da época. João Apolinário, segundo a crítica, argumentou que tais peças remontavam ao subjetivismo romântico e às produções da burguesia fascista. Entretanto, ela argumenta que essa interpretação é equivocada, pois confunde deliberadamente subjetivismo romântico com teatro intimista. Segundo a crítica, enquanto o pressuposto estético romântico possuía disposição religiosa, por meio da transcendência do Eu aliado a algum idealismo que apontasse constantemente, por meio do exercício sensível, ao valor espiritual presente nas coisas visíveis e invisíveis; o teatro íntimo de 1969 possui um subjetivismo que está sempre em busca de um sentido imanente do real,

[...] nunca produzindo a negação de um “mundo em ruínas” em prol de qualquer idealização metafísica [...] a peça de Isabel Câmara propõe-se a fazer o inventário dessas ruínas para refletir, entre outras coisas, como já havia feito José Vicente em *O assalto*, sobre a necessidade de se construir *uma nova ética de relacionamento*, liberta das amarras que o social impunha à expressão do indivíduo. (ANDRADE, 2002, p. 43. [O destaque é meu])

De fato, há um traço que poderia ligar, superficialmente, o drama burguês às peças “confessionais” de 1969: a fuga para o âmbito privado. Peter Szondi (2004) aponta diversos fatores para o surgimento do drama burguês na Inglaterra, França e Alemanha do século XVIII. Ao analisar textos críticos, teóricos e peças de teatro, tais como *O mercador de Londres*, de George Lillo; *O pai de família*, de Denis Diderot; e *O preceptor*, de Lenz; o teórico húngaro explica, por meio da sociologia literária, que esses autores, preocupados em atingir mais enfaticamente seu público para ensinar-lhes a conduta exemplar, acreditavam que a distância entre a condição régia do herói da tragédia e a condição burguesa do público, dificultava o processo catártico. Por causa disso, propunham uma tragédia da vida doméstica burguesa. O conflito dramático se incumbiria de ensinar o espectador a repreender os instintos em nome da ascese intramundana, cuja raiz é a ética protestante.

134

No prólogo do *Mercador de Londres*, George Lillo ressalta que não é o burguês a precisar da tragédia, mas sim o inverso. Isso fez que a ação trágica transferisse seu contraexemplo da ruína dos povos à ruína do indivíduo. Em Diderot, as personagens ainda pertencem à nobreza, mas o aspecto ressaltado neles é o do papel familiar, pois o escritor considera o lar como um espaço onde a verdade e a virtude prevaleceriam, em oposição ao espaço público, repleto de vício e perversidade. Já Lessing pensava que a tragédia deveria suscitar-nos comoção para nos reconhecermos em nossa “condição universalmente humana”. Assim, enquanto os burgueses não se rebelavam contra o absolutismo, continuariam a configurar no teatro sua sensibilidade e impotência contra os “perversos”. Quando, por fim, a burguesia tornou-se classe dominante, seu teatro seguiu outras diretrizes.

Entretanto, a configuração do âmbito privado e individual não é suficiente para chamar de burguês o teatro de 1969, pois não há preocupação em pregar a virtude ao espectador. No drama burguês, a catástrofe incorre naquele que não conter seus impulsos; nos dramas de 1969, a infelicidade se apresenta como o resultado de quem alienar-se de suas potências individuais em nome de convenções sociais.

O assalto: um apelo de desespero pela vida

Antes de escrever *O assalto*, o dramaturgo mineiro José Vicente havia escrito *Santidade* (1967). Ambas as peças possuem temática homoerótica. O trecho de *Santidade* gira em torno de um homossexual a tentar atingir forças metafísicas através da prostituição. Por causa da matéria e linguagem não convencionais para os palcos da época, *Santidade* só veio a ser encenada trinta anos após ser escrita, em 1997. Em *O assalto*, em contrapartida, o homoerotismo é delineado mais sutilmente. A peça foi encenada pela primeira vez no Teatro Ipanema do Rio de Janeiro, no dia 10 de abril de 1969.

Observamos que ambas as obras tendem a mesclar religiosidade e sexualidade, sagrado e profano, numa tentativa de reconciliá-los. Esta temática pode ser reflexo da experiência que o autor possuiu como seminarista na adolescência.

135

Dividida em dois atos, as indicações cênicas de *O assalto* prescrevem um cenário simples, menos comprometido com o realismo, para dar tom expressionista ao espetáculo. O palco tipicamente expressionista, segundo Anatol Rosenfeld (2009), não possuía profundidade e perspectiva. Em *O assalto*, o espaço dramático é uma sala de escritório com paredes metálicas e achatadas, grandes chapas de alumínio, e um relógio bem grande ao fundo que não para de tocar.

O trecho é centrado no encontro premeditado de Vitor, um bancário extremamente dedicado ao trabalho, com Hugo, um faxineiro do banco. Vitor permanece no escritório, após o expediente, à espera do faxineiro. Aquele tranca a porta quando este se distrai. O bancário começa a provocar Hugo, jogando cinzas de cigarro onde estava limpo e fazendo inúmeras perguntas indiscretas sobre sua vida pessoal.

O bancário confessa que tinha costume de observar o faxineiro todo dia. Vitor oferece um cigarro a Hugo. Este, temendo perder o emprego, caso fosse visto fumando, pede que o bancário o deixe terminar seu serviço. Para fazê-lo mudar de ideia, Vitor faz um longo monólogo indignado sobre a autoridade desmedida do chefe, que sempre lhe censurou:

VITOR – Imagina essa aberração da contabilidade te comandando o dia inteiro, te olhando de todos os lados, disposto a te flagrar na primeira oportunidade. Imagina essa coisa dormindo com você, toda a noite, lá bem dentro do teu sono, como um relógio funcionando certinho, dentro do teu copo de cerveja, dentro da tela do cinema, dentro do livro que você gosta de ler. [...] Você pensa que é só pedir as contas, se despedir e cair fora. Mas a gente chega lá fora e o seu Maia continua. Ele está em toda parte, dentro e fora, como um Deus onisciente, onipresente, todo-poderoso. (Gemidos, choro, ranger de dentes.). (VICENTE, 2010, p.145-146)

O monólogo de Vitor é carregado de grande *pathos*. Sua repulsa pelos funcionários do banco é expressada desesperadamente. Essa temática da revolta contra as autoridades também faz parte de grande parte das peças expressionistas. De acordo com Rosenfeld (2009), o drama expressionista busca romper com as hierarquias, faz uso da violência, de falas balbuciantes, confusas, telegráficas.

136

O contraste entre tipos dos dois personagens encontra seu correspondente na aparência física deles: Hugo tem 33 anos (sugerindo a idade de Cristo), é rude, inculto, sujo e sensual; Vitor, 25 anos, é neurótico, estranho, fumante, hipocondríaco e frágil.

Vitor admira secretamente o varredor, através do qual vê a imagem de Jesus Cristo. Andrade (2005, p. 62) argumenta que o eixo principal sobre o qual gira a ação do texto é “o ataque de conquista que Vitor desfecha sobre o faxineiro, a partir de sua revolta contra um sistema de trabalho alienante”. Nesse ataque, exibem-se os vários desejos do bancário em relação ao Hugo: fazer deste um amigo, alguém com quem pudesse estabelecer comunicação, desabafar, despertar um sentimento de revolta que os unisse, adentrar na vida miserável de Hugo e vivenciar seu sofrimento, numa tentativa de alcançar a transcendência:

VITOR – O que é um varredor de privadas de banco? Não é nada! O que é que um lixeiro como você representa para a sociedade? Não representa nada! [...] (Pausa. Abraçando-se a si mesmo.) Sabe... Eu já desabotei esse teu macacão muitas vezes, sozinho... Ele cheira suor de animal. Tem cheiro de rua de mercado, de gente se comprimindo... Eu te imaginava Jesus Cristo, sendo seguido por mim... [...] (Ao som de um réquiem, o Varredor abre os braços, seminu, e Vitor se arrasta para ele, até incorporar-se em seus braços abertos). [...] Eu conheço você melhor do que você mesmo. Eu sou mais

... ..

você do que você mesmo e do que eu mesmo. Você é mais eu do que eu mesmo e do que você mesmo. Tudo o que você quer é o que eu já tenho e que me asfixia. [...] é minha a tua profissão, é minha a tua sujeira, é meu o teu esperma e o teu sangue é meu, é você quem me paga, sou eu quem te odeia! (Blackout. A música cessa e cresce, em seu lugar, um ruído de máquinas batendo incessantemente.). (VICENTE, 2010, p. 173-177)

Após essa passagem, no segundo ato, Vitor descobre que Hugo só estava interessado no dinheiro que ele havia lhe prometido em troca de companhia. Assim, o bancário se vê novamente frustrado e sozinho, pois sua tentativa de realizar contato autêntico com o faxineiro foi arruinada:

VARREDOR – Desde a hora que eu cheguei você tá aí, plantado, falando, falando, enchendo o saco.

VITOR – Ah! Enchendo o saco, é?

VARREDOR – É. Chega de papo agora. Agora o que me interessa é a grana. [...] Vou te pagar o dinheiro que liquidou essa ilusão. Tá aqui. (VICENTE, 2010, p. 183-193)

De acordo com Sábato Magaldi (1969), Hugo representa a imanência; Vitor, a transcendência. O crítico também vê no interesse do segundo pelo primeiro uma homossexualidade que não se aceitou, torturando-se numa luta sadomasoquista de permanente interesse psicológico. O ataque do bancário ao faxineiro vai da mera curiosidade sobre a vida do outro, do fascínio e idealização celestial, até o insulto e crítica humilhante: “o ritual desencadeado, numa liturgia mórbida, culmina na posse física, sem que se apaziguem os demônios”. (MAGALDI, 1969, p. 232).

Se Hugo compreendesse e amasse Vitor, este seria salvo. O bancário reprime sua homossexualidade, uma vez que o considera um desvio de caráter. Por isso, sua orientação sexual só alcançaria um sentido positivo se o objeto de desejo se santificasse. Há um choque entre um moralismo que ele teme transgredir e o desejo homoerótico que não se concretizará sem essa transgressão. É a partir da santificação do objeto de desejo que Vitor pretende tornar a transgressão mais fácil. O que, de fato, não ocorre, pois o faxineiro desmistifica a imagem idealizada pelo outro, quando confessa que se prostitui com homens. Assim, extingue-se a imagem divina e humilde, e, em seu lugar, emerge uma criatura vulgar e indiferente:

VITOR – Sabe qual o único defeito que eu tenho? É um vício muito engraçado: escrever pornografias nas privadas do banco [...] E sabe por quê? Porque eu não tenho nenhum amigo nem nenhum inimigo dentro deste bordel, dentro desta coisa iluminada e putona chamada São Paulo, que não pode parar nem um minuto, que não pode parar de jeito nenhum. [...] Eu falo do pesadelo de despertadores com horas marcadas que nunca mais vão deixar ninguém dormir em paz. [...] Sonhando, acordado, dormindo, apagado, no escuro, o barulhinho tá lá, dentro da gente, tic, tac, tic, tac. Depois é acordar do sono acordado, com o tiro preparado, vestir correndo o terno, vai chegar um tempo que a gente já vai dormir de terno, de gravata e sapato engraxado. Correndo, tem de ser tudo correndo, voando, se despejar na rua por cima de gente correndo pra não chegar atrasado, espremido num ônibus, sem falar nada, sem ninguém falando nada, pisando, empurrando, amassando, anônimo, agitado, sem notícia, sem passado, sem amigo nem nada, buzinado, congestionado, interrompido. [...] Fichas! Milhões de Fichas! Papéis! [...] Você sabe o que significa ter ainda 25 anos, saindo de casa de manhã, todo dia, pra ficar sentado no mesmo lugar, em frente dos mesmos papéis, em frente dessa eternidade corrompida de números.

VARREDOR – Escuta, nós combinamos o cigarro, eu fumei um cigarro... (VICENTE, 2010, p. 159-165)

A resposta apática do Varredor deixa explícita a impossibilidade de comunicação autêntica. O apelo de Vitor não é compreendido por Hugo. A comunicação humana é percebida como ineficiente, porque os personagens não conseguem se desvencilhar dos seus condicionamentos habituais e estabelecer um contato verdadeiro.

Na obra, Vitor se faz objeto da própria análise. Nesse sentido, sua ação se paralisa e ele perde eficácia dramática. Esse processo se acentua quando ele passa a se referir na terceira pessoa, como se sua própria vida não lhe pertencesse mais:

VITOR – Você aprendeu a ter pavor da fome com oito anos: quando você via a tua família, a tua mãe, o teu pai, tuas irmãs, à beira da miséria. Daí você vendia [doces]. Vendia paca! Vendia o máximo que podia! [...] Você adorava carne, mas não podia comer carne. Pois aqui está a carne, sorvete, chocolate, brinquedo, Natal, escola, livros e tempo para estudar! É esse que é o teu dinheiro! [...] um assalto atrás do outro, uma bomba atrás da outra, uma porrada atrás da outra, até chegar aqui, debaixo dessa luz branca aqui, fechado dentro dessas paredes aqui, com a tua mãe lá fora te pedindo de joelhos que você não abandone o banco, de jeito nenhum abandone o banco! (VICENTE, 2010, p. 196)

Seu papel reflete o que Szondi (2001, p. 62) chama de “paradoxo da subjetividade”: a autoalienação do ser na reflexão que faz do eu um objeto sob o próprio olhar, convertendo a subjetividade potencializada em algo objetivo. Isso ocorre na obra porque algo problemático impede o desenvolvimento das potencialidades do indivíduo e na busca de ultrapassar essa barreira, os sentimentos reprimidos encontram, na franca exposição dos pensamentos íntimos, um meio de se manifestar.

A dramaticidade do “drama-da-vida” (SARRAZAC, 2010) se situa no conceito de “infradramático”, que reside na pequenez dos personagens e dos eventos, nos microconflitos e, especialmente, na subjetivação que relativiza esses eventos. Os grandes conflitos históricos não desapareceram em virtude da subjetividade, mas são absorvidos pelo anonimato das personagens. O “infradramático” desloca o centro dramático da relação interpessoal para o homem solitário. A ação dramática será, por isso, mais passiva que ativa. Tal passividade sempre foi vista pelos detratores do drama como o argumento decisivo para decretar sua morte. Contudo, o teórico francês menciona que o termo *práxis* também pode significar estado de espírito.

Se na teoria de Szondi, o critério da ação no drama absoluto repousava na decisão da personagem; na dramaturgia moderna e contemporânea, problematizar-se-á, justamente, essa capacidade de decidir, representando um homem em sofrimento, “em paixão”, ao invés de um homem ativo. Assim, esse drama refletirá sobre a crise do sujeito, as falhas do eu, e da sua capacidade de desejar agir. Este ponto de nossa reflexão nos ajudará a compreender os meandros do texto de José Vicente.

O personagem Vitor possui necessidade tão grande de afeto a ponto de perguntar desesperadamente se Hugo gostou dele, pois nunca haviam lhe declarado algo semelhante: “Se não declaram é porque a gente tem de perguntar, é ou não é?” (VICENTE, 2010, p. 191). Sua aspiração de viver uma vida diferente junto ao faxineiro fracassa, porque este o rejeita, não querendo saber nem seu nome: “O teu amor não me interessa mais. Quando eu precisei dele, pra expulsar os meus demônios, você não estava aqui!” (VICENTE, 2010, p. 191).

A escritura dramática de *O assalto* se utiliza de constantes rememorações líricas que extrapolam o diálogo dotando o texto com um ritmo que traduz a intensidade de uma existência inteira impugnada. Como num ato de desafogo, a confissão de revolta de Vitor tentou compensar-lhe a atitude resignada, inoperante, durante os anos de serviço para o banco:

VITOR – Estou simplesmente pagando pra mim mesmo através de você. Você não tá me fazendo nenhum favor! (Continuando a tirar nervosamente pacotes de dinheiro). Estou te pagando a tua juventude que te roubaram, não é muito. Estou te pagando a tua hora contada, marcada no despertador, estou fuçando numa peça de máquina pra obrigar a parar, tá me entendendo?! Junta tudo e se arranca! Eu aceito morrer por você e você vive por mim. Ninguém vai pagar pra mim o meu preço exato. O que me roubaram, não vai ter ninguém, banco nenhum, que me pague mais...

[...] VARREDOR – Assalto! Assalto! Estão assaltando o banco! Assalto! Assalto! É um assalto! (No palco, Vitor prossegue o ritual despindo-se, chicoteando as paredes do banco com o cinto da calça, no estado máximo de sua loucura. Música crescendo sempre. Uma sirene começa a tocar, vinda do lado de fora do teatro, por onde saiu o Varredor. Efeito de metralhas, luz e som especiais, ruídos, e finalmente a queda, metade do corpo nu fora do palco. Blackout. Luz sobre Vitor, funcionário nº 5.923.800). (VICENTE, 2010, p. 198-202)

Em *O assalto*, as personagens representam duas classes sociais distintas: o trabalhador intelectual e o trabalhador braçal. Os tipos são exagerados: o bancário é neurótico e mecanizado; o faxineiro, rude e estúpido. Os anos desperdiçados fez o bancário perder a vitalidade. Vitor acabou sendo sufocado pela máscara social, pois assumiu um papel social que nunca lhe assentara. O bancário não possui qualquer traço de nostalgia ou utopia, não carrega nenhum acontecimento significativo do seu passado (exceto o relógio de ouro herdado do pai), somente sua ligação com a instituição bancária. Tal rigor em assumir o papel profissional a todo o momento é motivado pelo medo da punição: “Ele [o patrão] exige que o funcionário dedique também a crença, o ideal, as aspirações e os desejos ocultos à *religião bancária*” (VICENTE, 2010, p. 148. O destaque é meu).

A frase do seu patrão “nada de mundanismo”, sintetiza esse estado de espírito e resume o princípio básico da “ascese intramundana”, a qual ele se submete a fim de que seu caminho rumo à prosperidade financeira seja o da “ética protestante”. A moral burguesa que se presentifica em Vitor é levada a um nível extremo: o presente do homem é negado em função de um futuro eternamente inalcançável, representado por metas, números e papéis, no qual a pressa perde seu sentido ao passo que não se sabe mais por quê e aonde chega.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. *As Moças de Isabel Câmara: A Subversão ao Drama Tradicional*. *Latin American Theatre Review*, McGill University, 2002.

_____, Ana Lúcia Vieira de. *Nova dramaturgia, anos 60, anos 2000*. Rio de Janeiro: Quartet, 2005.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004

KRISTEVA, Julia. *O sol negro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

MACIEL, Luis Carlos. O teatro da contracultura. In: MACIEL, Luiz Carlos; CHAVES, Ângela. *Geração em crise: memórias do tempo do Tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MAGALDI, Sábato. *Dois perdidos numa noite suja: crítica de 1987*. In: MAGALDI, Sábato. *Depois do Espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MARCOS, Plínio. *Plínio Marcos*. Seleção e prefácio Ilka Marinho Zanotto São Paulo: Global, 2003. (Coleção Melhor Teatro).

MOSTAÇO, Edécio. A questão experimental: a cena nos anos de 1950-1970. In: GUINSBURG, Jacó et al. *História do teatro brasileiro: Vol. 2*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

ROSELFED, Anatol. Teatro Expressionista: Kaiser, O'Neill, Pirandello. In: ROSENFELD, Anatol. *A arte do teatro: aulas de 1968*. São Paulo: Publifolha.

SARRAZAC, Jean-Pierre. Reprise: resposta ao pós-dramático. Trad. de Humberto Giancristofaro. *Questão de crítica: Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais*. Vol. 3, nº 19, março de 2010.

SCHWARTZ, R. Cultura e política: 1964-1969. In: SCHWARTZ, R. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês: século XVIII*. Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

VICENTE, José. *O teatro de José Vicente: outras obras*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.