

(Con)tradição e (des)caminhos: teatro e sociedade em *Nossa Vida Não Vale Um Chevrolet*, de Mário Bortolotto

(Con) tradition and (des) pathways: theater and society in *Nossa Vida Não Vale Um Chevrolet*, of Mário Bortolotto

Gracy Kely Nonato RUIZ⁵⁴

Wagner Corsino ENEDINO⁵⁵

RESUMO: A contemporaneidade, rompendo com valores tradicionais e abrindo espaço para novos estilos e estética, possibilitou outros (des)caminhos no meio artístico, em que a arte está cada vez mais próxima da realidade. Nesse sentido, o teatro também inovou, especialmente, sobre sua função social; trazendo para o prosclênio temas que representam as diferentes camadas de uma sociedade em constante transformação. Com efeito, ancorando-se nas contribuições de Magaldi (1998), Ryngaert (1996) e Pallottini (1989) acerca das noções que configuram o discurso teatral; nos estudos de Enedino (2009) sobre o conceito de marginalidade e nos pressupostos teóricos de Lins (1990) e Ginzburg (2012) no que se refere ao conceito de violência, o objetivo deste trabalho é refletir sobre a constituição das *personas* inscritas na peça *Nossa vida não vale um Chevrolet* (2008), do dramaturgo paranaense Mario Bortolotto. Estão contempladas no texto questões de poder e representações sociais a partir dos discursos das personagens, em consonância com os pressupostos teóricos de Ubersfeld (2005). Cumpre destacar que o presente artigo busca, como princípio analítico, a compreensão dos modos de estruturação do projeto estético de Bortolotto, que, influenciado pelo cinema, música e pela cultura *beatnik*, aproxima-se dos considerados *outsiders*.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro brasileiro contemporâneo; personagem; marginalidade.

ABSTRACT: The contemporaneousness, breaking with traditional values and opening space for new styles and aesthetics, has enabled other (dis) paths in the artistic milieu, in which art is closer and

⁵⁴Mestranda em Letras na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul; E-mail: gracy.ruiz@hotmail.com.

⁵⁵Doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - UNESP/IBILC; Professor Adjunto na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul; E-mail: wagner_corsino@hotmail.com.

closer to reality. In this sense, the theater also innovated, especially, about its social function; Bringing to the proscenium themes that represent the different layers of a society in constant transformation. Indeed, anchoring in the contributions of Magaldi (1998), Ryngaert (1996) and Pallottini (1989) on the notions that configure the theatrical discourse; In the studies of Enedino (2009) on the concept of marginality and in the theoretical assumptions of Lins (1990) and Ginzburg (2012) regarding the concept of violence, the objective of this work is to reflect on the constitution of the people enrolled in the play *Nossa vida não vale um Chevrolet* (2008), of the paranaense playwright Mario Bortolotto. In the text, questions of power and social representations are taken from the discourses of the characters, in keeping with the theoretical assumptions of Ubersfeld (2005). It should be noted that this article seeks to understand the ways of structuring Bortolotto's aesthetic project, which, influenced by cinema, music and the Beatnik culture, approaches those considered outsiders.

KEYWORDS: Contemporary brazilian drama; character; marginality.

1. Introdução

Para cumprir o proposto nesse artigo será necessário, primeiramente, apontar os pressupostos teóricos que embasam a análise em questão, tendo em vista que as teorias têm o papel esclarecedor na análise da obra literária na busca da compreensão do processo de criação artística. Num segundo momento abordaremos a peça *Nossa Vida Não Vale Um Chevrolet*, bem como considerações importantes de sua autoria e condições de produção, com foco na constituição das personagens, que se configuram por meio de um espaço degradante, hostil e opressor, homologando-se e relativizando-se entre si, sem deixar de abranger os demais elementos que compõem a obra, em busca de compreender os modos de estruturação do projeto estético do dramaturgo Mario Bortolotto.

2. Teatro e sociedade

No decorrer da história da humanidade, inúmeras formas e meios foram utilizados com a finalidade de tentar descrever e compreender o mundo para mostrar novas realidades vislumbradas somente por meio da visão profícua da arte.

Com efeito, a literatura intenta a provocação de transformações nas práticas sociais a partir de manifestações artísticas de gêneros distintos. Dentre estes, o drama, sem dúvida, contribuiu, desde a antiguidade, para essas transformações.

Salvatore D’Onoffrio (2007, p. 280) evidencia que o gênero dramático “expõe a problemática dolorosa de uma situação existencial com o fim de estimular a mudança do *status quo*”. Muitas peças teatrais provocam nos espectadores a reflexão sobre a eficácia de valores ideológicos impostos pela sociedade.

Essa provocação foi um dos pilares da formação do teatro brasileiro. Tratando-se, porém, de tradição teatral no Brasil, os registros apontam como primeiras manifestações dramáticas em solo nacional os autos do padre Anchieta, de cunho pedagógico, com o intuito de catequizar o gentio que aqui vivia. As peças, com o tempo, ganham caráter festivo, e a partir disso nasce um teatro das festividades religiosas.

O cenário modifica-se quando Gonçalves de Magalhães escreve *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição*, a 1838, tornando-se um marco entre a escola antiga e o Romantismo, movimento que chega ao Brasil “como uma tomada de consciência de uma missão artística e cultural a cumprir” (MAGALDI, 1997, p. 42). A primeira peça de assunto nacional abre caminho para outros autores como Martins Pena, que encontra na comédia de costumes o caminho para a ascensão. Esboçando um retrato do país, suas peças atingiam religião e política e os costumes do brasileiro. “Define o estrangeiro no Brasil, e as reações do brasileiro, em face dele. Mostra a província e a capital, o sertanejo e o metropolitano, em suas diferenças básicas.” (MAGALDI, 1997, p. 43).

A história do teatro brasileiro também foi marcada pelos espetáculos parisienses, óperas italianas e pelas tragédias neoclássicas, dramas românticos e melodramas, frutos da hegemonia de João Caetano, ator e empresário, que dominou o cenário nacional por décadas. Posteriormente, em 1855, chegam ao Brasil peças pertencentes ao teatro realista francês, que tratavam, em suma, dos ideais burgueses.

A partir disso, críticos e dramaturgos retomam as discussões da necessidade de um teatro nacional, o que resulta numa espécie de reforma realista, cujo intuito era encarar o teatro “como uma arte regeneradora da sociedade” (FARIA, 1998, p. 41). Os dramaturgos ligados a esse movimento, como José de Alencar, Quintino

Bocaiúva, França Júnior, dentre outros, “deixaram de lado o drama histórico, o passado, e escreveram com os olhos voltados para o seu tempo, com o objetivo de retratar e corrigir os costumes, acreditando que influíam na própria organização da sociedade.” (FARIA, 1998, p. 44).

Mas, é com o movimento modernista que o teatro brasileiro ganha identidade. De acordo com Décio de Almeida Prado (1993), a ruptura com os estrangeiros se dá precisamente na década de 20, e a partir daí a busca pela consolidação de um teatro nacional. Segundo o autor, “O riso popular, subindo do circo e da revista, foi a chave para uma interpretação genuinamente brasileira de textos brasileiros [...]” (PRADO, 1993, p. 25). A partir daí se estabelecem as companhias de teatro como os Comediantes, O Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), e o Teatro de Arena, que “buscando um estilo de representação, uma linguagem de palco especificamente nossa” (PRADO, 1993, p. 25), chega a uma integração do teatro no Brasil.

Interessa-nos verificar, porém, que somente em 1943, com a encenação de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, que o teatro brasileiro toma fôlego, graças às técnicas trazidas pelo encenador polonês Ziembinsk, abandonando os problemas burgueses, passando a tratar de sua própria realidade social, um teatro das causas progressistas. Nas palavras de Magaldi “Nossas peças do passado advogaram a fusão das raças, a independência, o Abolicionismo, a República, e estigmatizaram os diversos erros da sociedade.” (MAGALDI, 1962, 15). O objetivo artístico aliado ao propósito de fixar uma “imagem completa do homem” resultou em uma nova proposta estética:

Estética, no caso, compreende filosofia, religião, política e ciência. Intuitivamente, nossos melhores dramaturgos nunca se furtaram a praticar uma literatura empenhada. A nova geração recusa o teatro como entretenimento e proclama o seu elevado alcance social. Ao acolher as melhores experiências europeias, ele abandona, de certa forma, o provincianismo nacionalista, para integrar-se na corrente vanguardista internacional, que arrasta o teatro em todo o mundo. (MAGALDI, 1962, p. 15)

Constata-se, contudo, que desde as comédias de costumes de Martins Pena, o teatro brasileiro traz para a cena as mazelas da sociedade brasileira. As injustiças sociais e os problemas de ordem econômica são temas constantes nos palcos nacionais, como afirma Magaldi acerca das produções do comediante:

Invectiva as profissões indignas e os tipos humanos inescrupulosos, denunciando inclusive o tráfico ilícito de negros, na sociedade escravocrata brasileira. Não lhe é estranha a galeria dos vícios individuais, como a avareza e a prevaricação, e tem um sabor especial ao satirizar as manias e as modas. Trata da constituição da família, surpreendendo-lhe o mecanismo na análise do casamento, com o eterno conflito das gerações. (MAGALDI, 1997, p. 43)

Poder-se-ia afirmar que as questões sociais são temas tradicionais nos palcos brasileiros, estrelado por autores como o já mencionado Nelson Rodrigues, Dias Gomes, Jorge Amado, Jorge Andrade, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Ariano Suassuna, dentre outros nomes.

Na contemporaneidade, importante autor da nossa dramaturgia é Plínio Marcos. Tendo como influência autores como Nelson Rodrigues, coloca na ribalta duras críticas à uma sociedade opressora e injusta. Protagonizam suas peças personagens que representam uma parcela esquecida da sociedade, os marginalizados. Aqueles que vivem à margem do sistema, diretamente atingidos pelo preconceito, pela intolerância e que lutam pela sobrevivência.

Vale ressaltar que a proposta de estudar teatro recai sob uma inevitável ambiguidade: texto e encenação. Teatro, termo grego que indica desde já uma ambivalência, pois pode tanto referir-se ao lugar de onde se vê, miradouro, quanto ao local onde a representação cênica acontece. Ambos incidem sobre a ideia de plateia, público, desse modo, o termo associa-se à espetáculo. Já a palavra drama, de mesma origem, que significa ação, pressupõe uma tensão, advinda de um conflito entre os desejos das personagens, e, conseqüentemente, a relação causa e efeito entre essas ações.

Essa visão clássica de drama, na contemporaneidade, é superada por uma nova dinâmica de recriação da realidade e da própria natureza humana caracterizada pela grande velocidade nas transformações no campo tecnológico que refletem na economia, política, cultura e especialmente nas relações sociais. Assim, a literatura contemporânea apresenta abordagens diferenciadas para temas como violência, sexualidade, marginalidade e fragmentação dos sujeitos enquanto traços marcantes da pós-modernidade.

Para evidenciar a dimensão do texto teatral, Sabato Magaldi citando o texto *Le metteur en scène* de Gaston Baty (1949), esclarece que:

O texto é parte essencial do drama. Ele é para o drama o que o caroço é para o fruto, o centro sólido em torno do qual é saboreado o fruto, o caroço fica para assegurar o crescimento de outros frutos semelhantes, o texto, quando desaparecem os prestígios da representação, espera numa biblioteca ressuscitá-los algum dia. (MAGALDI, 1998, p.15).

É interessante constatar, na obra *Ler teatro contemporâneo*, de Jean-Pierre Ryngaert, que “a criação contemporânea e a escrita moderna se inscrevem já de início neste teatro de ruptura, renovação e da interrogação” (1996, p.39). Ainda, nesse segmento, o teórico francês afirma que “o teatro repousa, desde sempre, sobre o jogo entre o que está escondido e o que é mostrado, sobre o risco da obscuridade que de repente faz sentido” (RYNGAERT, 1996, p.5).

As histórias contadas e os seus silêncios são o efeito de sentido e a legitimação das forças e ideologias que se constroem no texto da peça, o que remete às palavras de Ryngaert (1996), que afirma que uma análise efetiva resulta em questionamentos sobre como o teatro fala, do que fala, de que temas aborda, do formato utilizado, da natureza e da organização da escrita, bem como, da origem de suas personagens. Tendo em vista que tais escolhas correspondem aos projetos de seus autores, carregados de história e ideologia. Desse modo, “[...] toda obra dramática pode ser apreendida, em primeiro lugar, na sua materialidade, no modo

como sua organização de superfície se apresenta sob a forma de obra escrita" (RYNGAERT, 1996, p. 35).

Analisar a produção dramática de Mário Bortolotto requer uma visão sócio-histórica de sua obra, já que seus textos são de cunho altamente ideológico, seja pelo espaço escolhido pelo dramaturgo, seja pelos heróis (ou anti-heróis) que povoam suas histórias. Sendo assim, optou-se por um estudo predominantemente centrado na exploração do texto dramático, enquanto forma (todo orgânico) e estrutura, enquanto história e discurso, mas que envereda pela temática e vínculos sociológicos (o fator social visto como um “agente de estrutura”) e focaliza as personagens dramáticas como signos ideológicos.

A análise proposta tem como referência as contribuições de Antônio Cândido para a análise literária, com vistas ao texto *Literatura e sociedade*, no qual nos aponta a impossibilidade de dissociação entre forma e conteúdo para a compreensão da totalidade da obra. De acordo com o autor, os fatores sociais e psíquicos devem ser vistos como agentes da estrutura, o que permite alinhá-los aos fatores estéticos. Portanto, “A análise crítica, de fato, pretende ir mais fundo, sendo basicamente a procura de elementos responsáveis pelo aspecto e significado da obra, unificados para formar um todo indissolúvel.” (CÂNDIDO, 1985, p. 5).

Dessa forma, como aponta Cândido (1985), toma-se o externo (social) não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura da obra, em que se articula o interno a fim de que a interpretação estética assimile a dimensão social como fator de arte, avaliando o vínculo entre obra e ambiente.

Seguindo esse raciocínio, e em consonância com o elemento primordial do teatro, a ação, que ocorre por meio da fala, logo, do diálogo entre as personagens (ou do monólogo), nos deparamos com a peça central do teatro: a personagem. Na obra *Dramaturgia: a construção do personagem*, Renata Pallottini recorre ao grande teórico Augusto Boal para descrever que “o personagem nunca é ‘sujeito absoluto e sim objeto de forças econômicas ou sociais, as quais respondem em virtude das quais

atua” (1989, p.38). Essas forças são expressas no teatro através das personagens que, segundo Décio de Almeida Prado (2009), são praticamente a totalidade da obra, uma vez que toda a ação acontece por meio da personagem, que fala. E, ao falar, a personagem dispõe de um discurso carregado de significação e sentido.

Nessa perspectiva, o presente artigo pretende apreender os aspectos constitutivos das personagens da peça *Nossa vida não vale um Chevrolet*, em busca de compreender os modos de estruturação do projeto estético de Bortolotto, tendo em vista que a partir das personagens é possível a compreensão da totalidade da obra.

3. Pelos caminhos de Mario Bortolotto

Cada época da história tem suas próprias crenças e valores fundamentais e, do mesmo modo, suas próprias ideias sobre o que deva ser o maior grau de amargor da vida. Para Mário Bortolotto, o sofrimento e a dor causados pela marginalização social parecem revelar-se como um novo padrão de tragédia, porque suas obras abordam possibilidades morais do comportamento dos seres humanos. Conforme afirma Schiller (1991, p. 40), "O teatro não nos chama atenção apenas sobre o homem e o seu caráter humano, mas também sobre destinos, ensinando-nos a excelsa arte de suportá-los".

Mário Bortolotto é autor, diretor e ator de teatro. Um dos dramaturgos mais prolíficos do Brasil, nasceu em 29 de setembro 1962, em Londrina, no estado do Paraná. Iniciou no teatro na década de 1980, depois de ser seminarista por cinco anos. Em 1982, ainda em Londrina, fez parte da fundação do grupo de teatro denominado *Chiclete com banana*, o qual em 1987 passou a se chamar *Cemitério de automóveis*, em atividade até os dias atuais. No mesmo ano, integrou um ciclo de novos diretores no Madame Satã, em São Paulo, participando de vários festivais no país. A partir de 1994 o grupo passa a atuar em Curitiba-PR. Nesse período encenam os trabalhos: *Uma fábula pobre*, *Curta passagem* e a primeira encenação de *Nossa vida não vale um Chevrolet* e outras peças.

Dois anos mais tarde a equipe transfere-se para São Paulo. Desde então, observa de perto os habitantes da cidade, em particular, na Praça da Sé, onde se inspira para criar suas personagens e histórias. Já escreveu mais de 50 textos teatrais, a maioria encenada por ele e seu grupo. O grupo ganha reconhecimento em São Paulo após os prêmios cedidos à peça *Medusa de Rayban*. Apesar da atuação em São Paulo, o grupo estreia em Londrina, no ano de 1997, duas peças de autoria e direção de Bortolotto.

No ano de 2000, em São Paulo, é montada a Mostra Cemitério de Automóveis, pela atriz Fernanda Dumbra, encenando 14 peças do dramaturgo, que lhe rende o Prêmio Associação Paulista de Críticos de Artes – APCA, de melhor autor do ano, pelo conjunto da obra e o prêmio Shell de teatro de 2000 pela obra *Nossa vida não vale um Chevrolet*.

Em meio a sua constante produção dramatúrgica o autor passa a integrar duas bandas que se dedicam ao rock, blues e jazz. O autor ainda publica três romances – *Mamãe não voltou do supermercado*, *Bagana na chuva*, e, *Ciência do acidente*; uma coletânea de contos inspirados em músicas e publicados em plataformas digitais, intitulado *DJ: Canções para tocar no inferno*.

Críticos e pesquisadores acentuam as influências de Bortolotto advindas de Charles Bukovski, Sam Shepard e Kerouac. Literaturas em permanentes confrontos com o sistema, que trazem no bojo de seus textos o que se aproxima de um hiper-realismo, como afirma Sebastião Milaré:

Mário Bortolotto tem óbvias influências da literatura em permanente confronto com o sistema de um Kerouac e, mais ainda, de um Bukowski. Na maneira de abordagem, aos problemas e nos fluentes diálogos, todavia, permanecem a cor local e os estigmas da classe média brasileira, sufocada em angústias, medos e carências. Numa linguagem teatral contemporânea, Bortolotto vê o inconformismo dos filhos da burguesia em face do sistema burguês, que marcou a arte nos anos 1950 e 1960. E revela a atualidade desse inconformismo seminal e transformador. (BORTOLOTTTO, 1997, p. 06).

Sua ficção trata de questões do comportamento e da solidão humana, através de personagens constituídas na figura de assassinos de aluguel, bêbados, artistas frustrados, e, frequentemente, de prostitutas.

No âmbito acadêmico, tem-se uma dissertação realizada sobre Bortolotto intitulada *Fuck you, baby de Mário Bortolotto: olhares sobre as representações sociais e urbanas*, de autoria Paula Regina Alvarenga para titulação de mestre em História, defendida em 2008.

É importante destacar que para a compreensão dos modos de estruturação do projeto estético de Mario Bortolotto faz-se necessário considerar suas influências. Mario Bortolotto se insere num universo que dialoga com a cultura *beat*. Movimento social surgido no final dos anos 50 e início dos anos 60 no cenário americano, representada por artistas que procuravam inspiração no submundo – os excluídos, os marginalizados, os oprimidos.

No Brasil, uma das influências notáveis na dramaturgia de Bortolotto é a de Nelson Rodrigues, e, em especial, de Plínio Marcos (1935-1999). Este, dramaturgo paulista, cujo universo ficcional era povoado por personagens marginalizadas. Em referência ao autor, Wagner Corsino Enedino assegura que “O artista traz para o centro das discussões o modo, o comportamento, a linguagem e, acima de tudo, o constante desafio de estar à margem da sociedade.” (ENEDINO, 2009, p. 18).

A mesma tônica é conferida às peças de Bortolotto, que além da condição dos marginalizados, discute a arte de forma lacônica e circunstancial, conforme aponta Sonia Pascolati, no texto *O artista e o estado da arte na mira de Mario Bortolotto*. A autora analisa três peças do dramaturgo, as quais discutem o lugar do artista e o estado da arte na contemporaneidade. A pesquisadora chama atenção para as influências americanas:

Na obra do dramaturgo, é possível perceber influências de histórias em quadrinhos, cinema, blues, rock e da literatura *beatnik* (o nome Cemitério de Automóveis é uma alusão ao poema “Obligatto do Bicho Louco”, do

poeta e editor Lawrence Ferlinghetti, importante nome da geração *beat*). Autores como Kerouak e Bukowski são fortes presenças em sua obra, por tratarem de indivíduos excluídos, sujeitos marginalizados por não se submeterem ao sistema. Esse é um tema recorrente: o indivíduo que não aceita os padrões sociais impostos pela maioria e, com isso rejeita a sociedade na qual está inserido. (PASCOLATI, 2014, p. 257-258).

Conhecer o universo em que o autor se insere é fator fundamental para a compreensão de sua obra. Segundo Pascolatti (2014), a obra do dramaturgo paranaense “é permeada pela presença não só de referências literárias, mas de um universo cultural que abrange também a música; dentre os gêneros musicais, as referências ao blues, jazz e rock são sempre valoradas positivamente.” (PASCOLATI, 2014, p. 258). Além disso, aponta a autora que embora alvo de ironia, referências à cultura pop e erudita também aparecem em seus textos.

Na peça de teatro *Nossa vida não vale um Chevrolet* (2008), o dramaturgo contemporâneo conta a história dos irmãos Castilho, os quais vivem à margem da sociedade e tem seus destinos desestruturados, ainda mais, após a morte do pai. A mãe fora internada em um hospício e o pai deixou como herança aos filhos a profissão de ladrão. Monk e Lupa ganham a vida roubando carros. Magali é uma prostituta que cataloga as preferências sexuais de seus clientes. Slide é o mais jovem dos irmãos, aspirante a lutador de boxe, porém começa, canhestramente, a roubar carros fazendo jus a sua parte da herança familiar.

Identificam-se, na peça, traços comuns do autor cuja marca é a inserção em suas obras de manifestações de violência, apelo sexual, crítica de cunho social e cultural, bem como a crítica ao cânone e à cultura de massa. Pode-se perceber, já pelo título da peça, a relação de poder estabelecida pela cultura do dinheiro, representada pela palavra *Chevrolet*, marca de fabricante de veículos que alude ao sistema capitalista opressor, considerando que “Dar um título a uma peça é, para o autor, uma forma de anunciar ou de confundir seu sentido. Para o leitor, o título é uma primeira referência.” (RYNGAERT, 1995, p. 36). Acompanhando esse raciocínio, do pronome “nossa”, no título, subentende-se a ideia de coletividade, uma

vez que “O título anuncia um projeto de acordo com a tradição cultural ou, pelo contrário, manifesta uma ruptura.” (RYNGAERT, 1995, p. 37), o que nos remete ao universo marginal, realidade de uma minoria que se vê oprimida por essa sociedade voltada para o capital, resultando na fragmentação das camadas sociais.

Nesse sentido, torna-se fundamental a reflexão acerca do universo marginal no intuito de compreender seus aspectos e a constituição de seu mecanismo de efeito de sentido no universo ficcional. De acordo com os pressupostos de Enedino, a origem da palavra “marginalidade”:

[...] foi introduzida na História como referência a determinados problemas de urbanização que surgiram logo após a Segunda Guerra Mundial, como consequência do estabelecimento de polos populacionais na periferia urbana das principais cidades latino-americanas. [...] Naquele período, o problema não estava, exatamente, no espetáculo proporcionado pela miséria dos novos povoamentos, porém a população que neles habitava estava disposta a se tornar, de fato, um problema. Durante muito tempo, aqueles povoamentos multiplicaram-se de maneira veloz e foram rodeando o perímetro urbano tradicional. (ENEDINO, 2009, p.46).

Deve-se levar em consideração que a constituição do termo marginalidade ocorreu na década de 40 do século XX, ou seja, no campo das pesquisas sua utilização é recente. Portanto, ainda não foram esgotados os estudos de seus conceitos nos campos de estudos específicos que chegam, em algumas vezes, a confundir-se em determinadas abordagens. Também não foram exauridos os estudos da representação da marginalidade na literatura e, em específico, nos textos dramáticos.

4. A dramaturgia da violência e a violência da dramaturgia de Bortolotto.

A violência, no âmbito dos estudos literários, também não escapou de transformações ocasionadas pela contemporaneidade. A marginalidade como condição social é um dos fatores que desencadeia a violência dentro da peça, pois o

lugar ocupado pelo sujeito e a sua forma de enfrentar o mundo o condicionam a agir de acordo com o seu instinto de sobrevivência. Ronaldo Lins (1990) evidencia o deslocamento da violência para o espaço urbano:

A humanidade tem sido, ao longo dos tempos, uma velha amiga da violência. O que particulariza agora, entretanto, é o deslocamento que esta última sofreu dos movimentos da história para o espaço diário do cenário urbano. Faz parte das características do homem a incapacidade de viver qualquer espécie de pressão sem qualquer forma de reação. No que o mundo oferece a única alternativa de um universo anônimo dilacerado pelo conflito entre o eu e o outro, o choque entre o interior e o exterior, imagina-se, não se limita às esferas da introspecção; transborda, agride e contamina tudo. (LINS, 1990, p. 51).

As manifestações de violência dentro da literatura dramática de Mário Bortolotto revelam ao leitor/espectador diferentes visões em relação ao convívio social; é por meio de suas personagens que o autor procura chamar a atenção para a situação dos chamados “marginais”, com o intuito de ouvir a voz que ecoa de um lugar desconhecido, para então torná-la pública e compor um universo extraído de suas memórias, dramatizando-as. Dessa forma, os heróis (ou anti-heróis) que povoam a poética do autor possuem um destino abissal, revestido de crueldade:

Como fica, então, a crueldade? Como fica a violência? O herói épico está associado a uma imagem afirmativa da nação a que pertence. Em seu confronto com inimigos, na perspectiva de Hegel, o herói reforça características nacionais em contraste com fragilidades inimigas. (GINZBURG, 2012, p. 80).

Nesse sentido, a dramaturgia de Mário Bortolotto traz para o centro das discussões, por meio de suas vivências experimentadas, o comportamento, o modo, as características da linguagem e, especialmente, grande desafio de viver à margem da sociedade. A obra *Nossa vida não vale um Chevrolet* retrata situações sociais que ainda persistem e se proliferam nos espaços urbanos, representadas por oito personagens: Monk, Lupa, Slide, Magali, Love, Guto, Sílvia e Suruba.

Por meio de uma linguagem cáustica, tais personagens nos dão indicações sobre os demais elementos da obra: tempo, espaço, cenário e figurino. Dos diálogos rápidos, despídos de ornamentos e repletos de coloquialismo que se pode conferir a totalidade da obra. O que vai de encontro às palavras de Décio de Almeida Prado “No teatro, ao contrário, [dos romances], as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas.” (PRADO, 2009, p. 81).

No texto *A personagem no Teatro*, Décio de Almeida Prado (2009), em comparação ao romance, o autor esclarece que a ausência do narrador confere as personagens o papel não só de falar, mas de exprimir por meio dos diálogos, seus aspectos morais e psicológicos “[...] torna-se necessário, não só traduzir em palavras, tornar consciente o que deveria permanecer em semiconsciência, mas ainda comunicá-lo de algum modo através do diálogo [...]” (PRADO, 2009, p. 88).

O autor evidencia ainda, que a caracterização da personagem ocorre por três vias principais: o que a personagem revela sobre si mesma, o que faz, e o que os outros dizem a seu respeito. Por essa via, podemos perceber no texto de Bortolotto que, embora os diálogos sejam econômicos, as personagens se encarregam de cumprir esse papel. Seus discursos, carregados de ideologia, imprimem o tom da peça, como a repetição do mesmo discurso pela personagem Sílvia para os três irmãos, em ocasiões diferentes, dando a ideia de que suas vidas seguem essa constante. Sem renovação, sem afetividade, perspectivas ou expectativas.

Ponto de partida para nossa análise, que deixa evidente tanto as influências americanas do autor quanto a fragmentação e a crise de identidade do sujeito em sua ficção, são os nomes utilizados no texto. O nome dado à peça, que traz a palavra *Chevrolet*, exprime a ideia de opressão causada pelas consequências de uma sociedade capitalista, movida pelo mercado, pelo dinheiro. Também os nomes dados as personagens reforçam essa ideia de crise identitária e fragmentação, evidenciados pelos termos em inglês utilizados para apelida-las, como é o caso de Love, Slide, Monk, ambos correspondendo às suas ações.

O teatro está sempre vinculado a regras, padrões e rupturas comuns a uma determinada época e cultura, portanto, analisar as personagens de uma peça requer considerar o texto teatral como produtor de sentido, uma vez que é o próprio discurso do autor que está diluído no discurso das personagens, pois conforme estabelece Anne Ubersfeld em *Para ler o teatro* (2005) “Uma personagem, cada vez que fala, não fala sozinha, pois o autor fala ao mesmo tempo por sua boca.” (p. 84). No capítulo dedicado ao estudo da personagem, a autora, que tem como base os princípios estruturalistas e semióticos, inserindo a personagem numa estrutura sintática o concebe como um sujeito da enunciação, ou seja, um sujeito de um discurso, que só pode ser analisado em relação aos demais discursos presentes na obra.

Para a autora,

Enquanto *lexema*, a personagem pode estar integrada a um discurso que é o discurso textual integral, em que ela figura como elemento retórico. Assim, a personagem pode ser a *metonímia* ou a *sinédoque* (figura que representa a parte pelo todo) de um conjunto paradigmático, ou a metonímia de uma ou várias outras personagens. (UBERSFELD, 2005, p. 76)

Sob esse prisma, importante personagem na sucessão das ações da peça é Guto, que representa o poder exercido pelo dinheiro. Guto diverte-se à custa do sofrimento e das mazelas das demais personagens. É por meio de suas artimanhas que os irmãos Monk e Slide se enfrentam numa luta de boxe que resulta na morte de Slide no desfecho da peça.

Monk, o irmão mais velho, é ladrão de carros e ex-lutador de boxe. Personagem que, após a morte do pai, assume o papel de liderança, demonstrando preocupação com irmão caçula, Slide. No entanto, Monk se vê obrigado a voltar ao boxe para saldar uma dívida deixada pelo pai, cujo credor é Guto. Características recorrentes em personagens protagonistas das peças de Bortolotto estão presentes em Monk, como o gosto por leitura e pelo *jazz*.

Slide, o caçula dos irmãos, representa os (des)caminhos de um adolescente no universo marginal, orgulhoso por já ter experimentado todo tipo possível de entorpecentes. Com a morte do pai, tenta ocupar seu lugar de direito nos negócios da família, porém, desajustado no roubo de carros, vê-se obrigado a celebrar, com Guto, um contrato como lutador de boxe. Tem como amigo, Love, espécie de caça-talento de Guto. É por meio dele que Slide acaba aceitando o contrato.

Guto representa na peça as relações de poder, que se instaura mesmo nas populações marginais, exercido pelo dinheiro. Definindo, assim, o papel de cada personagem dentro da peça, bem como a relação entre elas. Magali vende seu corpo; Guto tem poder sobre Monk pela dívida deixada pelo pai, o que o leva a voltar ao boxe; Slide aceita entrar para o mundo das lutas em busca de ganhar a vida.

Dos conflitos de poder entre as personagens surge a violência associada às diversas amplitudes e dimensões do relacionamento humano. Além das diferentes circunstâncias, ganha destaque na obra a necessidade de sobreviver, evidente no diálogo entre Slide e Love, quando este, na posição de empresário do primeiro, tenta convencê-lo a assinar um contrato com Guto, detentor do poder na peça:

Slide: Um monte de bosta. (referindo-se a Guto)

Love: É. É um monte de bosta. Só que aquele monte de bosta manda na cidade. Aquele monte de bosta manda em mim, manda em você.

[...]

Love: Ficar de... tá, eu tenho que me manter calmo, meu Deus. Abre essas orelhas e ouve o que eu vou dizer. Se aquele monte de bosta disser que a minha mãe é uma puta fudida, eu vou ser obrigado a concordar com ele, você não pode dizer isso, aquele monte de bosta pode. Se aquele monte de bosta disser que eu sou um viado e gosto de tomar no rabo, vou ter que concordar. (BORTOLOTTI, 2008, p. 34-35)

Destaque-se aqui, a importância dos recursos de linguagem utilizados pelo autor como o alto índice de coloquialidade/oralidade e o uso do palavrão, que conferem coerência à peça em consonância ao universo representado.

O autor imprime seu humor sarcástico, trazendo a relação sagrado/profano, por meio da personagem Lupa, um dos irmãos Castilho que leva a vida sem maiores preocupações, cujo maior sonho é viajar sem destino com seu filho de cinco anos de idade, vidrado em filmes pornô, com o carro cheio de cerveja e *Danoninho*, estabelecendo uma relação antitética, a dicotomia entre criança/adulto. Apesar dessa imagem de descompromisso com a vida, seu discurso está permeado por uma ideologia que nos remete ao papel da mulher na sociedade. Lupa não nutre um bom sentimento pela irmã Magali, por considerá-la “vagabunda” em virtude de sua profissão. Para ele, só poderia encontrar uma mulher digna na saída de uma igreja:

Lupa: Igreja, brother, igreja. Fico lá na porta da igreja só na campana, esperando as gata sair, aquele monte de santa, mulherada imaculada. Pô, meu camaradinha, quero descolar uma santa pra mim, onde mais que eu posso descolar uma santa, hein? Igreja. O grande lance é ficar na porta das igrejas, só conferindo as auréolas. (BORTOLOTTTO, 2008, p. 38).

É também na fala de Lupa que emerge a reflexão sobre o feminino na ficção de Bortolotto: “Eu sempre lembro da torneira pingando. O pai disse que a mãe tinha deixado a torneira pingando. Ela não deu atenção, não ouviu, não sei, a mãe era cheia de si. O pai chutou a cabeça dela. A mãe pirou. Eu sempre lembro da torneira pingando.” (BORTOLOTTTO, 2008, p. 47). Fica evidente a representação de poder exercida pelo homem, por meio da violação do corpo e do espaço femininos, em face da demonstração de força e autoridade, num espaço em que a violência parece ocupar lugar comum.

Além da violência contra a mulher, presente no discurso da personagem, emergem da peça, a questão da sexualidade, representada pelas personagens Magali, profissional do sexo, e Silvia, solteirona solitária em busca de realização seduzindo vários parceiros. Para Lins, a associação entre sexualidade e violência pode estar ligada à ideia de libertação, denúncia, insatisfação social. Esta última, relaciona-se com as hipóteses levantadas até aqui, de que o autor busca representar o universo marginal.

Lins ressalta que na literatura a sexualidade se fez presente como forma de transgressão, em autores como Marquês de Sade e Jean Genet:

A sexualidade de Sade, de Genet ou de Henry Miller é justamente um instrumento de rebelião que ultrapassa qualquer nível de contenção, seja científico ou administrativo. É, com efeito, uma sexualidade que aponta para um estado de opressão e denúncia. (LINS, 1990, p. 65).

Pode-se inferir, nesse sentido, que essas personagens se constituem do intuito de chamar a atenção para o papel da mulher na sociedade, de trazer para a discussão a imagem historicamente construída em relação ao gênero feminino: de ser inferior. Estando estritamente ligada ao prazer masculino.

Para elucidar nossa reflexão, recorreremos aos estudos de Michelle Perrot (2007), acerca da trajetória da mulher e a visão masculina sobre o gênero feminino, que contribuem para as discussões sobre as diferenças de gênero e suas implicações na sociedade. A historiadora francesa nos apresenta no livro intitulado *Minha história das mulheres*, como, ao longo do tempo, foi representado o gênero feminino:

Primeiramente sobre a representação do sexo feminino. De Aristóteles a Freud, o sexo feminino é visto como uma carência, um defeito, uma fraqueza da natureza. Para Aristóteles, a mulher é um homem mal-acabado, um ser incompleto, uma forma malcozida. Freud faz da "inveja do pênis" o núcleo obsedante da sexualidade feminina. A mulher é um ser em concavidade, esburacado, marcado para a possessão, para a passividade. Por sua anatomia. Mas também por sua biologia. Seus humores — a água, o sangue (o sangue impuro), o leite — não têm o mesmo poder criador que o esperma, elas são apenas nutrizes. Na geração, a mulher não é mais que um receptáculo, um vaso do qual se pode apenas esperar que seja calmo e quente. (PERROT, 2007, p. 63)

Essas considerações identificam-se com as personagens de Bortolotto que, em seus textos, constitui a mulher rebaixada ao inglório e infortúnio. Não é por acaso, que em maioria, as mulheres estão representadas por prostitutas, confirmando o

caráter utilitário de suas personagens. Podemos sugerir que se funda no texto, transportando para a atualidade, um despertar para a reflexão da condição da mulher na sociedade contemporânea, que embora tenha reconhecidos seus direitos de cidadania, no campo educacional, profissional e político, ainda é alvo de discriminação e violência, evidenciando a guerrilha ideológica, cristalizada ao longo dos tempos.

As dificuldades nos relacionamentos familiares, bem como os amorosos também são representadas na peça. Uma das passagens que transmite essa ideia é no início da peça, quando Magali recebe a notícia da morte do pai:

Suruba: O seu pai morreu.

Love: Ela disse pra não foder, Surubinha. Aí, Magali, eu sinto muito.

Magali: Tudo bem. Há dias que não fazia um sol assim.

O velho nunca soube a hora certa de fazer as coisas. (BORTOLOTTI, 2008, p. 10)

O espaço em que as personagens da peça estão inseridas reflete sobre estas uma relação de opressão e degradação, que se estende de uma personagem a outra, numa espécie de identificação com o meio. A atmosfera que permeia a peça é de tensão constante, cujo desfecho homologa sua tragicidade: dois irmãos se enfrentam numa luta de boxe onde apenas um sobrevive.

A fala das personagens, Monk, Lupa, Magali e, especialmente, Sílvia, que ao longo da peça convida três homens diferentes para seu apartamento (Monk, Lupa e Slide) permite observar que as relações amorosas também são influenciadas por essa atmosfera, cujos relacionamentos apresentam caráter circunstancial.

Verifica-se, contudo, que as personagens da peça estão imersos num universo marcado pelos desígnios da contemporaneidade, que rompe com paradigmas que norteiam a caminhada humana. Agora, aquilo que era importante para o indivíduo não parece ser mais interessante para o sujeito contemporâneo. A exclusão, a

violência e a sexualidade, bem como o consumismo desenfreado de produtos e de pessoas, que se transformaram em meros objetos, também ocasionaram mudanças nos conceitos de “eternidade” e “adaptação”, dando lugar a definições mais voláteis como “efemeridade” e “inadaptação”.

5. Considerações finais

Pode-se inferir que em *Nossa vida não vale um Chevrolet* estão imersas ideologias que ecoam através dos discursos de suas personagens, representando uma classe minoritária da sociedade – os marginalizados, os quais em constante luta pela sobrevivência, reféns nesse universo caótico, sem maiores expectativas de vida, “matam” cada novo dia. Como esclarece Ubersfeld (2005) o discurso do autor transcende dos diálogos entre as personagens, de onde se podem constatar as características de escrita de Mario Bortolotto: cenas que se desenrolam em diálogos dinâmicos de linguagem pitoresca, que se entrecruzam causando no leitor/espectador o efeito de catarse.

A peça é pautada no drama de indivíduos vítimas de uma sociedade opressora, operada pelos que detém o poder representado pelo dinheiro, mesmo se tratando de um universo marginal, com seu próprio sistema de subsistência. O autor organiza na obra uma geração sem perspectiva, que oscila entre fazer o mesmo e buscar a diferença, no entanto, são personagens impregnadas pelo meio, que não se vêm em qualquer outro lugar senão onde se encontram. A ideia é de um ciclo que não tem fim, como bem representa a personagem Sílvia em seus encontros repetidos, cujas falas e cenas são idênticas.

A partir disso aproximamo-nos de uma compreensão do universo ficcional de Mario Bortolotto, constituído como forma de representação daqueles que foram esquecidos, excluídos, uma parcela da sociedade que vive à margem. Nesse sentido “Bortolotto não se identifica nem com o popular, nem com o erudito, mas sim com

toda uma cultura que podemos chamar de contestadora e marginal.” (PASCOLATTI, 2014, p. 258).

A dramaturgia de Bortolotto ainda tem muito a ser compreendida. Nesse artigo apresentamos uma breve análise da peça, colocando em evidência autor e obra, contribuindo para futuras pesquisas relacionadas à Literatura Brasileira contemporânea, em especial, aos estudos da dramaturgia.

6. Referências

BORTOLOTTI, Mário. *Nossa vida não vale um Chevrolet*. São Paulo: Via lettera, 2008.

_____. *Seis peças de Mário Bortolotto*. São Paulo: s.e., 1997.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 7 ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.

D’ONOFFRIO, Salvatore. *Forma e sentido do texto literário*. São Paulo: Ática, 2007.

_____. *Metodologia do trabalho intelectual*. São Paulo: Atlas, 1999.

EAGLETON, Terry. *Teoria Literária: uma introdução*. Tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ENEDINO, Wagner Corsino. *Entre o limbo e o gueto: literatura e marginalidade em Plínio Marcos*. Campo Grande: Editora UFMS, 2009.

FARIA, João Roberto. *O teatro na estante*. São Paulo: Ateliê, 1998.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2012.

LINS, Ronaldo Lima. *Violência e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1990.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1998.

_____. *Panorama do teatro brasileiro*. 6. Ed. São Paulo: Global, 2004.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

PASCOLATI, Sonia. O Artista e o estado da arte na mira de Mario Bortolotto. In: DA SILVA, Agnaldo; ENEDINO, Wagner Corsino. (Orgs.). *Do texto à cena – entre o teatro grego e o moderno teatro brasileiro*. Campinas-SP: Pontes Editores, 2014, p. 255-283.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio. *A personagem da ficção*. [et. al]. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 81-101.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler teatro contemporâneo*. Tradução de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. Introdução e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: EPU, 1991.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Recebido em 20/02/2017.

Aceito em 16/03/2017.