

LEONARDO RAMOS DE TOLEDO

CONFISSÃO NA RIBALTA: O TEATRO AUTOBIOGRÁFICO DE
MAURO RASI

Dissertação apresentada para aprovação no Mestrado em teoria da Literatura da Faculdade de Letras de UFJF, na área de concentração de Literatura, identidade e outras manifestações culturais.

Orientadora: Profa. Dra. Jovita Maria Gerhein Noronha.

UFJF, outubro de 2008

TOLEDO, Leonardo Ramos de. Confissão na ribalta: o teatro autobiográfico de Mauro Rasi. Juiz de Fora: UFJF; Fale. 2º sem. 2008, 120 p.

COMISSÃO JULGADORA:

Professora Dr^a. Vera Lucia Soares
Professora convidada - Instituto de Letras - UFF

Professora Dr^a Márcia de Almeida
Professora convidada – Faculdade de Letras - UFJF

Professora Dr^a Jovita Maria Gerhein Noronha
Professora Orientadora – Faculdade de Letras - UFJF

Juiz de Fora, 28 de novembro de 2008.

AGRADECIMENTOS

O que chamamos de sorte não está apenas nos fatos positivos que acontecem em nossa vida, mas, sobretudo, nas pessoas que surgem por esse caminho e têm o poder de transformar tudo para melhor. Agradeço, portanto, que a professora Jovita Gerhein tenha feito parte dessa enriquecedora empreitada que se encontra materializada neste trabalho. Obrigado pelo fôlego, pelo cuidado e pela solicitude, qualidades que se converteram em energia para levar essa pesquisa adiante.

De maneira diferente, mas tão valiosa quanto, a jornalista Sílvia Carvalho é indiretamente uma das responsáveis por essa dissertação. Entre a necessidade de dedicação a este estudo e a jornada diária de trabalho na redação do *Panorama*, foi ela quem equacionou o tempo, usando sua matemática da generosidade. Tudo isso resultou, aliás, de um grande esforço coletivo de meus chefes e colegas (às vezes, as duas coisas), que colocaram seu empenho à disposição e permitiram que o meu projeto se tornasse possível. Assim, também gostaria de dividir o resultado deste trabalho com Beatriz Inhudes, Bruno Schincariol, Joana Gonçalves, Lidiane Abreu, Lidiane Souza e Adriana Dabés.

Deixo também registrada a minha gratidão aos professores José Luiz Ribeiro e Maria Lúcia da Rocha Ribeiro, pelo estímulo e pela maneira admirável com que compartilham seu vasto conhecimento com alunos e espectadores como eu. Nessa caminhada, também não posso esquecer da amizade da professora Marise Pimentel Mendes, que me guiou nos primeiros passos desse trajeto.

Obviamente, nada disso teria sequer iniciado se eu não contasse com o suporte de meus pais, Euclésio e Cicinha, figuras de prumo na minha vida e merecedores de toda a minha gratidão: ele, por ser meu modelo de dignidade e no aprendizado do prazer da leitura; ela, pelo exemplo de força e perseverança de uma mulher que é quase uma força da natureza. Nas alegrias e desventuras do dia-a-dia pude ainda contar com meus amigos Mônica, Juliana Cetrim, Gersa, Luís Felipe, Joana, Daniel, Bruno, Thyago e Juliana Schincariol. Obrigado pelas conversas, risadas e tudo mais que tem feito tanta diferença nos meus dias. Agradeço, enfim, a todos por me ensinarem a cada novo encontro que a generosidade é sempre o melhor caminho.

EPÍGRAFE

“A vida de uma pessoa não é o que lhe aconteceu, e sim o que ela lembra e como ela lembra.”

Gabriel García Marquez

RESUMO EM PORTUGUÊS

Com objetivo de investigar a noção de autobiografia no teatro, esta dissertação discute os critérios que poderiam credenciar um texto teatral como legítimo representante das escritas de si e seus possíveis desdobramentos. A reflexão parte da noção de “pacto autobiográfico”, de Philippe Lejeune, que estabelece parâmetros teóricos para essa categoria literária. A partir desse arcabouço teórico, o trabalho analisa a chamada trilogia autobiográfica e a peça *Pérola*, de Mauro Rasi. O *corpus* em questão mostra-se oportuno por permitir o desenvolvimento da discussão proposta, assim como demonstração do papel exercido pelos meios de comunicação de massa na recepção de autobiografias. Através do aparato jornalístico e publicitário, que circunda a experiência do leitor, a mídia atua como um canal extra-literário, capaz de preencher eventuais lacunas na relação de identidade entre autor, narrador e personagem. A partir disso, a dissertação propõe uma espécie de alargamento do “pacto autobiográfico”, denominada “pacto por procuração”.

RESUMO EM INGLÊS

Proposing an investigation about the notion of autobiography in theatre, this dissertation discusses the criteria that might accredit a drama text in the autobiographical genre and their possible implications. This reflexion starts from the “autobiographical pact” concept, by Philippe Lejeune, which establishes theoretical support to this category. From this background, this research analyses Mauro Rasi’s trilogy of plays and *Pérola*. This corpus allows the development of the proposed discussion, as well as demonstrates the mass media acting in the reception process. Through the journalistic and publicity production, the media acts as an extra-literary way, able to fill out eventual gaps between author, narrator and character identity relationship. At last, this dissertation suggests a sort of “autobiographical pact” enlargement, so-called “pact by proxy”.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	p. 8
1. O TEMA – A PAUTA DO “EU”	p. 16
1.1. Experiências autobiográficas	p. 17
1.2. O pacto referencial	p. 25
1.3. A experiência pessoal	p. 34
2. A LINGUAGEM – MEMÓRIA E ESTILO	p. 47
2.1. Teatro e literatura – a gramática do palco	p. 48
2.2. A re-invenção da memória	p. 59
2.3. A distância narrativa	p. 70
3. A IDENTIDADE	p. 84
3.1. A noção de autoria	p.85
3.2. A era da superinformação	p. 94
3.3. O pacto por procuração	p.101
CONSIDERAÇÕES FINAIS	p.110
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	p.113
ANEXO	p.118

APRESENTAÇÃO

O mistério da vida alheia virou fenômeno de mercado, mas a prática da escrita de si não remonta à modernidade, pelo menos não em amplo sentido. Entre os clérigos medievais, essa modalidade era praticada como forma de auto-definição na investigação da alma. Esse tipo de uso religioso da literatura confessional teve como maior expoente Santo Agostinho em suas *Confissões*. Sem ignorar as experiências anteriores ao século XVIII, podemos dizer, contudo, que a autobiografia foi um gênero que cresceu à sombra de Jean-Jacques Rousseau. O iluminista foi o responsável pela criação do paradigma moderno de autobiografia, ainda muito utilizado nos dias de hoje.

Mesmo com valor literário constantemente renegado, esse gênero sempre dispôs da aceitação do público. Na Inglaterra do século XIX, a publicação desse tipo de literatura entusiasmava editoras e autores consagrados em busca de celebridade e dinheiro. Preocupado com sua situação financeira, François Chateaubriand vendeu sua autobiografia antes mesmo de estar concluída. A obra era considerada garantia de bons negócios pelos editores e rendeu um vantajoso acordo financeiro para o escritor. Ao mesmo tempo, o gênero autobiográfico representou para muitos a chance de colocar no papel a sua versão dos fatos. O momento de celebridade concede voz. Nada mais natural que a palavra seja reivindicada e concedida a quem vive do artifício da escrita.

Hoje em dia, em pleno século XXI, as memórias de uma personalidade são recebidas com ainda mais curiosidade e entusiasmo. A popularização da autobiografia extrapolou limites e deu direito a cada um de jogar um pouco de luz sobre suas próprias memórias. Aguçado pela curiosidade, o interesse do público invade o privado, e transforma a intimidade de celebridades ou de anônimos em sucesso de mercado. O espetáculo da vida alheia está por toda parte. Transformados em objeto de consumo, os bastidores ganharam interesse próprio e chegam, por vezes, a superar a obra do artista em questão.

Mas apesar dessa popularidade, o gênero freqüentemente foi visto com maus olhos por grande parte da comunidade acadêmica, que classifica esse tipo de produção como literatura menor ou não-literatura. Desvalorizadas por parte crítica, as

autobiografias são consideradas por alguns uma espécie de exercício exibicionista. Segundo Peter Gay (1999), esse tipo de preconceito pode ser a reação contra um processo de “exteriorização do eu” vivenciado desde a ascensão burguesa. Independente do valor literário que pode ser atribuído às manifestações desse gênero, devemos convir que a autobiografia suscita uma série de questões particulares. Além disso, a popularização dessa modalidade também deixou marcas em outras manifestações artísticas e práticas culturais. Esses vestígios podem ser encontrados no hábito de escrever diários, nos *blogs* da internet, na compulsão crescente pela fotografia ou mesmo no cinema de diretores que incorporaram elementos autobiográficos em suas obras, como François Truffaut, Federico Fellini e, sobretudo, Nani Moretti, em *Caro diário*, talvez o caso mais próximo do que viria a ser uma autobiografia no cinema.

Quando falamos de autobiografia ainda pisamos em terreno incerto. Frequentemente, esse conceito confunde-se com os de outras manifestações semelhantes, como, por exemplo, a biografia. Qualquer literatura que desperte relação de similaridade com fatos reais da vida autor acaba sendo incluída nessa categoria. Esse tipo de engano acontece frequentemente com a prosa memorialista. Ao desenvolver, a partir dos anos 1970, uma teoria acerca de autobiografia, o teórico francês Philippe Lejeune cria um lugar específico para este gênero. A proposta é fornecer o aparato necessário para que tal literatura seja discutida por seus critérios particulares e, ao mesmo tempo, conceder ao gênero suas cartas de nobreza. É nesse contexto que o escritor publica, em 1975, *Le pacte autobiographique*.

A partir do conceito elaborado por Lejeune, o emprego do termo autobiografia fica restrito a um círculo bem definido, do qual ficam excluídas, primeiramente, as manifestações que se afastem de seu paradigma. Por constituir uma manifestação diversa da narrativa, a literatura dramática estaria fora dessa definição. Abre-se, portanto, uma lacuna sobre a possibilidade de uma autobiografia teatral.

Como seria uma autobiografia teatral no sentido mais rigoroso de definição? Podemos enumerar diversos exemplos de peças de inspiração autobiográfica. Em todas elas, no entanto, notamos que falta algum elemento definido na teoria de Lejeune. Ora temos um ator em cena falando da própria vida, mas dizendo o texto que

uma outra pessoa escreveu; ora temos o dramaturgo estruturando a narrativa a partir de experiências pessoais, mas sem conferir seu nome ao personagem. Talvez o exemplo paradigmático seja o do francês Philippe Caubère, citado no verbete “teatro autobiográfico” do *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis. Em espetáculos como *La danse du diable*, o ator encena momentos de sua vida, além de alguns sonhos e fantasias que fazem parte de seu imaginário. A peça, entretanto, não parte de um texto definido, mas de improvisações feitas a partir de um roteiro básico, o que confere um formato diferente ao espetáculo a cada nova apresentação.

Na falta de um exemplar como o de Caubère, entre nós, as peças de Mauro Rasi merecem atenção. Mais precisamente, propomos um corpus de trabalho constituído por três peças escritas pelo dramaturgo entre 1987 e 1993: *A estrela do lar*, *A cerimônia do adeus* e *Viagem a Forlì*. Apesar de não se enquadrarem completamente na definição de Lejeune, essa trilogia foi considerada autobiográfica pela crítica. Nessas peças, os nomes das personagens não coincidem com os nomes reais do autor e de seus familiares. Essa premissa, no entanto, é revertida posteriormente com declarações do próprio autor na mídia, ou, ainda, nas situações recorrentes de suas crônicas em que as mesmas situações descritas na peça reaparecem, mas em primeira pessoa e com os nomes verdadeiros. Acrescentamos, ainda, uma quarta peça teatral ao nosso corpus: *Pérola*, de 1994. Escrita e encenada após a publicação da trilogia, esse espetáculo acrescenta elementos inéditos às três primeiras peças, podendo ser considerado uma espécie de arremate da obra autobiográfica de Mauro Rasi.

Mauro Rasi, conforme nos contam suas próprias peças, começou a escrever ainda adolescente, quando vivia em Bauru. O espetáculo *Diálogo do caos morto* venceu um festival em sua cidade natal e recebeu elogios do ator e diretor Antônio Abujamra. Aos 18 anos, ele foi para a França cursar faculdade de música. Voltou sem o diploma, mas enriqueceu seu contato com a cultura européia, alimentando uma admiração que começou na adolescência e durou a vida inteira. De volta da Europa, foi viver no Rio de Janeiro, onde começou a escrever profissionalmente para o teatro. O sucesso veio com a ascensão de um gênero que ajudou a criar: o chamado besteirol. Dentro desse gênero de teatro, renegado pela crítica, Rasi já dava sinais de elementos que viriam a caracterizar sua fase posterior: um agudo senso crítico e a citação de elementos da alta

cultura, como os autores existencialistas, ou exemplares de uma cultura de massa não-comercial, como os filmes da *nouvelle-vague*. Essa mistura de referências, entre o popular e o erudito, mereceu comentário da crítica de teatro Bárbara Heliodora.

Mauro nasceu, como sabemos todos, em Bauru, e não é à toa que a terra natal ficou sempre tão presente no que ele escreveu: nada (melhor) para provocar a imaginação de um adolescente com pretensões intelectuais do que o variado cozido feito com as limitações da cidade pequena, a revolta contra a opressão do regime militar e, muito particularmente, no caso dele, as idéias de Sartre e de Beauvoir – mais as aulas de piano, a multifacetada Pérola, o pai dramaturgo, e a eventual ingerência evangélica. Com essa cabeça, já consideravelmente lotada, uma longa permanência na Europa só podia completar a preparação da matéria prima que viria explodir no teatro e nas crônicas, e se manifestaria fervilhante para estimular toda a sua carreira. (HELIODORA in RASI, 1993, p.11)

Em meados da década de 80, passou a colaborar na TV como roteirista de humorísticos da TV Globo. Com *A cerimônia do adeus* conquistou o respeito da crítica e rompeu com o besteirol, chegando a renegar suas obras dessa fase. A coluna em jornais diários começou em 1995, primeiro no *Jornal do Brasil* e depois em *O Globo*. Durante esse tempo, escreveu esporadicamente para a *Folha de S. Paulo*, com crônicas como a autobiográfica *Viagem a Tupã*, e um pequeno esquete de teatro, *Buchada de bode nunca mais*, escrita durante as eleições de 1998, em que imagina o que aconteceria com o então presidente Fernando Henrique Cardoso, caso perdesse as eleições. Em 2001, o dramaturgo chegou a ter um quadro semanal no *Fantástico*, chamado *A hora do alçapão*.

Grande parte da obra do autor é marcada pela mistura de autobiografia e ficção, mas a trilogia Mauro Rasi representaria um momento à parte, em que o dramaturgo age com a proposta de encenar sua vida. Encontramos nesses textos, portanto, um objeto propício para discutir a noção de autobiografia no teatro. Para avaliar as possibilidades que esta questão nos oferece, partiremos, primeiramente, da delimitação da autobiografia em seu aspecto conceitual, estabelecido por Philippe Lejeune em *O Pacto Autobiográfico* (1975). Nosso objetivo aqui não será questionar tais regras, mas buscar fendas que permitam a adaptação dessa noção a outras formas literárias, sem que haja perda em sua validade teórica. A relevância de tal inquietação é oportuna, já que o próprio Lejeune reserva para o teatro um lugar impreciso, que desperta incômodo por não se encaixar nos padrões habituais.

Quando a Berna representa *Phèdre*, quem diz “eu”? A situação teatral pode certamente desempenhar a função das aspas, sinalizando o caráter fictício da pessoa que diz “eu”. Mas, aqui, parece começar a vertigem... (LEJEUNE, 2008, p. 20)

De acordo com a definição de Philippe Lejeune, a autobiografia é uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p.14). Na intenção de descobrir a validade desse conceito para textos teatrais, examinaremos cada um dos elementos nele delineados. Partiremos do assunto tratado: a experiência individual. Ao longo da história do teatro e, principalmente em períodos mais recentes, são vários os exemplares de textos teatrais baseadas na vida do próprio dramaturgo. Mesmo sem configurar autobiografias a rigor do termo, essas tentativas de auto-análise indicam a adoção da experiência pessoal como motivadora da escrita. Para que possamos compreender as peças de Mauro Rasi dentro de um panorama mais amplo, registraremos um pequeno histórico das experiências autobiográficas nos palcos.

Condição essencial da autobiografia, a referência a fatos reais, ou seja, o pacto referencial, co-extensivo ao autobiográfico, deve orientar a construção do texto dramático. Nesse sentido, o autor deve assumir o compromisso de dizer a verdade, criando condições para que o texto seja lido como referência ao mundo real. Esse “pacto referencial” é o segundo elemento analisado no percurso deste estudo. Como nas biografias ou nos textos históricos, a autobiografia é pautada por um compromisso com os fatos reais. A transposição da experiência pessoal para o teatro pode tomar feições de auto-análise. Primeira peça da *Trilogia Mauro Rasi*, em ordem cronológica do enredo, *A estrela do lar* encena o universo de gestação do autor. Entre o cotidiano familiar no interior paulistano e as referências eruditas dos intelectuais da década de 1960, Rasi começa desenvolver o estilo de escrever e a visão de mundo que marcará sua dramaturgia.

Matéria-prima das escritas de si, a memória pode ser organizada e transformada em literatura de diferentes maneiras. No teatro, os caminhos para se contar a própria história se submetem a uma gramática específica. A transposição da narrativa autobiográfica para o teatro submete a trama a uma outra linguagem, que

mesmo quando lida na forma de texto escrito, conserva as marcas de sua destinação: a encenação, parte indissociável do texto dramático, seja pela presença das indicações cênicas, pelo uso do discurso direto ou mesmo pela carpintaria teatral presente no desenvolvimento da trama. A concretização da cena persiste, mesmo como presença fantasmática, ocupando a experiência do leitor com um teatro imaginário, enquanto realiza-se a leitura. Por opção de método e para concentrar o estudo em seus aspectos fundamentais, este trabalho centra esforços no texto teatral. A encenação traz ao palco grande número de elementos, que merecem investigações específicas e aprofundadas. Direção, atuação, cenografia, figurino, luz, som e o próprio desempenho desse conjunto a cada representação apresenta um conjunto de variáveis por demais complexo para ser explorado satisfatoriamente nas páginas de uma dissertação. Não nos esquivaremos, entretanto, de eventualmente trazermos à tona algum desses elementos quando estes proporcionarem suporte ao nosso argumento.

A busca pelo valor literário imprime à autobiografia necessidade de renovação e elaboração lingüística. A vida tal qual é, relatada na dureza do discurso estritamente referencial, pode parecer pobre em interesse para o público. Resta aos autores a tarefa da reinvenção. Vida que imita a literatura, literatura que imita a vida, universos que se confundem em *A cerimônia do adeus*. Na autobiografia inventiva de Rasi, arquivo e experiência pessoal brigam pela preferência na memória afetiva do personagem em uma relação que transita entre autobiográfico e autoficcional.

Entre o escritor que re-avalia sua vida e o escritor que vivenciou os fatos, há o tempo transcorrido. Essa “distância narrativa” será discutida no item seguinte, como o elemento perseguido em *Viagem à Forlì*, espetáculo que propõe o diálogo de duas realidades inerentes ao antigo e ao novo Mauro Rasi. Finalizando essa etapa, pensamos nos métodos originais empregados pelo autor na representação de suas memórias.

Na última etapa, propomos a discussão da condição maior do “Pacto Autobiográfico”, capaz de conceder o status definitivo ao gênero. A relação de identidade entre autor e personagem ganha novo desenho na sociedade atual. A capa do livro não é mais a única via do contrato. Nesse contexto, a própria noção de autoria torna-se complexa, exigindo reavaliação. Delineado esse conceito em relação às

particularidades da autobiografia, partiremos para a idéia de autoria inserida nas novas relações de comunicação. Nessa realidade, a supremacia do autor perde força, sufocada pela superprodução de informações, que são reproduzidas e repassadas em uma velocidade impressionante. O leitor age enquanto elemento isolado, mas munido de um computador em rede, que permite que ele abra mão de sua passividade para se tornar um novo emissor de informações. É neste panorama, que chegaremos ao capítulo final, em que será reivindicada uma nova modalidade para o contrato. Em tempos de dissolução do indivíduo, propomos o “pacto por procuração”, categoria que nos remete à idéia de “espaço autobiográfico”, criada por Philippe Lejeune na década de 1970 e que permanece em constante mudança diante das mudanças no consumo da obra literária. No universo de Mauro Rasi, o palco ganha a extensão da mídia. O nome de Pérola dá título ao espetáculo, mas, por outro lado, alcança status de figura pública nas crônicas do autor. As tias, em percurso contrário, saem das páginas do jornal e ganham o teatro. Enfim, a transfiguração dos tempos sugere um novo olhar acerca da teoria.

“O segredo da verdade é o seguinte: não existem fatos,
só existem histórias.”

João Ubaldo Ribeiro

1. O TEMA – A PAUTA DO “EU”

A despeito da teoria, que nos permite distinguir a autobiografia *stricto sensu* do romance de inspiração autobiográfica, o tema – a pauta do eu – é um dos elementos centrais desse tipo de literatura. Para o leitor não especializado, o conteúdo constitui a camada mais elementar do texto, permitindo o reconhecimento de seu caráter confessional. Antes de existir aparato teórico específico para o gênero, mesmo certos críticos buscavam a fundamentação de seus juízos em relação ao que a suposta autobiografia trazia de verossímil sobre a vida o autor. Nessas condições, os leitores procuravam – freqüentemente ainda procuram – mesmo nos romances, pistas que indicassem elementos autobiográficos no texto.

Muito antes se tornar objeto de reflexão teórica, a noção de autobiografia sempre provocou polêmica. A discussão, que teve início com a publicação de *As confissões*, de Rousseau e prolonga-se até os dias de hoje, deu-se em torno da impossibilidade de transformar a experiência real em literatura, sem que os fatos fossem distorcidos pelas lacunas de memória ou pela vontade do próprio autor de ajustar a verdade a seu favor, além das acusações de narcisismo. Paralelamente, a autobiografia era excluída do território da literatura sob acusação de ser irrelevante em termos de valor artístico, já que seu objetivo era o verdadeiro.

Na década de 1970, a partir dos estudos de Philippe Lejeune, a identidade manifesta entre autor, narrador e personagem principal, assume a condição primeira do gênero. Para que a autobiografia ganhasse autonomia em relação a outros modelos de escrita, seria necessário, defini-la com precisão, concedendo status de gênero literário e descartando obras que apenas se aproximam desse tipo de literatura, mas não se inscrevem, de fato, nessa categoria. Na década seguinte, em *O pacto autobiográfico (bis)* (LEJEUNE, 2008), as margens dessa definição foram ampliadas, mas sem que as principais premissas da primeira versão fossem colocadas abaixo. O autor, por exemplo, passa a admitir a existência de autobiografias em verso.

A autobiografia constitui um tipo específico dentre os gêneros pertencentes às escritas de si. Nesse tipo de texto, o “eu” coloca-se no centro da discussão como

elemento principal de definição. Sob o olhar da auto-investigação, o autor se inscreve na narrativa, simultaneamente, como emissor do discurso e objeto de estudo.

1.1. EXPERIÊNCIAS AUTOBIOGRÁFICAS

Formalmente, ainda não está definido o que seria uma autobiografia no teatro. Tendo em vista que a condição primeira para uma peça receber essa chancela seria a coincidência entre o nome do autor e do personagem principal, temos que admitir que são raros os espetáculos que se incluem nessa categoria. Mesmo sem descartar a existência de um texto dramático que cumpra tal exigência, podemos falar apenas de tentativas autobiográficas ou mesmo de peças de inspiração autobiográfica presumida, em função de forte semelhança entre a trama encenada e a vida do autor. Assim, podemos dizer que a maioria dessas manifestações estaria mais próxima do romance autobiográfico.

De acordo com Margot Berthold, em *História do Teatro Mundial*, na Grécia Antiga, berço do teatro ocidental, os espetáculos cumpriam função bem definida na vida pública. A tragédia tinha a tarefa de provocar a catarse, purificando os espectadores por meio do sofrimento das personagens em seus grandes dramas míticos. A comédia, considerada um espécime menor de teatro, ficava restrita, primeiramente, às apresentações paralelas. Em seguida, foi incorporada à programação principal como entretenimento ligeiro, antes da encenação das tragédias.

Os espetáculos cômicos também tinham objeto definido: a sociedade e a política. Através da sátira, essas peças delinearam os arquétipos dos vícios, que deveriam ser condenados pela punição do riso. A atenção de ambos os gêneros, portanto, estava voltada para a esfera do universal. Não havia lugar para a confissão pessoal em meio à nobreza de objetivos do teatro clássico. Muito embora, a tragédia *Édipo em Colona*, de Sófocles, tenha sido escrita a partir de elementos autobiográficos, como nos diz Albin Lesky (1976). Enfocando os episódios que sucederam os acontecimentos de *Édipo rei*, a peça mostra o rei de Tebas em seu auto-exílio na região de Colona. Édipo enfrenta um processo movido por seu filho, assim como acontecia

com o próprio Sófocles denunciado perante os fratores por seu filho Iofon, pelo suposto favorecimento de uma linha secundária ilegítima. Em seus últimos anos de vida, vivenciando os desfavores da velhice, Sófocles teria utilizado sua própria condição para dar voz à decadência física e espiritual de Édipo. “E no anelo da morte, com que seu herói procura o repouso e a quietude, após as tormentas da vida, na região Ática de Colona, podemos distinguir a própria voz de Sófocles.” (LESKY, 1976, p.155)

As *Confissões*, de Santo Agostinho, são consideradas precursoras da autobiografia moderna. Não temos notícias de manifestações similares no teatro da Idade Média, apesar de o espírito de contrição e de fervor religioso também ter dominado a literatura dramática dessa época. A busca pelo perdão e pela purificação da alma também ganhou contornos universais no palco. O teatro medieval foi marcado por peças que retratavam a vida de santos ou encenavam a *via crucis*. Essas apresentações, normalmente ao ar livre e ligados a alguma festa religiosa, atraíam multidões.

De estrutura diferente, mas com o mesmo espírito evangelizador, eram as moralidades medievais. A ação dessas peças, normalmente, remontava a um julgamento entre o bem e o mal, a partir de um comportamento de moral duvidosa praticado por um determinado personagem. Através da argumentação sobre as atitudes do personagem em questão, como em um tribunal, chegava-se à condenação ou redenção do réu. A experiência do pecado era personificada, mas o caráter da lição moral era generalizado. Afinal, as moralidades tinham uma função didática dentro de seu espírito religioso.

Sem dúvida, a experiência pessoal esteve presente na construção de muitas tramas e personagens de grandes dramaturgos, mas o elemento autobiográfico, em geral, permanece no nível do enunciado, sem atingir a enunciação. Não fosse a perspicaz observação de Molière sobre a sociedade de seu tempo, não teríamos o espírito de sua época tão bem representado. Algumas de suas peças inspiravam-se em comédias romanas, como é o caso de *O avaro*, releitura de *A aululária*, de Plauto. Mesmo nesses espetáculos, o dramaturgo imprime o aspecto local, emprestando vivacidade à construção do arquétipo. *Escola de Mulheres* é um caso específico. Molière foi acusado de ter aliciado a jovem Armande Béjart, filha da atriz Madeleine

Béjart, que fazia parte de sua companhia. Ele teria custeado a educação da moça com a intenção de desposá-la quando ficasse adulta, assim como acontece com seus personagens Arnolfo e Inês. Na peça, a moça engana seu pretendente ao cair de amores por um jovem rapaz, Crisaldo. Inês usa a esperteza, aprendida com Arnolfo, para conseguir o que quer. Ele seria, portanto, uma verdadeira “escola de mulheres”. Molière vai à desforra, transformando o escândalo em comédia e colocando-se no papel de vítima de um casamento que, dizem os relatos biográficos, foi mal sucedido.

A popularização da autobiografia como gênero de consumo, no século XVIII não atingiu imediatamente o teatro. Nessa época, a ópera e o grande drama de autores como Goethe e Schiller dominavam a cena. O segundo, aliás, escreveu célebres biografias sobre figuras históricas, resultando em peças como *Joana D’Arc* e *Mary Stuart*. Escrever um espetáculo baseado na vida do próprio autor seria considerado por demais supérfluo diante dos valores da crítica na época. Autobiografia e teatro só viriam a se encontrar de maneira mais próxima com o surgimento de novas correntes ligadas às escolas naturalistas, que reivindicavam uma temática mais ligada à experiência real. Um dos casos exemplares, talvez, seria o teatro de Tchekhov, que buscava uma dramaturgia mais próxima dos dramas da vida real, desconstruindo a estrutura convencional através do anti-clímax.

No fim do século XIX, o Teatro de Arte de Moscou traz um novo elemento para a cena. Através do método de interpretação de Constantin Stanislávski, o ator passa a buscar na experiência individual a emoção necessária para a cena. Conhecida no jargão de teatro como “cabide”, a técnica consiste no empréstimo de uma emoção pessoal do ator para o personagem. O ator deve não apenas interpretar o personagem, mas vivê-lo.

A interpretação enveredou pela nova estrada da intuição e do sentimento, um caminho, como dizia Stanislávski, ‘do exterior para o interior, em direção ao subconsciente’. (...) Durante os ensaios de *A ralé*, de Gorki, [Stanislávski] levou seus atores ao mercado de Khitrov, num subúrbio de Moscou, onde vagabundos e marginais costumavam acoitar-se. Eles comeram com essa gente, e Olga Knipper dividiu um quarto com uma prostituta, a fim de “aclimatar-se” no tipo de vida em que se dava o papel de Natasha. (BERTHOLD, p. 463)

Stanislávski não chegou a encenar nenhum texto de inspiração autobiográfica. Sua contribuição, no entanto, refere-se ao procedimento de atuação. De

alguma forma, o encenador incluiu a experiência pessoal de cada ator na construção do espetáculo. Cabe ressaltar que, a partir desse método, o ator é incorporado no processo de construção do personagem. Ao se ancorar no sentimento pessoal para trazer realismo à interpretação, ele se torna um agente do texto teatral. O ator fala em nome do autor, que escreveu a cena, mas fala também em nome de si próprio, pois está comprometido com sua verdade pessoal. Nesse sentido, a representação do ator ganha contornos específicos a partir de cada interpretação.

Em 1881, o escritor Émile Zola publicou *Le naturalisme au théâtre*, uma espécie de ajuste de contas contra o modo declamatório do teatro convencional e suas tramas pouco realistas. Zola exigia um drama naturalista que atendesse a todos os requisitos do palco sem se apegar às leis herdadas da tragédia clássica e consideradas obsoletas por ele. Antes dele, o teatro romântico já se insurgia contra as regras clássicas. Victor Hugo, em *O prefácio de Cromwell*, de 1827, reivindica a quebra de regras, como as unidades de gênero, tempo e espaço, em nome da verossimilhança. O escritor sugere, aliás, que os espetáculos sejam compostos a partir de uma mistura entre grotesco e sublime.

A musa moderna verá mais coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz. (HUGO, 2002, p.26)

Os esforços dos realistas encontraram respaldo no trabalho de André Antoine, fundador do Théâtre Libre. Como Stanislávski, ele foi um dos introdutores do modo naturalista de interpretar, além de ser o responsável por introduzir nos palcos franceses autores como Henrik Ibsen e Strindberg.

O mote da experiência pessoal

No século XX, o advento do cinema, do rádio e das mídias eletrônicas elevou a figura do autor ao posto de personalidade pública, fazendo com que sua imagem estivesse cada vez mais vinculada à sua obra. Não podemos nos esquecer que, desde o início do teatro, o papel de autor é responsável por elevar os dramaturgos ao posto de personalidades públicas. Foi assim com Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, na Grécia

antiga. A busca pelo reconhecimento, aliás, impulsionava à rivalidade na disputa pela preferência da platéia e do júri dos festivais de teatro.

A imprensa popular se encarregou de ampliar esse efeito, fazendo com que autores se tornassem conhecidos não só em seu país, mais em todo o mundo. A fama, aliás, transpõe os limites da obra e invade aspectos da vida privada. A intimidade do célebre casamento entre o dramaturgo americano Arthur Miller e a atriz Marilyn Monroe resulta, um ano mais tarde, em *Depois da queda*. Anos depois, a natureza autobiográfica do espetáculo é assumida pelo próprio autor em seu livro de memórias, *Arthur Miller, uma vida*.

A peça *Longa jornada noite adentro*, de Eugene O'Neil, conta com uma espécie de pacto autobiográfico póstumo. Ao ser concluído, o texto foi entregue a seus editores sob a promessa de que os originais só seriam publicados dez anos após sua morte. Como explicação, o dramaturgo disse apenas que um dos personagens ainda estava vivo. Os manuscritos foram oferecidos à sua esposa, Carlota, no décimo segundo aniversário de casamento do casal, com uma dedicatória que falava sobre o sofrimento que a peça lhe causara ao ser escrita.

Minha querida, entrego-lhe os originais desta obra de velho sofrimento, escrita com lágrimas e sangue. Dom este que parece tristemente inadequado num dia em que só se deveria comemorar a felicidade. Mas você compreenderá. Quero que seja ele uma homenagem a seu amor e à sua ternura, que me restituíram a fé no amor, o que permitiu finalmente afrontar os meus mortos e escrever este drama... escrevê-lo com profunda piedade, compreensão e perdão para os quatro angustiados Tyrone. (O'NEILL, 1980, p.3)

No Brasil, a obra de Jorge Andrade parece ser uma das mais ricas em elementos autobiográficos. Desde seu primeiro texto de sucesso, *A moratória*, o ambiente decadente da aristocracia cafeeira, no qual nasceu o autor, foi uma importante fonte de inspiração. Em *Rasto Atrás*, está presente a luta do jovem escritor contra a vontade do pai autoritário, que deseja transformar o filho em seu sucessor no comando das lavouras. Apesar de reconhecida pelos estudiosos do dramaturgo, a identidade entre Jorge Andrade e Vicente, o protagonista, não está acessível à maioria dos espectadores. Para Sábato Magaldi...

A obra de Jorge Andrade (1922-84), talvez a mais orgânica e consciente do teatro brasileiro, parte do mergulho autobiográfico, em que a memória infantil, se confunde com as conseqüências da crise de 1929, para a pesquisa dos momentos fundamentais do país, até a tentativa de definição da identidade nacional. (...) Rasto atrás, nesse conjunto, foi o momento de reflexão

autobiográfica, que valeu para esconjurар os demônios interiores. Na viagem à cidade natal, o dramaturgo parte à procura do tempo perdido, ou de si mesmo. Era fundamental, na busca, o esclarecimento de todas as divergências com o pai. (MAGALDI, 1993)

Na intenção de criar um nicho de resistência à Ditadura Militar, nos anos 1960, grande parte do teatro brasileiro se empenhou em produzir textos engajados. (MAGALDI, 1999). Na década seguinte, essa temática já dava demonstrações de esgotamento. Nessa época, um grupo de jovens atores cariocas decide criar uma nova forma de fazer teatro. A intenção era levar os problemas do cotidiano dessa geração para o palco. A linguagem deveria ser despojada e distante do tom panfletário de grupos teatrais como o Opinião. Na intenção de conseguir o máximo de espontaneidade e liberdade em cena, o Asdrúbal trouxe o trombone torna-se o grupo emblemático do chamado teatro de criação coletiva. O modelo desse tipo de dramaturgia tem como espetáculo inaugural *Trate-me leão*, de 1978. Nesse espetáculo não havia roteiro pré-estabelecido. A intenção era que a narrativa fosse sendo construída aos poucos e coletivamente, através das contribuições pessoais de cada elemento do grupo. Os temas sugeridos pelos atores estavam ligados ao cotidiano: o conflito com os pais, considerados “caretas”, os encontros de turma e a falta de perspectiva daquela geração em relação ao futuro. No palco, o objetivo era criar um método natural de interpretação, em que cada ator representasse o mínimo possível. Privilegiar o comportamento que se aproximasse da espontaneidade de cada membro do grupo era a idéia levada a cabo pelo Asdrúbal.

Na verdade, os “asdrubals” tentavam descobrir o meio mais adequado de mostrar algum desempenho em cena, menos que a representação de um personagem. Nessa busca, a preocupação com a desinibição era inevitável. Como conseguir que o ator mantivesse em cena a espontaneidade que tinha na vida, repetindo no palco seu jeito cotidiano de ser? Resolver essa questão significava buscar um método de trabalho, em que o prioritário era manter um relaxamento que levasse o ator a exprimir-se espontaneamente, preservando se contorno natural.

Isso não significava, de modo algum, uma tentativa de naturalismo em que a realidade do palco reproduzisse a vida dos atores. Ao contrário, o grupo não entendia o teatro como um lugar separado da vida, mas como continuação dela. (FERNANDES, 2000, p.52)

Apesar de não ser o único grupo teatral a utilizar o chamado método de criação coletiva durante a década de 1970, o Asdrúbal Trouxe o Trombone tornou-se emblemático desse tipo de teatro pela popularidade de espetáculos como *Trate-me*

Leão e a inserção obtida na mídia. A experiência da trupe carioca não configura um teatro autobiográfico a rigor, por ser constituído de uma seqüência aleatória de situações. A unidade dramática não acontece em torno de um único personagem. Ao contrário, traçam um mosaico de atitudes e conflitos comuns ao jovem daquela época. Por outro lado, os integrantes do grupo assumem a experiência pessoal como um grande manancial dramático, que reinventada e combinada com a experiência do outro, tem a capacidade de traçar o perfil de uma geração, como se construíssem uma autobiografia coletiva em que todos se reconhecem.

Memórias e monólogos

Algumas peças encenadas mais recentemente mostram que o elemento autobiográfico continua instigando dramaturgos, atores e diretores. Em alguns casos tratam-se de monólogos estrelados por grandes astros e estrelas do teatro, falando sobre sua trajetória nas artes. Este é o caso, por exemplo, de *Amigos para sempre*, escrito por Luiz Arthur Nunes para Tônia Carreiro, e *Sérgio 80*, de Domingos de Oliveira, que comemora os 80 anos de idade do ator Sérgio Britto. A vida de personalidades importantes, aliás, costuma fornecer grandes bilheterias, seja na tela ou no palco. No cinema, entretanto, é raro testemunharmos um ator fazendo o papel de si mesmo, como é o caso do cineasta italiano Nanni Moretti, no filme *Caro diário*. No teatro, essa modalidade de espetáculo também não é comum. No Brasil, entre os casos mais conhecidos, estão os de Tônia Carreiro e Sérgio Brito, que excursionaram por todo o país apresentando suas memórias, com grande interesse do público. Nos dois casos, entretanto, os veteranos atores improvisavam sobre texto escrito por outro autor a partir de suas recordações.

Desde 1996, a peça *Amigos para sempre* faz parte do repertório de Tônia Carreiro. Na ocasião da estréia, a veterana atriz completava 50 anos de vida profissional. Em cena, ela repassa momentos de sua trajetória junto aos amigos que manteve durante os anos de teatro. No ilustre grupo figuram personalidades como Manuel Bandeira, Vinícius de Moraes e Nelson Rodrigues. O texto foi escrito a partir de dezenas de horas de gravações da atriz, falando sobre as lembranças de seus amigos.

Embora esteja ancorada na experiência pessoal de Tônia Carreiro, a peça se desencontra do gênero autobiográfico por focar, principalmente, a visão da atriz sobre as personalidades que conheceu. Trata-se, antes, das memórias de Tônia, diferentemente de sua autobiografia *O monstro de olhos azuis*, publicada em 1986, em que a estrela narra sua vida antes de se tornar famosa. No teatro, as recordações são intercaladas com a declamação de poemas e trechos de escritores famosos. A unidade narrativa da investigação do “eu” perde-se entre fragmentos de memórias e citações. A própria atriz descreve o espetáculo em entrevista concedida ao portal *Terra*, na re-estréia do espetáculo, em 2004. “Improviso o texto na hora. Falo o tempo, conto histórias, intercaladas com poesia e prosa de autoria desses amigos que influenciaram para o resto da vida. Amigos que conheci antes de ser atriz”. (Vilhena, 2007)

Situação semelhante aconteceu com Sérgio Britto, no espetáculo *Sérgio 80*, encenado em 2004. Apesar do próprio título da peça fazer uma remissão à autobiografia, o texto foi escrito e dirigido por Domingos de Oliveira, fator que aproximaria o espetáculo da biografia. Em cena, Sérgio narra episódios de sua vida, como a formação acadêmica em medicina e a rápida passagem pelo setor de emergência de hospitais; o parto que teve que fazer às pressas; a surdez que o surpreendeu em 1950 e a amizade com os atores Sérgio Cardoso, Natália Thimberg, Fernanda Montenegro e Ítalo Rossi. No decorrer da peça, entretanto, o ator tem a liberdade de improvisar, além de dedicar cerca de 30 minutos a perguntas da platéia. O próprio Sérgio Britto havia elaborado uma lista com cerca de sessenta indagações que era anexada ao programa. Segundo declarou à época da estréia a revista *Veja Rio*, a intenção era tornar o espetáculo um encontro íntimo. (GHIVELDER, 2003, p. 92.)

No caso dos espetáculos de Tônia Carreiro e Sérgio Britto não podemos negar que existam vários aspectos autobiográficos. É verdade que, em ambos os casos, o foco central do espetáculo desvia-se, na maior parte do tempo, do “eu” para recair sobre situações paralelas, referentes a personalidades contemporâneas de suas carreiras ou mesmo sobre aspectos pitorescos dos bastidores do teatro, mas mesmo nas autobiografias isso não é incomum. Talvez, sejam os momentos de improvisação dos atores, os mais ricos em elementos autobiográficos. Ao fugir do script do monólogo, os atores se tornariam também autores ao falar da própria vida. O texto improvisado, no

entanto, devido à própria natureza efêmera do espetáculo teatral, não fica registrado no papel, limitando sua existência a uma apresentação apenas e aproximando o espetáculo da performance.

Dentro desse panorama geral das manifestações de natureza autobiográfica no teatro, as peças de Mauro Rasi trazem um dado diferente. Apesar de não haver coincidência entre o nome do dramaturgo e do personagem principal das peças, a relação de identidade será construída progressivamente a partir de sua intervenção na mídia. Por meio de entrevistas críticas e crônicas, como veremos adiante, a relação entre autor e obra torna-se conhecida, o que permite ao leitor de seus textos teatrais informação suficiente para que o caráter autobiográfico das peças seja confirmado.

1.2. O PACTO REFERENCIAL

A autobiografia fala sobre a trajetória de alguém, ou narra um determinado episódio que foi importante no contexto geral de uma vida, de uma carreira, de um talento. Na medida em que esse gênero literário tem como substrato a existência real de uma pessoa, presume-se o compromisso com o real, pois, nessa modalidade, o texto tem, supostamente, o encargo de informar a verdade sobre os fatos. Entre a intenção do autor em narrar fatos reais e a cumplicidade do leitor, que aceita submeter-se a este jogo, surge o “pacto referencial”.

A relação entre realidade e literatura sempre foi motivo de controvérsia. Contudo, os primeiros laços entre a escrita e o mundo guardam vínculo de causa e consequência. Na *Poética*, Aristóteles sustenta que a expressão artística da humanidade acontece por meio da *mimêsis*, seja no gênero dramático ou no épico. Para Antoine Compagnon, entretanto, a abordagem do filósofo refere-se, sobretudo, ao teatro. “A *mimêsis*, segundo Platão, dá a ilusão de que a narrativa é conduzida por um outro que não o autor, como no teatro onde o termo encontra, aliás, sua origem (*mimeisthai*)”. (COMPAGNON, 2001, p.103)

Para Margot Berthold, em *História mundial do teatro* (2001), a *mimêsis* nos conduz ao próprio surgimento do teatro. No ritual, que mistura mágica e entretenimento,

o indivíduo veste-se de fera e é vencido pela figura do caçador, como antecipação da caçada que deseja obter no dia seguinte. A transformação do humano em animal acontece no território primitivo da religião, mas, conta, sobretudo, com a postura de cumplicidade dos espectadores. O teatro acontece no momento de suspensão voluntária da incredulidade.

O encanto mágico do teatro, num sentido mais amplo, está na capacidade inexaurível de apresentar-se aos olhos do público sem revelar seu segredo pessoal. O xamã é o portador da voz do deus, o dançarino mascarado que afasta os demônios, o ator que traz vida à obra do poeta – todos obedecem ao mesmo comando, que é a conjuração de uma outra realidade, mais verdadeira. Converter essa conjuração em “teatro” pressupõe duas coisas: a elevação do artista acima das leis que governam a vida cotidiana, sua transformação no mediador de um vislumbre mais alto; e a presença de espectadores preparados para receber a mensagem desse vislumbre. (BERTHOLD, 2001, p.1)

A opção voluntária do espectador de manter a realidade em suspenso por alguns instantes é o elemento que insere o receptor no universo de mediação proposto pelo espetáculo. Esse “pacto teatral” é o que permite a existência do teatro. Da mesma forma, o pacto referencial na literatura investe o discurso de credibilidade e cria a prerrogativa de que os fatos narrados referem-se à realidade, permitindo que a biografia/autobiografia seja lida como tal e não como um romance.

No século XX, a teoria questionou a validade da *mimêsis* enquanto fator de mobilização da literatura, reivindicando a supremacia da “forma pelo conteúdo, da significação, sobre a representação, da *semiosis* sobre a *mimêsis*”. (COMPAGNON, 2001, p.97) No extremo, decretou-se a “auto-referencialidade” do texto literário. A própria noção de realidade passou a ser tratada como ilusória, uma convenção e um conformismo, uma espécie de contrato tácito entre o indivíduo e seu grupo social. A referencialidade do texto, portanto, só poderia acontecer com base em convenções prévias. A recusa à imitação da realidade não acontece de maneira isolada na literatura. Esse movimento de desvinculação entre mundo e obra, como sustenta Compagnon, remete ao conjunto da estética moderna. A mesma atitude pode ser observada em outras formas de arte, como é o caso da pintura, que desembocou no abstracionismo absoluto.

Ainda de acordo com Compagnon, a noção de *mimêsis* tal qual era entendida até então, foi desconstruída progressivamente. Uma via intermediária para

este confronto parece surgir na reinterpretação do termo *mimèsis* a partir da narratologia de Paul Ricoeur. O teórico introduz a noção de narrativa como estrutura que organiza o pensamento e a vida humana. De acordo com esse raciocínio, o aprendizado de um novo conteúdo aconteceria, obrigatoriamente, em termos de uma narrativa que o indivíduo compõe como forma organizar as novas informações dentro de uma determinada lógica.

Mauro Rasi foi um autor marcadamente autobiográfico. Nada em sua escrita se desvinculava de sua óptica particular de alguém que sonhou com a intelectualidade européia, mas conhecia muito bem o dia-a-dia comezinho das pessoas do interior. Essa era a grande vantagem das tias do Mauro, levar Bauru para o noticiário nacional e trazer o noticiário nacional para a perspectiva de Bauru, nada além do que a própria perspectiva do autor. Em entrevista concedida à revista *Vogue Brasil*, em outubro de 1996, o autor explica que essa mistura entre o provinciano e o universal é parte do tipo de humor que herdou de sua família e que tenta imprimir em suas peças e crônicas. A partir dessa perspectiva, o dramaturgo defende que é possível “discutir política, existência, tudo, do ponto de vista da cozinha”. (SCHULZ, 1996, p. 18)

Rasi fez seu teatro com a certeza de que sua vida era o drama que melhor conhecia. Esse é o drama de Juliano Jovem em *Viagem a Forlì* que não quer se separar de Juliano Velho, embora ele o faça sofrer. Sem o passado, ele tem medo de perder a inspiração, uma vez que suas peças são elaboradas a partir dos conflitos vividos nesse passado turbulento. O autor, portanto, constrói sua narrativa autobiográfica a partir da reorganização das memórias de sua juventude. Ao considerarmos a noção de *mimèsis* a partir dessa perspectiva em particular, surge uma nova possibilidade. O ato mimético não seria apenas uma forma de imitação, mas também de vivência, como sugere Ricoeur. O termo passa a vincular-se ao processo de aquisição de novos conteúdos, assemelhando-se, em certo sentido, ao processo de significação. A partir de um objeto real, cria-se o conhecimento, que se torna um signo. Ainda segundo Ricoeur, a própria percepção do tempo estaria sujeito a essa instância narrativa.

A temporalidade não se deixa dizer no discurso direto de uma fenomenologia, mas requer a mediação do discurso indireto da narração. (...) De forma esquemática, a nossa hipótese de trabalho equivale, assim, a considerar a

narrativa como guardião do tempo, na medida em que só haveria tempo pensado quando narrado. (RICOEUR, 1997, p.417)

A função referencial

Jakobson atribui à relação entre o mundo e a escrita uma relação específica, denominada função referencial, orientada para o contexto da mensagem. A definição não sugere categorias puras, mas funções preponderantes, que orientam a construção do texto de acordo com intenção determinada. Várias funções podem se acumular na mesma escrita, dentre as quais, uma se destaca como valor fundamental do texto.

Dentro da definição de Jakobson para função referencial, o texto jornalístico e o discurso histórico são citados como exemplos recorrentes. Ambos os gêneros possuem como elemento principal o caráter informativo. Em geral, esses exemplares são marcados por uma linguagem essencialmente técnica. No caso do jornalismo, especialmente, a técnica de escrita foi sublinhada a partir da década de 1950, com a introdução do chamado *copy desk*. Ligado à revolução conceitual da atividade jornalística, que visava se ater mais aos fatos do que ao estilo, esse grupo de procedimentos eliminou das páginas de jornal todos os elementos estilísticos considerados desnecessários à informação. O emprego de adjetivos, por exemplo, passou a ser condenado como manifestação da opinião pessoal do redator. Isso não impediu que, na mesma década, surgisse o jornalismo literário, também conhecido como “romance de não-ficção”, que emprega a linguagem e as estratégias narrativas da literatura à apuração precisa dos fatos, em sua busca da imagem mais próxima do real.

Em outros gêneros, como nas memórias, na biografia e na autobiografia, também podemos encontrar diferentes relações entre informação e estilo. Em todas essas modalidades, a referencialidade se faz presente. Ao lado da característica informativa, há o compromisso com a verdade. Presume-se que esses textos tratem de referências ao real.

No caso das memórias, por exemplo, o foco principal não seria o “eu”, mas o “outro”. O autor, embora também esteja presente aos acontecimentos narrados, não escreve com a intenção principal de falar de si. Ele conta a história dos lugares, dos objetos de estimação e das pessoas com as quais conviveu, guardando algum tipo de memória afetiva. A verdade pessoal não é revelada pela auto-análise direta, mas pode

ser presumida pelas palavras que dedica aos personagens que fizeram parte de seu tempo, de sua vida.

Ficção e realidade

A procura pelo que há de verdadeiro e o que há de invenção em qualquer texto referencial sempre mobilizou o leitor. Na autobiografia, essa questão ganha mais força, uma vez que os fatos são narrados por seu protagonista. Ocupando o papel de “proprietário” da narrativa, o escritor pode esconder, distorcer ou mesmo inventar sua verdade particular. Paralelamente à popularização das autobiografias, acirrou-se o debate sobre os limites entre ficção e realidade nesse gênero. Na narrativa autobiográfica, os fatos reais são a matéria-prima do autor. Presume-se, nesse sentido, o esforço para que o relato seja o mais fiel possível. Sem se descuidar do pacto referencial, o autor também investe na forma, por meio de uma linguagem mais elaborada, em que são permitidas digressões, metáforas e outras figuras de estilo.

O continuado exercício autobiográfico originou uma variada gama de exemplares desse gênero. Dentro dessa diversidade de escritas de si, o compromisso com a verdade é, muitas vezes, questionável. O termo autobiografia acabou tornando-se impreciso por seu uso indiscriminado. Peter Gay pondera que, “uma vez considerada um gênero independente, a autobiografia se tornou difícil de classificar, devido ao seu aspecto multiforme” (GAY, 1999, p.128). O teórico alemão cita o exemplo de *Werther*, de Goethe. Embora o romance tenha raízes na história emocional do autor, isso não seria suficiente para definir uma autobiografia. A presença de fragmentos de inspiração autobiográfica em uma narrativa, ou a suspeita de que o autor tenha se baseado na própria vida para escrever não são suficientes para caracterizar o gênero.

A dúvida sobre capacidade de um escritor narrar a própria vida com total fidelidade é motivo de polêmica desde a popularização da autobiografia no século XIX. Esse mesmo questionamento volta à tona sempre que um novo exemplar do gênero ganha espaço no gosto do público ou traz revelações consideradas surpreendentes. Precisamos admitir, no entanto que, na literatura, a delimitação entre realidade e ficção não é tão óbvia. No artifício literário, a realidade pode ganhar diferentes formas. Os teóricos menos ortodoxos, como Anthony Trollope, defendem que é possível resguardar

a verdade, sem, no entanto, sacrificar o estilo em uma narrativa seca e essencialmente informativa.

Nesse sentido, a autobiografia sempre evocou duas posturas extremas: por um lado, há a visão ingênua de que a escrita de si é a chave para toda a verdade sobre a vida do autor. Na outra margem, estão aqueles que defendem que esses textos não passam de pura ficção, sendo tão irrealistas quanto qualquer romance. Entre esses dois extremos, cabe reconhecer um caminho intermediário. O gênero autobiográfico pode não revelar toda a verdade, mas deixa pistas por meio de seus próprios artifícios. Afinal, “se não diziam toda a verdade em suas memórias, pelo menos tudo o que diziam era verdade”. (TROLLOPE apud GAY, 1999, p.121)

Peter Gay argumenta em favor das autobiografias a partir de um princípio da própria psicanálise. Para ele, há verdade mesmo nos relatos mais artificiais e que aparentam mais falsidade. Nesses textos, as revelações poderiam ser encontradas em suas próprias lacunas. Através do que foi omitido por um escritor, poderíamos chegar ao “coração desvelado”. Para o autor, mesmo as fantasias poderiam ser consideradas verdades, uma vez que fazem parte da vida e permitem uma passagem para o imaginário do indivíduo.

Seguramente não tem importância se uma autobiografia publicada reproduz uma experiência passada ou se inventa, nega ou adorna os fatos. Muitas vezes não há como verificar os relatos autobiográficos; seus narradores são com frequência as únicas testemunhas do que contam. No entanto, mesmo quando a evidência interna ou os depoimentos contemporâneos identificam discrepâncias, essas inconsistências são mais instrutivas do que as confissões impassíveis. As fantasias também são realidades que devem ser interpretadas, e o mesmo se pode dizer dos silêncios, esses testemunhos mudos, mas expressivos, por vezes mais significativos do que as afirmativas mais veementes. Basta ler esses testemunhos na sua intimidade, cética, mas não cinicamente. (GAY P.121-2)

Ainda segundo Peter Gay, a verdade está presente mesmo nos relatos mais artificiais e que aparentam mais falsidade. A conclusão surge a partir do pensamento psicanalítico. A partir das teorias freudianas, esses relatos passam a ser vistos como indícios da vida interior do escritor. Ao mesmo tempo em que corroeu o ideal de verdade absoluta, a psicanálise agregou novo valor às escritas de si. Para Freud, toda a tentativa de colocar no papel uma explicação de si remontava uma tentativa de auto-análise. Esses textos poderiam, posteriormente ser utilizados como instrumentos para

revelar a verdade interior de cada pensamento. O exercício da escrita autobiográfica seria comparável ao discurso do analisando durante uma sessão de psicanálise.

Como na sessão de análise, o escritor revelaria sua intimidade não pelo que está escrito, mas pelo que foi deixado para trás. Enquanto o discurso é elaborado de maneira lógica pela consciência, os elementos omitidos revelam a estratégia do subconsciente. Em resumo, Peter Gay elege os espaços em branco do texto, que repousam nas entrelinhas, como elementos reveladores da verdade íntima do autor.

A motivação

Um texto autobiográfico nunca é totalmente ingênuo. Por trás de cada manifestação do gênero está guardado um objetivo específico que orienta a construção da obra. A intenção do autor é, ao mesmo tempo, a chave para compreender o texto e constitui elemento de interesse para o leitor, que pode investigar as artimanhas do escritor nas entrelinhas da obra. Nesse caso, cabe a análise da estrutura narrativa e da retórica empregada. Esse tipo de abordagem permite uma leitura menos ingênua do texto em que o autor não é visto como um redator desinteressado e estritamente fiel aos fatos, mas como alguém que pretende dar a sua versão sobre os episódios narrados.

Em meados do século XVIII, a publicação de *As Confissões*, de Rousseau, marcou época por inaugurar um novo modelo de escrita de si e chamou a atenção para um novo tipo de literatura que tinha como ponto central o relato de uma experiência pessoal. Desde o primeiro momento, a intenção anunciada de revelar toda a verdade sobre si, provocou desconfiança. Para validar esse projeto, o autor enuncia nas primeiras páginas do livro seu compromisso com a autenticidade dos fatos narrados.

Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda e verdade de sua natureza, e esse homem serei eu. (...) Que a trombeta do juízo final soe quando ela bem entender, eu virei, com este livro na mão, apresentar-me diante do juiz supremo. Direi resolutamente: eis o que fiz, o que pensei, o que fui. Falei com a mesma franqueza do bem e do mal. Não calei nada que fosse ruim, nada acrescentei de bom; e se, por acaso, empreguei algum floreado sem interesse, não foi senão para preencher alguma lacuna de vida à minha falta de memória. Fui capaz de julgar verdadeiro aquilo que eu sabia ser possível sê-lo e nunca o que tinha certeza de ser falso. Mostrei-me tal como fui; desprezível e vil quando assim aconteceu; bom, generoso e sublime quando assim me senti: mostrei-me intimamente tal como tu me viste, ó Eterno. (ROUSSEAU, 1948, p.7)

Na abertura de *As Confissões*, Rousseau diz que o propósito do livro é revelar toda a verdade de sua vida. Muito da polêmica em torno dele deu-se pela viabilidade desse projeto. O escândalo da revelação, que é anunciada desde o título, também foi motivo de interesse. Rousseau assume estratégia de auto-explicação ou defesa das acusações sobre seu caráter moral. Muitas outras autobiografias depois de *As Confissões* foram originadas pelo mesmo motivo. Conforme Peter Gay, em última instância, esses escritores agiram pela vontade de escapar de uma futura devassa dos biógrafos. Seguiu-se um expressivo crescimento na publicação de autobiografias, mesmo entre as pessoas comuns. Ainda que a maioria dessas obras não tenha valor literário, Gay acredita que o exercício desse tipo de produção escrita fornece excelente material de registro histórico.

Nos últimos dois séculos, a autobiografia popularizou-se não apenas em consumo, mas em volume de produção. Vários autores decidiram contar sua própria vida para justificar-se diante da sociedade, em semelhança ao que fez Rousseau. Outros escritores encontraram na confissão escrita uma maneira de reavaliar a própria vida, descobrindo sua verdade íntima. A variada gama de motivos que pode levar alguém a escrever uma autobiografia também não descarta o exibicionismo ou a necessidade de acertar contas com o passado.

Peter Gay relata que membros da pequena burguesia, como comerciantes e proprietários de pequenos empreendimentos, também passaram a registrar no papel suas realizações e pensamentos. Escrever as memórias é, certamente, reflexo de vaidade; mas, também, uma estratégia de segurança. Ao narrar a própria vida, essas pessoas ganhavam o poder de revelar apenas o que lhes era conveniente, resguardando-se da exposição pública que poderia ser provocada pela publicação de uma eventual biografia, escrita por um autor que certamente não teria os mesmos pudores ao devassar a vida alheia.

No caso de Mauro Rasi, a opção pelo teatro de caráter autobiográfico parece representar uma busca pelo auto-entendimento. Ao mesmo tempo em que o dramaturgo recupera fragmentos preciosos de sua vida, ele re-avalia e critica o passado. Quando retoma a memória da família, com ênfase em seu período de adolescência, faz uma retrospectiva dos fatores que o levaram a ser quem é. A figura

do pai e da mãe são elementares nessa dinâmica. A imagem da família é retomada do ponto de vista atual, do escritor adulto que relembra o passado com senso crítico, mas demonstrando certa afeição.

O pacto referencial no teatro

O compromisso com o real que rege o pacto referencial na narrativa pode estender-se também para o palco. No teatro, entretanto, essa referencialidade parece acontecer de maneira mais diluída, ou seja, determinadas intervenções obviamente ficcionais são colocadas em prática com mais freqüência sem que o objetivo do espetáculo seja comprometido. Em geral, a platéia de uma peça tende a aceitar certos recursos cênicos da trama sem descrédito para a confiabilidade dos fatos encenados. Pelo menos, isso é percebido em diversas biografias teatrais que foram encenadas nos últimos anos.

Esta década tem sido prodigiosas em número de espetáculos biográficos, pelo menos no caso do Brasil. Grande parte dessas peças são musicais que prestam tributos a grandes nomes da música popular brasileira. Foi assim com Nelson Gonçalves, em *Metrália*, Noel Rosa, em *Feitiço da Vila*, Elza Soares, em *Crioula*, e Isaurinha Garcia, em *Personalíssima*. Em 2001, estreou o espetáculo *South American Way*, sobre a vida de Carmen Miranda. Na peça, duas atrizes dividem o papel da protagonista, criando duas versões para a “pequena notável”: uma personagem mais jovem, com a verve dos primeiros anos de carreira, e uma personagem mais velha, desgastada pelas intempéries do *show business* e desilusões pessoais. Trata-se da mesma Carmem Miranda, fragmentada em dois estados de espírito opostos. As duas atrizes se revezam no palco para encenar alguns dos principais momentos da vida da cantora. O artifício dramático, que evidencia o caráter ficcional do espetáculo, por outro lado, não desacredita as informações sobre a vida da cantora que são colocadas em cena. A maioria dos espectadores que assistiram ao espetáculo deixou o teatro com a impressão de conhecer um pouco mais sobre a vida da *bombshell*. Debaxo de algumas camadas de ficção, o pacto referencial persiste.

A cumplicidade do espectador de teatro ao aceitar o artifício cênico como elemento que não compromete o pacto referencial parece ser fruto da própria evolução

da linguagem teatral. Há, nesse caso, a consciência de que se trata não da realidade em si, mas de sua representação. Admite-se que o teatro utilize diferentes formas narrativas para atingir uma outra realidade, mais profunda, que é subjacente à superficialidade dos fatos. Essa renovação da linguagem teatral remonta às vanguardas do século XX, que desmontaram, progressivamente, a supremacia das peças realistas e naturalistas.

Digamos, assim, que o teatro possua uma série de direitos adquiridos pela evolução histórica de sua linguagem. Elementos esses, que já estão assimilados pelo público. A especificidade de linguagem surge da própria duração do espetáculo. A restrição de tempo, em relação à literatura, exige o esforço da concisão. Ao mesmo tempo, a própria natureza do teatro faz com que o discurso indireto da narrativa seja traduzido em ações. A relação é diferente do que é observado no cinema, por exemplo. Apesar de também estar estruturado na ação dramática e na interpretação do ator, o processo de filmagem e montagem envolve diferentes recursos. A câmera se move, guiando o olhar do espectador; só o que interessa para o diretor do filme está contido no plano cinematográfico. As cenas podem ser repetidas à exaustão até atingirem o máximo de fidelidade e se submetem aos poderosos recursos digitais no processo de finalização. O público continua consciente de que se trata de uma representação, mas exige, pelo menos, a ilusão de realidade. Sendo assim, poderíamos concluir, portanto, que a recepção também está condicionada ao suporte. Como veremos adiante, os recursos são outros, já que os suportes são diferentes.

1.3. A EXPERIÊNCIA PESSOAL

O tema de uma autobiografia é sempre a vida individual de uma pessoa. Dentro desse universo, geralmente, a narrativa se organiza em torno de algum acontecimento ou fator que tenha provocado mudanças fundamentais na trajetória desse indivíduo. Nessa modalidade, o autor é também personagem principal da trama; ou seja, o “eu” é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto. Como vimos no capítulo anterior, a autobiografia presume um compromisso com o real. Por si só, essa premissa não

garante que o texto em questão seja totalmente isento de ficção. Entre um extremo e outro, temos uma obra literária corporificada a partir da experiência pessoal.

Retomando o Pacto Autobiográfico a partir dessa premissa, recordamos que “o assunto [de uma autobiografia] deve ser principalmente a vida individual, a gênese da personalidade” (LEJEUNE, 1996, p.1). Os textos da trilogia teatral de Mauro Rasi apresentam, seqüencialmente, a história da formação de Rasi como dramaturgo. Temos nessas três peças, uma explicação para o próprio estilo de escrever que marcou o autor, tanto nas peças quanto nas crônicas publicadas em jornal. A trama de *A Estrela do lar*, *A cerimônia do adeus* e *Viagem a Forlì*, tomam lugar entre o conhecimento erudito e o universo popular da classe média interiorana. As duas vertentes entrelaçam-se com o viés do humor e conferem personalidade aos textos.

A estrela do lar

Apesar de ser a segunda peça da trilogia em ordem de estréia, *A estrela do lar* é a primeira em ordem cronológica. Aqui, temos o processo de formação do dramaturgo Mauro Rasi, ou melhor, temos a transformação do adolescente pretensamente intelectual, no autor – cronista da própria vida – através do cruzamento de três realidades distintas, mas comunicantes. Nesse sentido, o escritor insere a metalinguagem, construindo outras duas peças de teatro dentro da peça principal.

No espetáculo em questão, temos a sobreposição de três enredos que revelam os diferentes universos das personagens. O espaço em que se desenvolve a ação é o mesmo onde se forma o dramaturgo, o lar, em Bauru. Território que ao mesmo tempo sufoca o nascente escritor, produzindo sua visão crítica do provincianismo e da classe média brasileira, e alimenta sua escrita futura, com personagens e situações que caracterizam a memória familiar não só dele, mas de vários brasileiros.

Juliano, protagonista da trama e personagem que representa o próprio Mauro Rasi, é um adolescente de espírito infantil, mas que aspira à intelectualidade. Ele não se conforma com o universo provinciano que o rodeia e despreza todas as atividades da família e da cidade em que vive, no interior paulistano. Na leitura dos clássicos, na filosofia existencialista e no cinema, o jovem cria outros ideais de vida. Por isso, ele escreve o que considera sua obra-prima, *O macho familiar*. Na peça, Rasi

tenta transcender o cotidiano, projetando seus desejos e sua raiva contra a família em personagens que são a imagem dos próprios parentes transformados em clichês distorcidos.

A peça escrita por Juliano é ambientada na Alemanha nazista. A descrição do cenário, luxuoso e tenso, nos remete aos clássicos de *Hollywood*, sobretudo a *Rebecca*, de Hitchcock, misturado a elementos da *nouvelle-vague*. Em *O macho familiar*, temos o jovem Cássio, mistura de Lord Byron e do amante de Oscar Wilde, segundo a rubrica da peça. O desiludido e sarcástico rapaz nutre uma rivalidade doentia com a mãe, Rita, mulher cruel, que trai o marido, General César, com o capitão da guarda, Ricardo. Homossexual, Cássio vive a farsa de um noivado com Laura, jovem de aspecto frágil e viciada em morfina. Ao mesmo tempo, disputa o amor de Ricardo com a mãe. Completa o quadro de personagens, a enigmática empregada Emília, que é apaixonada por Rita e conspira contra Ricardo.

A intriga, repleta de tensão sexual, com ênfase no homossexualismo e no incesto, indica a necessidade de transgressão e afirmação sexual do próprio Juliano. A gratuidade das cenas de beijo e sexo e a promiscuidade dos personagens aparecem em tons bem carregados nas próprias indicações cênicas do texto e a peça transborda para o domínio do ridículo. Todos se beijam indiscriminadamente, demonstrando que, o interesse de Juliano ao escrever a peça está mais em agredir do que em construir uma trama coerente. A intenção é enfatizar a incipiência do jovem e pretensioso dramaturgo, em uma espécie de auto-crítica de Rasi em relação a seu passado.

O macho familiar não foi uma peça inventada para compor *A estrela do lar*. Esse texto existe e foi um dos primeiros escritos por Rasi, na década de 1960. A fragilidade dramática da peça, as referências históricas equivocadas, e os exageros foram mantidos como forma de ressaltar a personalidade de Juliano e do próprio Rasi. Apesar de pretensioso, o rapaz mal conhece a gramática e mistura diferentes estéticas, sem qualquer compromisso com a coerência. Por trás dessa trama, há também a vontade de ofender os valores pequeno-burgueses e se vingar dos pais, gerando um retrato distorcido dos mesmos.

De um lado, o universo dramatúrgico vem à tona com *O macho familiar*. Paralelamente, seu pai também está escrevendo uma peça, *O crime do Doutor*

Alvarenga, que mostra a visão de mundo e o gosto artístico de Hermes, projeção do pai de Mauro Rasi, Osvaldo Rasi. A peça foi realmente escrita por ele e chegou a ser montada em 1999, pouco depois da morte de “Vado”, como era conhecido o pai de Rasi. Esse outro universo é totalmente integrado ao melodrama tradicional. Doutor Alvarenga é um médico que pesquisa a cura da leucemia. Reprimido pela mulher, Helena, ele re-descobre o amor ao lado da assistente de laboratório, Olívia. Antes que o cientista consiga a separação, entretanto, Helena morre. O cientista, então, passa a ser acusado de assassinato.

As indicações cênicas do texto subentendem um cenário neutro que se transforma na medida em que muda a realidade da peça em questão. Na Bauru da década de 1960, aparecem elementos da Alemanha nazista, de *O macho familiar* ou do laboratório de *O crime do Doutor Alvarenga*. Os elementos cênicos das três realidades, no entanto, chegam a se misturar em alguns momentos, indicando a convivência entre três planos dramáticos. O primeiro plano, que aqui chamaremos “realidade”¹, refere-se ao ambiente em que vivem Juliano, Aspázia e Hermes, mais verossímil e próximo ao que teria sido a casa de Mauro Rasi em Bauru. Esses personagens, entretanto, assumem novas personalidades quando são encenadas *O macho familiar* e *O crime do Doutor Alvarenga*, formando um segundo e um terceiro plano dentro da mesma peça.

Mesmo enfocando principalmente a formação de Mauro Rasi como dramaturgo/ cronista de Bauru, os holofotes destacam a figura de Aspázia, referência à mãe do escritor, Pérola. É ao redor dela que se organiza todo o universo familiar. Aspázia já aparecia com destaque em *A cerimônia do adeus*, encenada em 1988. Em *A estrela do lar*, no entanto, o espaço do personagem se amplia consideravelmente, tanto pelo tempo de presença em cena, quanto pela força cômica do próprio personagem. A figura da mãe fascina o autor e devemos a ela os melhores momentos da peça. Nesse espetáculo, temos o início de um processo que vai resultar, cinco anos mais tarde, em *Pérola*, homenagem maior que prestou à família.

¹ Na falta de um termo mais adequado que designe o ambiente em que contracenam Juliano e sua família, optamos por chamá-lo “plano da realidade”, tomando de empréstimo o termo empregado por Nelson Rodrigues na peça *Vestido de noiva* para descrever o espaço em que determinados eventos se passavam, em contraposição aos planos da memória e da alucinação.

Entre o que Juliano inventa, e aquilo que ele copia dos fatos reais, temos o eixo temático da peça. Afinal, o que representa a realidade e o que é pura imaginação dentro de um espetáculo teatral? Ao mesmo tempo em que o embate entre ficção e realidade é discutido de maneira geral, Rasi refere-se à própria obra como modelo exemplar de inspiração autobiográfica. Nesse sentido, *A estrela do lar* possui um dos maiores repertórios de recordações do autor. Várias recordações presentes nesse espetáculo fazem parte de uma espécie de acervo de lembranças do dramaturgo, que será acionado repetidamente nos anos seguintes, tanto em peças posteriores quanto nas crônicas de jornal. Vários elementos referenciais cruzam a peça: desde as duas meta-peças, *O crime do Doutor Alvarenga* e *O macho familiar*, até o abacateiro no quintal, do qual despençam frutas causando enorme ruído. A árvore, que pode ser vista em fotos do quintal da casa dos Rasi, publicadas em revistas e disponíveis no site do dramaturgo, é retomada metaforicamente em *Pérola*, funcionando sempre como elemento que interrompe os devaneios dos personagens, trazendo a crueza do cotidiano de volta.²

Personagens

Juliano vive entre a aspiração à sofisticação e a frustração do ambiente doméstico. Apesar de desejar atingir um status superior, as limitações nem sempre são culpa da família. Ele não domina bem o português e mistura várias referências eruditas aleatoriamente. Juliano consome a alta cultura mais por seu glamour do que por sua essência. Ele deseja, na verdade, assumir um personagem que o elevará a uma categoria de superioridade em relação ao restante de seu círculo de convivência. No anseio de ser alguém diferente, encontramos a fragilidade do adolescente, que, inseguro, prefere a fantasia ao pragmatismo do mundo real. Sua veia autoral, no entanto, permite que ele perceba que, na verdade, realidade e fantasia estão mais próximas do que pensava.

Aspázia é fonte de ódio e fascinação para Juliano. Nascida em Tupã, residente em Bauru, a personagem vê o mundo através de lugares comuns e está

² O abacateiro da casa vizinha também é mencionado em várias crônicas de Rasi. A árvore causava muita irritação à família, já que os frutos caíam dentro da piscina, apodreciam e sujavam a água.

ligada a valores mais prosaicos. Mesmo sem ser uma mulher rica, essa dona-de-casa teve acesso a certas oportunidades devido a posição do marido, que era presidente do Sindicato dos Comerciantes de Bauru. Aspázia conhece a Europa e até mesmo o Oriente Médio. O que marca sua personalidade é o fato de ela não se interessar pelos valores da cultura erudita, que Juliano tanto preza. Para ela, a realidade continua sendo a sociedade do interior de São Paulo e o ambiente doméstico, e é através dessa perspectiva que a personagem enxerga o restante do mundo. Nesse atrito, surge sua comicidade e poesia. Para Aspázia/ Pérola, Paris é uma cidade muito escura. O Vaticano é bonito, mas é tão rebuscado que deve ser muito difícil de limpar. Já o Paquistão é um lugar horrível, porque, lá, ela não pôde vestir sua blusa de frente-única. Nesse ponto, estamos nos referindo tanto a Aspázia (personagem), quanto a Pérola (mãe do autor) já que as mesmas opiniões são atribuídas à personagem, na peça, e à pessoa, nas crônicas de Mauro.

Hermes transita entre a figura de marido dedicado e pai sem autoridade. Ao mesmo tempo que se contrapõe ao universo de Juliano, é o que melhor compreende o filho. Marido fiel e pacato, suas aspirações mais transgressoras transbordam para o universo da ficção, ocupando as páginas de *O crime do Doutor Alvarenga*. Essa peça funciona como um mapa para o coração desse personagem. A estética passadista e o recorrente tema do adultério revelam o interior de um homem que cala na realidade, mas sonha na ficção.

O personagem de Mercedes representa uma categoria muito presente nas peças autobiográficas de Mauro Rasi, a tia. Embora o nome mude para Brunilde ou Norma, essa figura marca sempre a censura e funciona como elemento emblemático do superego de Juliano, o universo pequeno-burguês de Bauru. Através dos olhos da tia, estão o preconceito e o reacionarismo de uma sociedade conservadora. Mercedes é a confidente de Aspázia e zela pelo que considera a integridade da família. Por isso, vigia e tenta manter todos dentro dos padrões morais que considera corretos.

Magali, Laura e Olívia, personagens, respectivamente, do “plano da realidade”, de *O macho familiar* e de *O crime do Doutor Alvarenga*, representam o perigo da sedução feminina. Sobrinha jovial, no esplendor de sua gravidez de oito

meses, noiva desprotegida ou amante do doutor Alvarenga, essa figura feminina sempre introduz um elemento de ameaça à estabilidade do lar.

Nielson é o cúmplice de Juliano na paixão pelo teatro. Detentor de certa cultura e menos pretensioso do que o amigo, esse personagem também funciona como contraponto para os desvarios de Juliano. Em diversas cenas, Nielson é o responsável por denunciar os erros de português do amigo dramaturgo e os vários plágios que ele comete, revelando uma crítica do próprio autor em relação a seu passado de pseudo-intelectual. Ao longo da peça, no entanto, ele acaba sucumbindo ao universo da fantasia. Esse personagem, a exemplo de Magali e Ronaldo, dificilmente seria a representação de uma pessoa real, como Aspázia e Hermes. Sua função seria sintetizar os amigos de adolescência de Rasi e dar suporte ao desenvolvimento da trama.

A importância de Ronaldo em *A estrela do lar* está no personagem que assume em *O macho familiar*, Ricardo. Enquanto personagem do “plano da realidade”, ele só aparece na última cena. Mesmo sem função na trama desse plano, sua presença é marcada para garantir a coerência ao enredo geral da peça, de que cada pessoa assume um personagem diferente na trama imaginária alheia. Ricardo representa o poder da masculinidade, agindo como elemento de sedução por sua virilidade e poder. Em paralelo a Magali, o espectro de Ricardo representa a ameaça da sedução masculina. O caráter de poder repressor também é anunciado em Ronaldo, na “vida real”, ele trabalha como delegado de polícia e está envolvido com a ditadura militar.

A trama de *A estrela do lar* acontece em meados da década de 1960. A data não é precisamente delimitada, mas há várias referências ao contexto histórico e cultural da época, os primeiros anos da ditadura militar. Juliano cobra do pai, uma postura de resistência. Aspázia sente medo e prefere que a família “não se meta em política” (RASI, 1993, p.42). Mercedes convida Aspázia para a Marcha das Senhoras Católicas pela Família. O sentimento de repressão, referente a essa época, ronda o lar. Ao mesmo tempo, temos a transposição dessa atmosfera de tensão para a Alemanha nazista, em *O macho familiar*, proporcionando uma ponte que liga os dois contextos pelo clima de repressão e medo.

A trama

A estrela do lar começa na manhã do dia das mães. Aspázia, a mãe de Juliano, prepara o almoço enquanto conversa com a prima, Mercedes, ao telefone. Na mesa da cozinha, Juliano observa a mãe e grava a conversa. A intenção é provar ao amigo Nielson, que Aspázia produz espontaneamente falas dignas de um personagem de teatro. O diálogo de Aspázia com Mercedes apresenta o universo dessas personagens e do ambiente em que se passa a peça. Provavelmente, trata-se de uma reinvenção da própria mãe a partir de algumas características marcantes da verdadeira mãe do autor, Pérola. O diálogo, que às vezes toma as feições de um monólogo, parece ter sido construído com base em fragmentos de memória e nas “falas” emblemáticas que o dramaturgo ouviu a mãe repetir durante toda a vida. O fato de Juliano gravar a conversa de Aspázia, aliás, atua como fator referencial de que as falas não foram inventadas.

Aspázia – (Desconcertada e furiosa) ... Seu amigo não vinha aqui pra vocês estudarem Química? (Nielson ri)

Nielson – Química ...

Aspázia – Querem fazer o favor de desaparecer da minha frente Juliano, depois nós vamos ter uma conversinha... (Furiosa ao telefone) Que carnaval, Mercedes. Imagine se eu vou pagar quinze mil pra ver preto pular. (Solta o telefone e dirige-se à cozinha para tirar o lixo)

Juliano – Depois ela não quer que eu grave. Acha que poderia inventar um diálogo desses? (RASI, 1993, p.32)

A conversa gravada por Juliano será utilizada como material para suas futuras peças. No momento, ele está escrevendo *O macho familiar*. Apesar de ter uma ambientação completamente diferente do cotidiano interiorano do personagem, o texto tem como personagens variações das personalidades de seus familiares, sob a óptica de Juliano.

Para escrever sua peça, Juliano utiliza o verso da página em que está escrito um texto teatral de seu pai, Hermes, que é dramaturgo amador. Hermes acabou de finalizar *O crime do Doutor Alvarenga*, definida pelo próprio Mauro Rasi como mistura de suspense *noir* e novela de rádio cubana. A partir de determinado momento da ação, esses três universos: a realidade, a peça de Juliano e a peça de Hermes convivem e se confundem em cena. Em seu quarto, Juliano começa a apresentar seus personagens a seu amigo Nielson. À medida que são anunciados, os espectros dessas figuras

aparecem em cena. Eles não são outros, senão os próprios familiares de Juliano representados de outra maneira, como se fossem personagens de teatro.

Juliano – “Cássio”. (Surge o espectro de Cássio. É ele próprio, Juliano, metamorfoseado numa bizarra combinação de Lord Byron, Alfred Douglas (o jovem amante de Oscar Wilde), Rimbaud... ou, melhor dizendo, como ele imagina terem sido esses personagens) Adolescente sensível, delicado, alguém por quem, certamente, Oscar Wilde se apaixonaria. Teria sido poeta se não houvesse canalizado toda sua energia contra a mãe.

Nielson – “Cássio” é você, não é?

Juliano – Que importância tem isso? É ficção.

Nielson – “Ficção”... vai me dizer que “Cássio” não é você? Aqui, ó. Aqui! (RASI, 1993, p.37)

No trecho acima, Juliano assume uma postura que pode representar uma chave para entendermos a lógica de Rasi em relação ao caráter autobiográfico de suas peças. O protagonista de *A estrela do lar* não admite que Cássio seja ele. No entanto, seu modo de caracterização permite a Nielson identificá-lo ao alter-ego do jovem. Da mesma maneira, Rasi não dá seu nome ao personagem principal da peça, mas deixa todos os indícios para que a relação fique subentendida pelo leitor.

Sentados à mesa no almoço do Dia das Mães, Hermes, Aspázia e Juliano divergem. O filho está entediado, não admite viver naquele universo mezinho de interior. A mãe, por sua vez, desconhece e despreza os valores do filho; quer que Hermes convença Juliano de que teatro é uma bobagem. O pai, no entanto, discorda:

Aspázia – (Ao marido, intrigada) Hermes, que que é essa tal de “nuvele-vogui”, “nuvele-sei-lá-o quê” que esse menino fala tanto?

Juliano – (Voltando-se para provocá-la) Os dois movimentos mais importantes da história do cinema foram a *nouvelle-vague* e a *belle-époque*. (Solta uma baforada de cigarro no rosto da mãe) Burra! (E sai correndo, pois Aspázia, possessa, dá um carreirão nele)

Aspázia – Ai, que eu te!... que cheiro maldito! (Tosse dramaticamente como se estivesse sendo sufocada pela fumaça. Diz seriamente ao marido que está preparando um aperitivo) Hermes, vê se tem uma conversinha com ele, hein. Faça ele entender que realidade não tem nada a ver com teatro.

Hermes – Discordo.

Aspázia – Hermes!

Hermes – (Misturando bebidas) Acho que a realidade é que imita o teatro. Faz de todos nós, com ou contra a nossa vontade, verdadeiros artistas. Não precisamos de “script”, nem de “ponto”, nem de “contra-regra”, “diretor”, nada... para representarmos diariamente os papéis que nos são distribuídos pela vida. (RASI, 1993, p.46-7)

Na fala de Hermes parece estar a justificativa não só para *A estrela do lar* como para toda a obra autobiográfica de Mauro Rasi. Desses textos, emana a noção de

que o indivíduo, enquanto elemento social, é na verdade um personagem. Cada um constrói um personagem para si e acredita ser essa figura. Aos olhos do outro, entretanto, esse personagem pode ganhar outros matizes. A aspiração de Juliano se choca ao universo de seus pais. O conflito transborda para o universo da ficção, quando os mundos das duas peças se cruzam.

Entre a realidade e os mundos fictícios de pai e filho, surge a mistura de planos. Enquanto Juliano e Nielson conversam sobre *O macho familiar*, surgem os personagens dessa peça, Laura e Ricardo, que interagem com os personagens do plano da realidade. Nielson assume a personalidade de Emília e recebe flores e bombons de Ricardo, para que sejam entregues à Rita, transmutação de Aspázia. Ao mesmo tempo, Hermes incorpora Doutor Alvarenga. Aspázia, que ensaia o texto da peça com o marido, transforma-se em Helena. Cada personagem da peça assume duas ou três “vidas”.

PLANO DA REALIDADE	O MACHO FAMILIAR	O CRIME DO DOUTOR ALVARENGA
Juliano	Cássio	-
Aspázia	Rita	Helena
Hermes	General César	Doutor Alvarenga
Magali	Laura	Olívia
Ronaldo	Ricardo	-
Mercedes	-	Agnes
Nielson	Emília	-

As três tramas se desenvolvem paralelamente e acabam por se cruzar em alguns momentos. Entre os três planos dramáticos, os personagens do “plano real” sentem-se confusos com as trocas de personalidade. Assim, enquanto no escritório Doutor Alvarenga galanteia a nova secretária, Olívia, na sala, Aspázia recebe uma caixa de bombons de Ricardo, personagem de *O macho familiar*. De volta a si, Aspázia vai até o escritório do marido e descobre um lenço feminino em cima da mesa, além de uma reserva de hotel no nome do marido.

Ao mesmo tempo em que os personagens assumem e “vivem” uma nova realidade, permanece a noção de que se tratam de peças teatrais. Dessa forma, o personagem começa a assumir outra personalidade ao ler o texto da peça em questão. Aspázia, por exemplo, incorpora Helena pela primeira vez ao passar o texto de *O crime do Doutor Alvarenga* com o marido, que, por sua vez, assume o papel-título da peça.

Aspázia – (Lendo o texto e tentando interpretar “Helena”) “Bonito papel você fez, hein”!

Hermes – (Indicando a rubrica) Aponta o relógio de pulso.

Aspázia – “Deixar-me esperando até agora para me levar ao cabeleireiro”.

Hermes – (Lendo o papel de Alvarenga) “Não precisava esperar-me. Afinal, não há necessidade do marido ir junto com a mulher ao cabeleireiro”.

Aspázia – (Lendo) “E eu ia ao cabeleireiro a pé? Para ouvir o mexerico das outras...”

Hermes – Imita.

Aspázia – Ah, eu não sei imitar, Hermes.

Hermes – Imita o mulherio fofocando, vai.

Aspázia – (Imitando) “Ué, Helena vendeu o carro? Não agüentou as prestações?”

Hermes – (Lendo Alvarenga) “Mexericos, amiguinhas, vaidades. Não sabem fazer outra coisa?”

Aspázia – “Que quer que eu faça? Que procure bichinhos aí no microscópio?”

(Entra música. A luz se modifica. O laboratório toma vida, torna-se real. Hermes põe os óculos e transforma-se no doutor Alvarenga. Aspázia incorpora Helena)

Helena – (Pega o caderno de anotações do doutor) Ainda acabo destruindo isso

tudo para ver se você presta um pouco mais de atenção à sua mulher.

Alvarenga – (rápido e severo, segurando-lhe as mãos) Cuidado, Helena. Se

você rasgar uma folha sequer deste caderno eu...

Helena – Que vai fazer? Matar-me? (RASI, 1993, p.63-4)

Esse procedimento corrobora a idéia central de *A estrela do lar*, cujo mote é mostrar a contaminação entre realidade e ficção, já que cada pessoa constrói um personagem para si e enxerga os outros também através de um personagem. Nesse sentido, não existiriam verdades pessoais e realidade pura; o que existe são as narrativas que construímos para dar sentido à vida. Mauro Rasi parece encenar aqui o conceito de “identidade narrativa” tal como foi concebido por Paul Ricoeur, noção essencial para a compreensão da autobiografia. Em *Si mesmo como em outro*³ (1990), em uma de suas notas, Ricoeur explica que alguns anos antes, em *Tempo e narrativa III*, com o fim de encontrar “uma estrutura da experiência capaz de integrar as duas grandes classes narrativas”, havia levantado a hipótese de que “a identidade narrativa

³ Livre tradução para o título original da obra, em francês, *Soi-même comme un autre*.

seja de uma pessoa, seja de uma comunidade seria o lugar desse quiasma entre história e ficção”. (RICOEUR, 1990, p.138)

Em *A estrela do lar*, cada nova personalidade assumida por um dos personagens está sujeita a uma atmosfera pessoal. Helena é a Aspázia transportada para o universo fictício de Hermes. O personagem da ficção reúne os defeitos do personagem da vida real, mas que na meta-peça ganha contornos mais estereotipados. No universo de *O macho familiar*, a mesma Aspázia ganha ares de tirada, mulher vil e sedutora, uma deformação do que Juliano enxerga de pior em sua mãe.

No final do espetáculo, Juliano anuncia que Rita se suicidará ao final de *O macho familiar*. Nielson, incorporado em Emília, está tão envolvido com a nova realidade, que pretende impedir a morte do personagem. Ele entra no quarto de Juliano e rouba os textos da peça com a intenção de obrigá-lo a reescrever o final. Simultaneamente, o restante da casa volta à normalidade. Hermes prepara aperitivos e recebe a visita de Mercedes e dos sobrinhos, Ronaldo e Magali. Confusa entre realidade e ficção, Aspázia age com certa hostilidade quando encontra Magali, pois já não sabe mais se trata-se de Laura ou Olívia.

Enquanto Juliano e Nielson brigam no quarto pela posse do *script* de *O macho familiar*, ouve-se o barulho de um tiro. O suspense termina com a fala de Aspázia, que corta o drama abruptamente e retorna a ação para a trivialidade do ambiente doméstico. O ruído em questão tratava-se de um abacate que caiu no telhado da casa.

(Ouve-se um tiro. Ronaldo dá um salto)

Ronaldo – Tiro! Foi um tiro!

Aspázia – (Tranqüilizando-o) Deve ter sido um abacate!... (Retira o anel do dedo e mete-o no bolso. Olha em direção ao quarto do filho. Juliano fecha a máquina de escrever)

FIM (RASI, 1993, p.133)

O vetor da comédia

Em *A estrela do lar*, ficção e realidade misturam-se propositalmente, sendo que a primeira contribui na reconstituição da segunda. Podemos perceber que essa noção permeia as peças de Mauro Rasi; não só as autobiográficas, mas toda sua obra, incluindo os esquetes do besteirol e as crônicas publicadas no *Jornal do Brasil* e em *O Globo*. Essa conduta, que misturava a vida pessoal à fantasia adolescente ou o

noticiário político ao imaginário ficcional constrói o mecanismo cômico do autor. Atribuindo ao fato real as prerrogativas da ficção, Rasi transforma o patético cotidiano em uma espécie de trama de tom farsesco.

Em seus estudos sobre os mecanismos do riso, Henri Bergson conclui que a comicidade provém de uma certa rigidez mecânica que contrapõe a maleabilidade característica do ser humano. Em outras palavras, ele propõe que o ser humano deve ser adaptável ao mundo. Quando estamos caminhando e aparece uma pedra no meio da calçada, devemos saltar ou desviar do obstáculo. Se a pessoa em questão continuar mantendo o mesmo passo, mecanicamente, vai tropeçar. Segundo Bérqson, “Atitudes, gestos e movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que esse corpo nos leva a pensar num simples mecanismo. (...) Já não é mais a vida, mas automatismo instalado na vida e imitando a vida. É a comicidade”. (BERGSON, 1987, P.23-5)

Entre as três realidades de *A estrela do lar* temos a construção do riso a partir da dinâmica de Bergson. Cada personagem, como se fosse uma caricatura de si próprio, age conforme uma cartilha particular. Alheios ao que está acontecendo a seu redor, esses personagens são inflexíveis. Em vários momentos do texto, nas cenas do “plano real”, Rasi deixa a indicação cênica de que os diálogos devem ser sobrepostos. Ou seja, duas ou mais personagens em cena falam ao mesmo tempo e não se ouvem. Isto nos dá uma importante pista sobre a estrutura das peças, uma vez que os personagens entram em conflito, mas nunca abrem mão de seu próprio ponto de vista, indicando a impossibilidade de comunicação real. É como se cada membro da família girasse sempre em torno de si próprio. Na inserção do insólito no nexo corrente da realidade, acontece o deslocamento de sentido, que arranca o real da sua particularidade graças à contaminação entre o que é real e o irreal. Através de alusões ao universo fictício de cada personagem acontece a transformação do prosaico em uma nova realidade impregnada de magia.

“Um acontecimento vivido é finito. Um acontecimento lembrado torna-se eterno”.

Walter Benjamin

2. A LINGUAGEM

Discutir as possibilidades da autobiografia no teatro é uma tarefa complexa, uma vez que se trata de uma empreitada em campo pouco explorado. A principal dificuldade, talvez, esteja na falta de um aparato teórico específico para o assunto. Em *Le pacte autobiographique*, a única menção feita ao teatro ocorre justamente em função do transtorno que a encenação propõe: a quem pertencem as palavras enunciadas pelo ator em cena? Dramaturgo, personagem e o próprio ator disputam esse direito, tornando “vertiginosa”, nas palavras de Philippe Lejeune, a relação de identidade entre autor e personagem. (LEJEUNE, 1976)

O emprego do Pacto Autobiográfico na literatura dramática provoca, ainda, outros problemas. A identidade entre personagem, narrador e autor é fundamental para a autobiografia. Como conceber essa relação em um espetáculo teatral? Qual seria a figura que exerce uma função similar ao narrador no teatro? As personagens? A voz em *off*? O próprio desenrolar da trama? Ou alguma outra entidade que conduz a ação, mas se mantém nos bastidores dos acontecimentos?

Tendo em vista a falta de uma teoria específica, devemos buscar novas categorias que consigam atender as especificidades de um teatro autobiográfico, modalidade que apresenta desdobramentos bastante complexos, como veremos. Este capítulo tem como proposta discutir elementos de comparação entre a narrativa em prosa e a literatura dramática. Entre semelhanças e divergências entre os gêneros, poderemos, talvez, compreender melhor a autobiografia teatral, elaborando uma noção que se aproximasse do Pacto autobiográfico, mas também deixasse em aberto as possibilidades de adaptação de seus parâmetros.

Da mesma forma, pretendemos apresentar os diversos recursos utilizados por Mauro Rasi na elaboração de sua trilogia autobiográfica e na transformação da recordação em peça teatral. O dramaturgo mantém os acontecimento de sua vida como eixo da ação dramática, mas concede a si mesmo a liberdade de re-inventar episódios, com finalidade de manter o essencial de suas recordações e, simultaneamente, servir à linguagem específica do teatro.

2.1. TEATRO E LITERATURA

Literatura e teatro compartilham uma intimidade ancestral, embora a comparação entre eles se pautasse sempre pelas diferenças. A origem dos gêneros épico e dramático se confundem no horizonte da história ocidental. O ditirambo, apontado como o início do teatro grego, era uma espécie de narrativa entoada por um coro em vozes alternadas. As especificidades de cada arte, no entanto, se impuseram.

Em *Arte Poética*, Aristóteles classifica os gêneros literários através das divergências de meios utilizados, dos objetos imitados e da maneira com que estes são representados. Enquanto a epopéia serve-se unicamente da palavra, o ditirambo utiliza-se de todos os meios de expressão, isto é, do ritmo, do canto, do metro. Mas o principal elemento que segrega as duas modalidades é a maneira de representação, pois, no teatro, temos “apresentada a imitação com a ajuda de personagens que vemos agirem e executarem elas próprias”. O próprio termo “drama”, aliás, refere-se ao fato de fazer aparecer e agir as próprias personagens. (ARISTÓTELES, 1995, p.232)

Uma peça de teatro é escrita para assumir seu lugar no palco. No efêmero momento da encenação, o gênero dramático encontra sua concretização. Um texto de teatro, entretanto, não deixa de ser literatura. Contamos, assim, com o legado de Shakespeare, Racine, Bernard Shaw e outros tantos ícones da dramaturgia.

Embora esta dissertação enfoque o texto teatral, não há, pois, como suprimir a encenação. Por ser destinado à representação, o gênero dramático apresenta determinadas particularidades, como o discurso direto e a presença das indicações cênicas.

Podemos dizer que o texto dramático representa a porção imutável do teatro, já que, quando colocada em cena, a peça torna-se sujeita a uma gama infinita de variantes. Cada nova apresentação de uma peça é, praticamente, um novo espetáculo. Da mesma forma, também não podemos contar com a reação uniforme da platéia, linha de raciocínio que vai ao encontro às teorias da estética da recepção, corrente de pensamento que passou a considerar uma gama de leituras possíveis para um texto ao invés de uma única interpretação verdadeira. A obra, nessa abordagem, não é mais considerada, unicamente, em termos de um conteúdo previamente concluído, mas

como algo que se concretiza no momento da leitura, por meio da interpretação de um leitor que carrega consigo todo um arcabouço de valores e referências literárias e extra-literárias. O objeto literário, portanto, estaria em permanente diálogo com as referências de cada leitor. O conjunto de conhecimentos do leitor, que precede o momento da leitura, foi chamado por Wolfgang Iser de *repertório* (ISER, 1979, p.152). A partir dessa “experiência prévia”, o leitor vai formular um conjunto de expectativas e “pré-conceitos”, que estarão em jogo durante a leitura, algo que Hans Jauss vai denominar *horizonte de expectativa*. (JAUSS, 1979, p.46)

De acordo com Iser, em *A interação do texto com o leitor* (1979), a obra literária seria comparável a uma rede de signos potenciais que podem, ou não, se concretizar em uma determinada interpretação, fator que confere ao texto um caráter virtual. A recepção, portanto, seria consequência da interação entre as virtualidades do texto e o *repertório* do leitor. O resultado dessas duas instâncias, referentes ao leitor e à obra respectivamente, seria o que o autor denominou *efeito*. Noção essa que indicaria, a grosso modo, uma espécie de “concretização” do texto, uma interpretação efetuada por um determinado sujeito.

Assim como a leitura de um texto estaria condicionada à experiência individual, a percepção do espetáculo teatral também aconteceria de maneira singular, estando sujeita a diferentes reações de acordo com o repertório de cada espectador⁴. Além disso, o desempenho do elenco a cada apresentação não é exatamente o mesmo. Assim, a mesma piada que diverte o público hoje pode soar inócua aos espectadores de amanhã, sem motivos aparentes que teriam levado a magia do riso se desfazer. Por outro lado, é preciso lembrar que o mesmo texto dramático presta-se a leituras diversas. Sendo assim, cada nova interpretação pode gerar um espetáculo completamente diferente. O diretor pode acrescentar, suprimir, atenuar ou enfatizar certos aspectos do texto original. Somada às leituras do figurinista, do cenógrafo, dos atores, do iluminador e do sonoplasta, surge uma segunda instância a qual chamamos

⁴ Além dessa reação individual dos espectadores, não podemos descartar um certo comportamento de grupo da platéia. Ao julgar pelo relato dos atores e diretores teatrais, o riso (ou a ausência dele), por exemplo, parece acontecer como reação em conjunto. Muitos atores, aliás, costumam dizer que, em alguns dias de apresentação, parece que houve a combinação prévia da platéia sobre como se comportar durante o espetáculo.

texto dramaturgico. Embora tenha luz própria, esse desdobramento não se descola totalmente do script original.

Esse novo texto, que acumula novos signos e acrescenta a própria interpretação do encenador ao texto original, pode ser considerado a interseção entre o texto dramático e a performance, dois elementos distintos por natureza. De acordo com Anne Ubersfeld, em *Ler o teatro* (1996), como consequência, há uma espécie de “empilhamento vertical”: a co-existência de múltiplos códigos em cena, cada qual desencadeando diferentes processos sógnicos. Isso abre a possibilidade do teatro dizer diversas coisas ao mesmo tempo. Recorrendo mais uma vez aos estudos da recepção, lembramos que a obra só se concretiza na experiência do leitor. Conforme esse raciocínio, o teatro estaria sujeito a duas instâncias interpretativas que influenciam o resultado final. A primeira concretização do texto aconteceria na leitura do diretor, leitura essa que também se desdobraria na experiência dos atores e na interpretação que os demais elementos da peça, como cenógrafo, iluminador e figurinista. Todas essas leituras confluem para a criação do espetáculo, novo ponto de partida para as interpretações do espectador.

O texto e a cena

O texto dramático apresenta, pois, formato específico, destinado à encenação. A palavra escrita toma existência na voz do ator. Além disso, para ultrapassar as dificuldades provocadas pela ausência do verbo escrito, o teatro dispõe de seus próprios meios. Nesse sentido, a caracterização física de um personagem, composta pelo figurino, postura, expressão facial e gestual, tom de voz e ritmo da fala, é uma tentativa de alcançar a introspecção psicológica na falta do discurso escrito.

Precedendo as falas das personagens, o autor acrescenta outras informações que devem servir de guia para a encenação: as didascálias ou rubrica, conforme o jargão moderno. Essas breves indicações podem ser lidas como pequenas mensagens do autor aos encenadores e intérpretes das personagens, orientando a maneira com que o texto deve ser colocado em ação e, ao mesmo tempo, indicam como deve ser lido o texto literário. O recurso tem objetivo de explicitar a intenção de cada fala, orientando a entonação e o ritmo com que ela deve ser pronunciada. De

maneira semelhante, esses elementos dirigem a experiência de leitura, concedendo informações importantes sobre o perfil das personagens e a movimentação em cena. Mais do que um guia para os diretores, essas indicações são responsáveis por atribuir sentido à leitura do texto, conferindo relevância a determinadas intenções que não ficam explícitas na fala das personagens.

Conhecemos um personagem em sua real profundidade através das ações que ele empreende no desenrolar da trama e por meio do que ele diz em cena, ainda que seja ficando em silêncio. A rubrica, entretanto, reaparece como elemento que direciona a ação e a maneira como as falas devem ser ditas pelos atores. Além de orientar o elenco, as indicações cênicas trazem – com mais ou menos detalhamento, de acordo com o estilo de cada autor – a descrição das personagens, concedendo informações gerais sobre tipo físico, perfil psicológico, ou mesmo a impressão que o personagem deve passar aos espectadores. Sendo assim, Rasi descreve Juliano Velho, de *Viagem a Forlì*, como “estudante profissional do final da década de sessenta. (...) Tem uma aparência de sujo e é estudadamente desleixado na maneira de vestir sua roupa velha, gasta e rasgada” (RASI, 1993, p.233). A descrição estabelece parâmetros não apenas para a encenação, mas também para o leitor, que pode construir imaginariamente o personagem a partir do que está escrito.

Da mesma maneira, cenário e figurino podem ser descritos pelo autor em indicações paralelas aos diálogos. No teatro elisabetano, que contava com poucos recursos cenográficos, essas informações eram colocadas na boca das próprias personagens. Esses dizeres, em uma montagem atual, podem até dar a impressão de obviedade, mas desempenhavam papel funcional em seu contexto original.

Assim como acontece na construção das personagens pelo leitor, a indicação cênica permite a construção imaginária do espaço físico onde a ação acontecerá. A relação, algumas vezes, acontece mais por sugestão do que descrição específica do local. Sendo assim, podemos ter cenários neutros, contendo apenas indicações vagas do que ele pretende representar, ou mesmo, cenários totalmente despidos, deslocando a atenção do espectador única e exclusivamente para o desempenho dos atores em cena.

Conforme Décio Almeida Prado (1995), a ação é não só o meio mais poderoso e constante do teatro através dos tempos, como o único que o realismo considera legítimo. Drama, em grego, significa etimologicamente ação: se quisermos delinear dramaticamente o personagem devemos ater-nos, pois, à esfera do comportamento em cena. Não importa, por exemplo, que o ator sinta viva dentro de si a paixão que lhe cabe interpretar; é preciso que a interprete de fato. Isto é, que exteriorize esse sentimento pelas inflexões, pelo timbre de voz, pela maneira de andar e de olhar, pela expressão corporal etc. Do mesmo modo, o autor tem a tarefa de tornar o personagem inteligível ao público, transformando em atos concretos os seus estados de espírito. Cabe a ressalva de que ação, nesse sentido, não significa, necessariamente, movimentação dos atores em cena. Esse conceito abrange a ocorrência de um episódio significativo para o desenvolvimento da trama, mesmo que esse episódio seja um momento de silêncio.

Autor e personagem

O Pacto Autobiográfico se baseia na identificação entre autor, narrador e personagem para que uma obra seja considerada como autobiografia. O teatro complica essa questão, uma vez que não há a figura do narrador da mesma forma que no romance. A atribuição de conduzir o enredo acabaria, portanto, diluída em uma série de outros componentes. Admite-se como uma das possibilidades a existência de uma voz em *off* que conduz as ações do espetáculo ou as reflexões de um personagem, funcionando como fio de unidade da história. Outros recursos, entretanto, podem exercer função semelhante. A condução da trama, nesse caso, pode ser igualmente atribuída à trilha sonora. É o que acontece, por exemplo, na peça (e posteriormente no filme) *O baile*, de Jean-Claude Penchenat. O espetáculo atravessa quatro décadas da história mundial tendo como eixo narrativo a sucessão de ritmos e *hits* em um salão de dança. Em outra circunstância, podemos acompanhar a própria movimentação de atores e objetos em cena, como acontece em *As cadeiras*, de Ionesco. Na peça, um casal de velhos vive numa torre no centro de uma ilha. Eles preparam uma grande recepção para a qual convidam diversas personalidades. São dispostas cadeiras no palco como sendo um público invisível, reunido para escutar uma mensagem que será

transmitida a qualquer momento. Contudo, descobre-se que o orador é surdo-mudo. Nesse caso, o objeto cadeira não é um mero componente do cenário, indicando diferentes situações de acordo com a disposição em que são colocadas. A peça é encerrada quando o último assento é retirado do palco. Em última instância, o próprio desenvolvimento do enredo através da ação cênica pode ser considerado um elemento de desenvolvimento da ação. A sucessão de fatos encenados conduz por si própria a evolução da trama.

Décio Almeida Prado propõe uma distinção entre o personagem na narrativa e no teatro. Enquanto na primeira modalidade, o personagem é um elemento entre outros, na dramaturgia ele é o centro da obra, “quase a totalidade” (PRADO, 1995, p.82). É através do ator, incorporado em personagem, que o espectador toma conhecimento da história que está sendo contada. No teatro, a ação se desenvolve diante dos olhos do público. Ao sentar-se na platéia e propor-se a assistir ao espetáculo, o espectador passa a aceitar o intérprete em cena como o próprio personagem durante a peça.

Prado prossegue em seu raciocínio lembrando que no teatro, a história não é contada, mas encenada como se fosse, de fato, a própria realidade. Essa, segundo o autor, seria a vantagem específica do teatro, tornando-se particularmente persuasivo a algumas pessoas ao minimizar o papel da imaginação. Ao transformar a narração em ação, colocando frente a frente personagem e espectador, as pessoas seriam, por assim dizer, obrigadas a acreditar na ficção que estão “testemunhando”. Nesse sentido, o personagem pode acabar funcionando como porta-voz do autor, guiando o público a conclusões em intervenções diretas junto à platéia.

Ao concluir sua argumentação, Prado lembra que o teatro propriamente dito só nasceu ao se estabelecer o diálogo, quando o corifeu, considerado o primeiro embrião do personagem, se destacou do quadro narrativo e passou a ter vida própria. A partir disso, as personagens começariam a se individualizar e aumentar em número. O autor, no entanto, lembra que o teatro grego nunca chegou a romper completamente com suas origens. Segundo Prado, o coro da tragédia, nesse sentido, deve ser compreendido como um elemento de expressão lírica, mas que desempenhava funções sensivelmente semelhantes às do narrador do romance moderno, analisando e

criticando as personagens, comentando a ação, dando ressonância moral e religiosa a incidentes que por si não ultrapassariam a esfera do individual.

Quando Antígone morre, é do coro a palavra final. 'Nunca aos deuses ninguém deve ofender. Aos orgulhosos, os duros golpes, com que pagam suas orgulhosas palavras, na velhice, ensinam a ser sábios'. A conclusão, evidentemente, é de Sófocles, refletindo a essência de seu pensamento, mas pode ser igualmente atribuída à sabedoria popular, aos cidadãos de Tebas, testemunhas do drama, tomados em conjunto. Autor e personagem – pois que o coro, a seu modo, também é personagem – fundem-se a tal ponto que somente uma análise um tanto artificial poderia dissociá-los. Daí o caráter ambíguo do coro e a tendência do teatro a eliminá-lo, como a um corpo estranho, não obstante a sua comodidade para o autor, à medida que a narração se convertia em ação e o autor cedia espaço às personagens. (PRADO, 1995, p.86-7)

Ainda conforme Décio Almeida Prado, o teatro estabelece um paradoxo na relação entre autor e obra. Por um lado, o dramaturgo tem uma posição privilegiada diante do texto, como dono dos artifícios que tecem a trama. Todas as situações, ações e falas passam por seu crivo. Seja na tentativa de reproduzir um determinado comportamento de um grupo social ou na pura criação imaginativa, o dramaturgo atua como o primeiro articulador de sentido do drama. Ele imagina, seleciona, amplia, reduz e dá formato final ao texto dramático. Por outro lado, esse texto se desdobra na dramaturgia, no momento da encenação; e, nessa hora, o ator está sozinho em cena.

A obra literária é um prolongamento do autor, uma objetivação do que ele sente possuir de mais íntimo e pessoal. A personagem constitui, portanto, um paradoxo, porque essa criatura nascida da imaginação do romancista ou do dramaturgo só começa a viver, só adquire existência artística, quando se liberta de qualquer tutela, quando toma as rédeas do seu próprio destino: o espantoso de toda criação dramática – em oposição à lírica – é que o autêntico criador não se reconhece na personagem a que deu origem. (PRADO, 1995, p.100-1)

Os dramaturgos podem utilizar determinadas estratégias para explorar a introspecção do personagem. Esse é o caso do monólogo, que pode vir intercalado no meio de uma peça, um recurso muito usado por Shakespeare, como nos famosos solilóquios de *Hamlet*, por exemplo. Em *A morte do caixeiro viajante*, Arthur Miller encontra outro mecanismo para satisfazer essa necessidade. Cada vez que Willy Loman encontra-se sozinho, às voltas com suas decepções, seus fantasmas interiores vêm à tona em pequenos monólogos, ou em diálogos imaginários com pessoas que já morreram, ou mesmo com a dramatização de episódios que nunca aconteceram de fato, mas revelam suas expectativas diante da vida.

Em *Pérola*, Emílio, alter-ego de Mauro Rasi, inicia a peça com uma fala à parte. Dirigindo ao público, ele diz: “Mamãe morreu. Hoje é o primeiro dia depois de sua morte”. Ao mesmo tempo em que situa o espectador na ação, essas intervenções do personagem, nos conduzem por digressões que pontuam a trama e nos mostram as reflexões de Emílio sobre aqueles episódios, a exemplo de uma pessoa que conta uma história familiar aos amigos. Nesse caso, o alterego de Rasi funcionaria como uma espécie de corifeu ou narrador da peça. O recurso, por outro lado, explicita a mão do autor conduzindo a trama entre suas recordações afetivas em uma espécie de encenação do próprio ato autobiográfico.

Mesmo sem haver em cena um personagem com o mesmo nome do autor, ele pode se fazer presente de outras formas, conforme nos diz Décio Almeida Prado. Na tragédia grega, autores como Sófocles e Ésquilo valiam-se do coro como representação de suas vozes, expressando julgamentos morais e valores. Shakespeare e Corneille também não hesitavam em carregar os solilóquios de seus personagens com suas próprias vozes. Condenada por dramaturgos como Henrik Ibsen, da chamada escola realista, no século XIX, esse tipo de intervenção passou a acontecer sob as vestes de determinados personagens cuja função maior é ter sempre razão em seus julgamentos. Cabe ao chamado *raisonneur* a tarefa de abrir os olhos dos outros personagens quanto a seus equívocos e transformar os acontecimentos ocorridos em cena em alguma conclusão moral.

O pacto no palco

O emprego do termo autobiografia em textos que não sejam a narrativa em prosa é visto com desconfiança. Essa afirmação é feita pelo próprio Philippe Lejeune em *Autobiografia e poesia* (LEJEUNE, 2008). Segundo ele, o trabalho estilístico dos autores funciona como elemento de falseamento em relação à fidelidade das informações prestadas no texto. O senso comum comungaria da idéia de que a realidade tem sempre que estar sujeita à máxima objetividade. Isso colocaria sob suspeita, especialmente, as autobiografias que não seguem o padrão narrativo em prosa. Ainda conforme Lejeune, o mesmo preconceito também agiria em sentido contrário. O compromisso autobiográfico de relatar a verdade estrita colocaria em

dúvida o valor literário da obra, fazendo com que muitos críticos considerassem o gênero como uma arte menor.

Lejeune, no referido texto, discute, especificamente, o caso da poesia. A mesma linha de raciocínio, no entanto, poderia servir a qualquer tipo de autobiografia que se afasta da narrativa tradicional. No teatro, a discussão amplia-se pela complicada relação de identidade entre personagem e autor, por tratar-se de um gênero literário diferente da narrativa em prosa e pela presença de mediações entre autor e leitor, como direção, elenco e equipe técnica.

O teatro, assim como o cinema, é uma criação coletiva e, nesse sentido, se distancia da criação individual que é a narrativa autobiográfica. No artigo *Cinema e autobiografia: problemas de vocabulário*, Philippe Lejeune argumenta que a personalidade do diretor pode se expressar na medida em que ele é o responsável por toda a equipe. Prova disso seria a existência de um cinema considerado “autoral”. Dessa maneira, o autor defende a legitimidade do cinema autobiográfico, contrariando a tese de Elizabeth Bruss no ensaio *L'autobiographie au cinéma*, em que a escritora indica essa multiplicidade de vozes no comando da narrativa como um dos fatores que dificulta a realização de uma autobiografia no cinema.

O conceito de autobiografia, definido por Lejeune em 1973 e redefinido em 1986, deixa pouco espaço para imaginarmos um exemplar do gênero no teatro. Partindo do pressuposto de que autor, narrador e protagonista têm que manter relação de identidade, dramaturgo, diretor e ator teriam que ser, obrigatoriamente, a mesma pessoa. Essa configuração só seria alcançada em um espetáculo que trouxesse um ator, interpretando um texto sobre sua própria vida, previamente escrito, ensaiado e encenado por ele próprio. Aliás, é conveniente pensarmos em um monólogo, pois, certamente, a introdução de outros personagens traria novos desdobramentos. Aliás, como incumbir os atores da tarefa de representar pessoas reais, sem trair a fidelidade exigida? Presume-se, portanto, que cada personagem colocada em cena deveria ser representado por si mesmo.

O espetáculo francês *O célebre romance de um ator*, de Philippe Caubère, aproxima-se desse ideal de teatro autobiográfico, sendo classificado como tal em *Dicionário do teatro*, de Patrice Pavis. A apresentação, no entanto, parte de um roteiro

básico que abre espaço para a improvisação do ator. Não há um texto definitivo do espetáculo. Talvez, esse modelo de representação se mostre mais adequado à natureza efêmera do teatro. Ainda assim, fica por desejar a existência de um texto permanente, que ultrapasse o momento da encenação e possa ser estudado enquanto representante da literatura dramática autobiográfica. (PAVIS, 1998)

Muito antes de um modelo de escrita, a autobiografia pode ser considerada como um ato. Jean Starobinski, em *Os problemas da autobiografia* (1991), descarta a existência de um estilo ou forma obrigatória para esse gênero. O teórico elege como elemento fundamental da autobiografia a chancela do indivíduo. Segundo ele, esses textos partem sempre da tentativa do auto-entendimento. A autobiografia, nesse caso, seria sempre uma auto-interpretação. A escrita de si, portanto, não precisaria seguir um estilo obrigatório. Ao contrário, a forma escolhida pelo autor para relatar suas experiências pessoais seria parte da obra, devendo constituir objeto específico de análise. A teoria de Starobinski é uma crítica ao texto de Lejeune, mas este vai rever sua posição em *O pacto autobiográfico (bis)* (1986), ampliando sua definição de autobiografia, não restringindo a categoria à narrativa em prosa.

Ao publicar *As confissões*, Rousseau não apenas democratizou o ato de escrever sobre si, como contribuiu para a criação de um estilo que passou a servir de paradigma para essa modalidade. Um tipo de discurso que ainda hoje é freqüente nesse tipo de literatura. Esse tipo de padrão, entretanto, não pode ser tratado como elemento de definição do gênero. Elizabeth Bruss, em *Autobiographical acts: the changing situation of literary*, propõe uma definição de autobiografia ligada à noção de “ato autobiográfico”. De acordo com seus estudos, as categorias passariam a ser definíveis por relações de semelhança que tornariam reconhecíveis determinadas situações de linguagem. À medida que um gênero faz-se familiar a um público de leitores, o autor tem menos necessidade de colocar sinais no interior do seu texto para certificar-se de que ele será lido como convém. Nesse sentido, a autora argumenta que a autobiografia existe em função das relações sociais e literárias que evoca. Apesar de ter sido enquadrada em um determinado modelo tradicional pela repetição de determinados recursos ao longo do tempo, a autobiografia prescindiria de uma forma

específica para ser caracterizada como tal. Wander Miranda nos fala sobre essa relação:

Quando o romance realista, por exemplo, passou a usar o narrador-personagem em primeira pessoa, tal recurso não foi mais suficiente para distinguir autobiografia e ficção. Mesmo no caso da noção de nome próprio, que passa a servir para distingui-las, deve-se levar em conta que uma sociedade identifica seus membros atribuindo-lhes também diversos títulos e papéis funcionais, sendo que muitas vezes o autobiógrafo se utiliza dessa etiquetas de identificação nele coladas. (MIRANDA, 1992, p.32)

Retomando Lejeune, pensar em autobiografia no teatro é vertiginoso. Entretanto, é o próprio estudioso, em *Le pacte autobiographique*, que nos aponta um caminho de saída. Ao deslocar o foco das discussões da busca de formato e estilo específico para a relação de leitura evocada, Lejeune, ao mesmo tempo, amarra os fios que unem o gênero e o liberta de padrões pré-formatados. A questão muda de foco e caímos no que realmente faz da autobiografia uma modalidade de interesse.

Independente dos desdobramentos causados pela adaptação da teoria autobiográfica para o teatro, cabe questionar se tais imposições seriam suficientes para impedir que um espetáculo teatral fosse visto como autobiográfico. Caso haja o conhecimento prévio de que se trata de uma autobiografia, ela será consumida como tal. Esse é o critério central das escritas de si: a aceitação da identidade por parte do receptor. O espectador, ao entrar no teatro, ou ao iniciar a leitura de uma peça, tem a prerrogativa de fruir a obra como uma autobiografia, da mesma forma que ocorre a um leitor de uma narrativa. A aceitação dessa chave interpretativa, portanto, estaria condicionada ao sim do espectador ao pacto pré-anunciado, mesmo que esse anúncio tenha se servido de outros suportes.

Não podemos, por outro lado, cair na tentação de considerar como autobiografia teatral, todo e qualquer texto que apresente elementos autobiográficos dispersos ao longo da trama, assim como não podemos considerar como autobiografia, obras de gênero referencial em geral ou romances de inspiração autobiográfica. Sabemos que Arthur Miller escreveu *As bruxas de Salem* imbuído do sentimento de opressão que viveu por conta da perseguição aos subversivos durante o período do macartismo. Porém, a peça não constitui uma autobiografia, uma vez que as

circunstâncias descritas não remetem à vida do autor, mas à própria história norte-americana.

O limite entre esses dois extremos, talvez, esteja no eixo que norteia o espetáculo. Podemos recorrer, nesse caso, à análise de Peter Gay, que considera toda autobiografia uma tentativa de auto-entendimento. Seguindo esse raciocínio, podemos concluir que a trama de uma peça autobiográfica pode, em grande parte dos casos, estar estruturada em relação a um episódio que mudou a vida do autor. Essa unidade temática, assim, seria um dos elementos fundamentais na delimitação de um espetáculo desse gênero. De acordo Paul Ricoeur, a organização de um discurso sobre a própria vida aconteceria em função de uma interpretação do narrador a partir do que ele se lembra e de histórias que ouviu de outras pessoas.⁵

Segundo a pré-compreensão intuitiva que temos desse estado de coisas, será que não consideramos as vidas humanas mais legíveis quando são interpretadas em função das histórias que as pessoas contam a seu respeito? E essas histórias de vida não se tornam mais inteligíveis quando se aplicam a ela modelos narrativos – intrigas – tomadas de empréstimo à história propriamente dita ou à ficção (drama ou romance)? (RICOEUR, 1990, p.138)

A partir desse raciocínio, Ricoeur conclui que a compreensão de si seria uma interpretação. Ao mesmo tempo, a interpretação de si encontraria na narrativa uma mediação privilegiada, que tomaria de empréstimo elementos da história e da ficção.

2.2. A RE-INVENÇÃO DA MEMÓRIA

Apesar de consideradas autobiográficas pela crítica, as três peças da trilogia Mauro Rasi não seguem um padrão realista. Em *A estrela do lar*, as personagens assumem outras “vidas”, ao entrar em contato com o universo dramático de Juliano e Hermes. *A cerimônia do adeus*, por sua vez, traz a presença física de Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir para dentro do quarto de Juliano. Seguindo a mesma linha imaginativa, em *Viagem a Forlì*, Rasi coloca frente a frente o jovem e o velho Juliano. Conforme demonstram os exemplos, Rasi optou por empregar recursos não realistas em sua trilogia autobiográfica. Em busca de uma escrita que privilegiasse a linguagem

⁵ Cabe ressaltar, aqui, que o emprego do termo narrativa está sendo utilizado em sentido amplo, referindo-se aqui a uma seqüência de acontecimentos pela qual se organiza uma determinada estória.

teatral, o dramaturgo paulistano, como veremos, re-inventou suas memórias com uma maneira peculiar de organizar e representar cenicamente seus arquivos pessoais.

Encenada em 1987, *A cerimônia do adeus* inaugura oficialmente a trilogia autobiográfica de Mauro Rasi. Apesar de ter sido a primeira peça encenada, a ação acontece em tempo posterior a *A estrela do lar*. Embora possamos encontrar elementos autobiográficos em espetáculos da fase besteirol do escritor, essa é a primeira peça totalmente estruturada em torno dos conflitos vividos por Rasi. O título remete à dolorosa saída do lar, atitude diversas vezes ensaiada por Juliano, mas nunca concretizada. Apesar de difícil, a separação significa a libertação da claustrofóbica casa materna, a superação do medo de enfrentar o mundo e o amadurecimento do personagem. Por outro lado, também é uma referência à obra de mesmo título escrita por Simone de Beauvoir, que narra os últimos anos da vida de Sartre. O livro, assim como a peça, retrata um momento de despedida, difícil, mas inevitável.

O cenário, nesse espetáculo, tem importância ímpar, uma vez que reflete o conflito da trama: o embate entre o universo do protagonista e o mundo de sua família. Dessa forma, o palco é segmentado em dois ambientes básicos: o quarto de Juliano e o restante da casa. O emprego das cores marca a diferença entre esses dois cômodos.

Uma casa tradicional, antiga, do interior. A cor penetra, e mesmo assim criteriosamente, apenas no quarto de Juliano, seu universo. O restante da casa permanece restrito a mais opressiva neutralidade (Em tons de cinza, preto, sépia, azulado), como nos velhos (E bons) filmes em preto-e-branco. (RASI, 1993, p.137)

Enquanto o restante do lar é marcado pelo aspecto melancólico, resultante do conservadorismo de uma família de classe média do interior paulista na década de 1960, o quarto de Juliano é um ambiente de referências a intelectuais de esquerda e personalidades da contracultura. Além das pilhas de livros espalhadas pelo chão, com títulos de Albert Camus, Stendhal, Faulkner, etc, há um pôster de Che Guevara na parede. Há, também, uma cadeira de balanço e uma *bergère*, onde se instalam Sartre e Beauvoir, respectivamente. Ao fundo, uma porta dá acesso ao terraço. Essa abertura constitui um dos mais significativos elementos do cenário. Na verdade, a porta é a passagem para o universo particular de Juliano, pois “abre-se para seu mundo interior, sua trilha do tempo, sua realidade”, conforme as indicações do texto. (RASI, 1993, p.142)

O espetáculo começa com Aspázia, a mãe, sentada no sofá da sala. Ela adormeceu enquanto esperava o filho chegar. Juliano, na idade madura e com trajes da época atual, entra em cena, passeia pelo proscênio, observando cuidadosamente a casa e, sobretudo, a mãe. Essa indicação do texto nos informa a perspectiva em *flashback* na qual a ação se desenvolve. O personagem adulto, que entra em cena e vasculha o ambiente familiar do passado, remete ao resgate da memória. Trata-se do mesmo personagem, mas em época diferente, que não deixa de ter semelhanças com o eu que designa o ato autobiográfico no momento da escrita, “contemplando” e tentando analisar e reconstruir seu passado. O Juliano que visita o antigo lar nesse momento é um autor consagrado, que ficou conhecido por utilizar a família em suas peças, fazendo referência ao próprio Mauro Rasi.

Juliano “atual” sai e começa o *flashback*. Aspázia desperta, vai até a janela e vê o filho chegando da rua na companhia do amigo, Francisco. Eles estão arrecadando patrocínio para a encenação de uma peça teatral escrita por Juliano. Quando o rapaz entra em casa, é abordado pela mãe, que se confronta violentamente com o filho. Ela considera seu comportamento anormal para um rapaz de sua idade e acredita que isso é resultado da má-influência da literatura.

Juliano – Quer ter a bondade de devolver o meu Camus?

Aspázia – Eu vou queimar isso.

Juliano – Como já queimou os meus Ginsberg, os meus Faulkner, os meus Gide, os meus...

Aspázia – Faço isso pro seu bem. Essa “literatura” está te deixando doente. Olha só pro seu estado: amarelo, abatido, pálido, magro, cheio de olheiras de tanto ficar trancado naquele maldito quarto. Parece um velho!

Juliano – Quero ser ao mesmo tempo Spinoza e Stendhal.

Aspázia – Vai namorar, menino. Vai se divertir. Vai sair com as moças. Larga essa vagabunda francesa...

Juliano – Que “vagabunda francesa”?

Aspázia – Essa tal Simone de Buvuá. (Faz careta com desdém) (RASI, 1993, p.141)

Depois de discutir com Aspázia, Juliano se refugia em seu quarto, onde estão Sartre e Beauvoir. O casal de intelectuais, entretanto, está de malas prontas. Querem partir para a Argélia, onde discursarão contra a tortura. O rapaz impede que saiam do quarto. A presença do casal em cena segue uma abordagem dupla, que se alterna de acordo com cada situação em que eles se colocam. Por um lado, os personagens têm existência física, interagem com os demais personagens e interferem

no andamento da trama. Em outros momentos, o casal é apenas a corporificação da ideologia existencialista, sendo tratados como livros, apenas.

Sartre – Falarei às massas brasileiras quando regressar.

Juliano – (Barrando-lhes o caminho) O senhor não poderá ir, Monsieur. Porque eu te emprestei.

Sartre – Você, o quê?!

Juliano – (Meio na defensiva) Não pude negar. Ela não me emprestou o Saint-Exupéry?

Simone – (indignada) Você o trocou pelo “Pequeno Príncipe”? (RASI, 1993. p.145)

Os personagens Sartre e Simone são a materialização da influência que esses dois pensadores exerceram na vida de Juliano e de Mauro Rasi. Alguns momentos do texto reforçam a idéia de que a presença física de Sartre e Simone não significa um recurso ao real fantástico, mas de uma formulação cênica para ressaltar a importância do casal na vida do rapaz. Além de Juliano, Francisco, companheiro nos ideais revolucionários do jovem dramaturgo, também enxerga e conversa com os escritores franceses. Outros personagens, entretanto, tratam o casal como meros objetos jogados no chão do quarto.

Como analisa Bárbara Heliadora, “A influência de Sartre e Beauvoir é tão forte que, na estrutura da peça, em várias ocasiões a presença do casal fica concretamente participante no mundo real da família de Juliano; é a total afirmação da opção não realista da dramaturgia de Rasi” (HELIODORA in RASI, 1993, p.12). O autor, entretanto, não deixa de tornar a presença do casal em cena um elemento lúdico, que por vezes resvala para o cômico. Em uma cena do primeiro ato, por exemplo, Aspázia encontra o banheiro encharcado depois de Simone ter tomado banho na pia. Em vários momentos, os personagens tropeçam em Sartre e reclamam que Juliano deixa os livros espalhados no meio da casa.

A fantasia em cena

A ruptura com a verossimilhança ressalta a opção do autor em organizar suas recordações dentro de um padrão não-realista. Como propõe Bárbara Heliadora, os métodos empregados por Rasi remetem ao processo dramatúrgico em si, uma vez que a encenação é privilegiada (HELIODORA in RASI, 1993, p.13). As cenas são elaboradas de modo a externar o conflito vivenciado pelas personagens. O autor,

assim, concede a si próprio o direito de suprimir, enfatizar e reorganizar suas memórias em função da linguagem teatral. Isso acontece, também, em favor da unidade temática e da coesão do tempo cênico, que diferem da narrativa.

No caso específico de *A cerimônia do adeus*, isso explicaria a presença de Sartre e Beauvoir em cena. O uso desse recurso também encontra fundamento na construção do personagem principal. Juliano é um jovem sentimental e imaginativo, que acredita ser um intelectual, pelo simples fato de consumir, sem efetivamente entender, a mais sofisticada literatura contemporânea. Assim se explica a ironia de Rasi: Juliano parece ter lido *As palavras*, por exemplo, sem ter entendido seu sentido profundo, já que seu comportamento repete o comportamento de Sartre criança que é criticado pelo autor (o que você bem observa na nota da página 63). Ele critica sua mãe, mas, na verdade, também é guiado por clichês e lugares comuns. A única diferença é que suas referências são literárias. Mas sua abordagem da literatura é superficial e ingênua, resultado de uma leitura mal-digerida e de uma idéia romântica da literatura e do escritor, o que justamente constitui a auto-crítica de Sartre em *As palavras*, ponto central da obra.

A cena corporifica a imaginação do rapaz, dando forma a seu fértil universo mental. Nesse caso, podemos considerar que os personagens, como o casal de intelectuais, ou os alteregos de *A estrela do lar*, acontecem não em referência à realidade, mas em relação a outros textos presentes na vida de Rasi. Textos esses que fazem referência à literatura existencialista, as primeiras peças que escreveu para o teatro ou a dramaturgia de seu pai. Todas essas referências fazem parte de uma espécie de mistura cultural decisiva na formação do futuro escritor. Não obstante, podemos dizer que a materialização desses arquivos reforçam o caráter autobiográfico dos espetáculos, uma vez que indica as experiências de leitura que o autor teve em sua juventude.

Ao contrário do que acontece nos romances autobiográficos, a grande maioria dos dramaturgos que empreenderam uma escrita de si no teatro parece ter optado por caminhos não realistas. Anne Coudreuse nos indica um caminho para entender o pacto autobiográfico no teatro por meio da psicanálise. A alternativa sugerida aparece através do que o psicanalista francês Octavio Manoni chama “a outra

cena”. Segundo essa noção, a identificação entre personagem e autor se daria por meio do fantasmático, no sentido freudiano. Apesar de não relatar a vida do dramaturgo em fidelidade e dispensar o pacto formal, a obra revelaria espectros da personalidade do escritor. Essa modalidade constituiria um núcleo específico da escrita de si, tendo o teatro como representante exemplar.

O fantasmático é o que permite se desdobrar em várias personagens, desempenhar o papel e dar a outra pessoa esse papel para ser desempenhado também, além de imaginar um cenário e acessórios. A fantasia, então, funcionaria como a ilusão teatral, como a famosa frase: eu sei muito bem isso, mas mesmo assim..., que Manoni tanto comentou. (COUDRESE in SIMONET-TENANT, 2007, p.83)

Essa acepção do termo “fantasmático” sugere um caminho para compreendermos determinados recursos utilizados na peças para caracterizar Juliano que fogem do padrão convencional de verossimilhança, com a presença de Sartre e Beauvoir em cena. O próprio cenário é revelador do universo em que o personagem gostaria de estar inserido, mesmo que suas atitudes não revelem uma vivência real desse tipo de pensamento. O chão do quarto do rapaz está repleto de pilhas de livros e as paredes cobertas por cartazes de ícones da contracultura. Ao mesmo tempo, a reclusão do rapaz nesse ambiente, tão diferente do restante da casa, revela a recusa de Juliano em conviver com a família. O cômodo é a trincheira de resistência contra esse mundo interiorano que ele renega. Aspázia entra no quarto como quem invade o território inimigo. A estratégia é atingir o oponente, eliminando os livros, que ele usa como se fossem armas e ela não consegue compreender. Esse ambiente recluso é o mundo que Juliano consegue controlar. O jovem escritor tem muito medo do que há do lado de fora. Por isso, ele não liberta Sartre e Simone e, também não tem coragem de deixar o lar, apesar de ali viver infeliz.

Fora do quarto está o mundo provinciano que Juliano rejeita, e do qual sua mãe e sua tia Brunilde fazem parte. A tia desempenha papel semelhante ao de Mercedes em *A estrela do lar*, funcionando como “eco” de Aspázia e contraponto ao universo de Juliano. Ao mesmo tempo, traz as notícias do ambiente externo ao lar, fazendo-se de porta-voz do conservadorismo do interior paulistano. A comicidade também está presente nesse personagem. O risível é obtido pelo caráter ridículo das crenças da tia, que refletem seu espírito reacionário e ingênuo.

Completa o quadro familiar de Juliano o primo Lourenço, filho de Brunilde. Não há qualquer referência a esse personagem nas crônicas e entrevistas de Rasi. Lourenço, na verdade, tem existência funcional no texto, incorporando a violência do mundo contra o protagonista. Grossoiro, mulherego, machista e extremamente autoritário, ele mantém uma relação de opressão com o primo: ameaça denegrir sua imagem perante a família e a sociedade bauruense.

Lourenço pode ser interpretado, também, como referência ao ambiente de repressão instalado pela ditadura militar, elemento presente nas três peças da trilogia autobiográfica de Rasi. No decorrer da trama, descobre-se que ele atua em milícias de direita que denunciam e perseguem pessoas ligadas à grupos de esquerda ou que tenham comportamento considerado subversivo. Por isso, o primo condena a amizade de Juliano com Francisco, irmão de um militante de esquerda desaparecido. As evidências indicam que Lourenço esteve envolvido no desaparecimento do rapaz, pois o relógio da vítima foi encontrado com ele.

A cerimônia do adeus está impregnada não apenas de episódios da vida de Mauro Rasi, mas, principalmente, das referências culturais que moldaram a personalidade do escritor. As citações feitas a todo momento por Juliano revelam esses elementos. O jovem autor é assíduo leitor dos clássicos e de intelectuais da época. Ele é incapaz, no entanto, de utilizar essas informações em favor de uma opinião própria, tornando-se mero repetidor de frases de efeito, cujo sentido às vezes desconhece. Arrogante, Juliano se considera um gênio incompreendido da estatura de Brecht ou Stendhal. Quando tem uma de suas peças censuradas, diz: “(Citando Brecht como se fosse ele próprio) ‘Triste país este, onde homens como eu são considerados perigosos.’” (RASI, 1993, p.138). Em outro episódio, Sartre se irrita ao ver Juliano se apropriando de suas frases.

Juliano – Eu, pelo contrário, “tenho as mãos sujas. Até os cotovelos. Mergulhei-as na merda e no sangue...”⁶

Sartre – (reconhecendo a citação) Ei, rapazinho, essa citação é minha. E eu a empreguei num contexto muito diferente...

Juliano – Sua obra não mais lhe pertence, Monsieur. E eu dou a ela o uso que eu bem entender. (RASI, 1993, p.176)

⁶ Juliano nessa fala está citando Sartre, em um trecho da peça *As mãos sujas*.

Juliano vive entre o ideal revolucionário e o deslumbramento provocado pela sofisticação do universo em que vivem os intelectuais e os artistas de vanguarda. Mais do que a profundidade de pensamento, o rapaz queria os vapores daquele mundo elegante e tão distinto de seu cotidiano em Bauru. A literatura é o meio de contato entre o jovem dramaturgo e o mundo. Como o próprio personagem diz no final da peça, “ele não vive o mundo, apenas lê a respeito” (RASI, 1993, p. 218), um comportamento que contraria o próprio significado do existencialismo, que defende a ação como fator capaz de provocar mudanças. Dentro dessa filosofia, cada indivíduo é responsável por seu destino a partir das conseqüências de seus atos, algo que Juliano, definitivamente, se nega a encarar. Essa relação abre espaço para diversas citações, concentradas, principalmente na autobiografia de Sartre, *As palavras*. O rapaz quer se identificar com intelectuais da estatura de Sartre, mas não compreende nem se comporta conforme os princípios defendidos pelo pensador. Nota-se, por exemplo, Juliano tende à auto-mistificação, algo que é desconstruído por Sartre em *As palavras*. Ao contrário do que o pensador francês acreditava em sua juventude, o intelectual não está imbuído de uma missão, mas cumpre o destino que propõe a si próprio.

A relação entre Juliano e Sartre é pouco amigável, sendo que as duas personagens entram em conflito em diversos momentos do texto. O existencialista incomoda, pois representa o amadurecimento que Juliano não quer enfrentar. Por isso, o rapaz tenta se livrar dele para ficar sozinho com Simone, que, ironicamente, representa o “conforto maternal”.

Sartre – Palhaço!

Juliano – Sim, Monsieur: sou um comediante. E um mártir!

Sartre – (Grita) Pare de me citar. Ou te estrangulo!

Simone – (Apreensiva)... Jean-Paul!

Juliano – (Assustando-se com a mudança de tom de Sartre)... Como uma pessoa normal poderá interessa-lo? Como uma pessoa *normal* poderá servir de pretexto para que o senhor fale de si mesmo?

Sartre – (Crescendo, ameaçadoramente) Paródia bizarra de Oscar Wilde Simulacro de Gide! Imitação vulgar de Cocteau...

Simone – (Preocupada)... Jean-Paul! Cuidado com sua hipertensão. Você vai ter uma crise renal...

Sartre – (Continuando)... Leitor de orelhas! Capta apenas a máscara, o verniz. Nem um plágio eficiente consegue ser. Homossexual de vilarejo... Exibicionista infantil...

Juliano – (Recuando)... O senhor me respeite. Também sou um intelectual, um artista!

Sartre – Onde está a sua obra, fedelho? O que foi que você produziu? (Pega os papéis de Juliano, com desprezo) É isso aqui os seus ensaios, seus romances,

suas peças, suas críticas? (Lê, atirando-os para o alto) “Minha mãe é isso; minha mãe é aquilo; o inferno é minha mãe; minha mãe não me ama; minha mãe não me compreende; minha mãe é...” Mal-criações de Édipo de província. Nada que um bom par de chineladas não possa resolver. Volte ao piano. Você não tem nada a fazer na literatura. (RASI, 1993, p.177)

Amigo de Juliano e parceiro na encenação de suas peças, Francisco compartilha dos ideais libertários de Juliano. Ao contrário do jovem escritor, entretanto, quer abandonar o discurso intelectual e partir para a prática, fundando um grupo de guerrilha, na tentativa de imitar a Revolução Cubana. Ao mesmo tempo em que serve de contraponto para o intelectualismo vazio de Juliano, Francisco é o elemento que detona o conflito entre o protagonista e Lourenço. Na verdade, ele teme que Francisco revele ao primo seu envolvimento no desaparecimento de seu irmão. Por isso, incomoda-se com a presença do rapaz no quarto de Juliano. Para separar o primo do amigo, Lourenço começa a inventar histórias a seu respeito e a chantageá-lo.

A seleção do arquivo

Quais seriam os critérios que guiaram o dramaturgo na hora de investigar o passado e transpor fragmentos de sua memória para o papel? Escrever uma autobiografia é como organizar uma apresentação de si a um público de desconhecidos. A intenção é proporcionar uma síntese sobre uma personalidade, tornando desnecessários determinados episódios que não foram essenciais.

As qualidades de uma boa narrativa se impõem em favor da unidade e da coesão. Essa organização de arquivos pessoais não acontece estritamente em relação à escrita. De acordo com Philippe Artières, procuramos, igualmente, organizar nossas vidas. Guardamos ou descartamos papéis, documentos e lembranças. Arquivamos esses objetos de acordo com critérios de valor e de função prática. Essa prática tem como finalidade formar uma imagem pessoal para os outros e para si próprio.

Numa autobiografia, a prática mais acabada desse arquivamento, não só escolhemos alguns acontecimentos, como os ordenamos numa narrativa; a escolha e a classificação dos acontecimentos determinam o sentido que desejamos dar às nossas vidas. Dessas práticas de arquivamentos do eu se destaca o que poderíamos chamar uma intenção autobiográfica. Em outras palavras, o caráter normativo e o processo de objetivação e de sujeição que poderiam aparecer a princípio, cedem na verdade o lugar a um movimento de subjetivação. Escrever um diário, guardar papéis, assim como escrever uma autobiografia, são práticas que participam mais daquilo que Foucault chamava a preocupação com o eu. (ARTIÈRES, 1998, p.11)

A transposição da realidade para o palco impõe determinados mecanismos de seleção dos arquivos pessoais. Alguns desses elementos referem-se aos fatores que distinguem o personagem teatral do personagem do romance. Conforme Décio Almeida Prado, no teatro o personagem precisa ter sua caracterização apresentada de maneira mais enfática. Isso porque os elementos que a diferenciam devem soar inteligíveis ao espectador desde o primeiro momento, pois a ação segue sempre adiante, e não há como retroceder. Acrescenta-se a isso a distância visual entre a platéia e o ator no palco. Ele tem a tarefa de passar a mesma imagem ao espectador que está na primeira e o que está na última fila. Além disso, o fator tempo também seria determinante. Diante da necessidade da síntese e o uso constante da elipse temporal no desdobramento da ação, o personagem teatral ganharia ares relativamente estereotipados em relação ao personagem do romance. (PRADO, 1995)

Antônio Cândido lembra, ainda, que a criação de um personagem de ficção exige a delimitação de características a um universo relativamente reduzido. Para a construção desse personagem, seja no teatro, no romance ou na própria autobiografia, será necessário escolher traços de sua personalidade que sejam mais significativos e que exerçam alguma função no desenvolvimento da trama. O crítico literário defende, portanto, que sempre há um grau de planificação na elaboração de um personagem.

A caracterização da personagem surge da relação entre continuidade/descontinuidade de um caráter. A pessoa real tem infinitos variantes de personalidade. Na transposição para a ficção é necessário que alguns traços sejam acentuados e esse universo delimitado. A habilidade do autor está na maneira em que ele elabora essa multiplicidade, mantendo a verossimilhança para satisfazer a coesão do texto, sem sacrificar a coerência. (CÂNDIDO, 1995, p.66)

De acordo com esse raciocínio, os elementos ficcionais seriam inseridos na peça teatral como estratégia para manter o eixo da encenação. Concentrando vários episódios dispersos em uma única cena, a peça ganha coesão, além de privilegiar os elementos e situações de maior força dramática. No final do segundo ato de *A cerimônia do adeus*, por exemplo, Juliano abraça Simone de Beauvoir e chora em seu colo depois de ser agredido por Lourenço e brigar com Aspázia. A inclusão dessa cena nitidamente ficcional funcionaria como fator que agrega em uma mesma existência o

real, retratando o conflito do personagem com os familiares, e o imaginário, que atribui uma importância maternal à figura de Beauvior, ambas instâncias igualmente importantes na vida de Juliano.

A inclusão de elementos ficcionais em uma autobiografia também poderia aparecer como recurso para que o autor consiga distanciar-se de si. Para Philippe Artières, esse seria um meio pelo qual o autor poderia confessar fatos que se encontram retraídos no curso normal de sua escrita. A esse respeito o autor apresenta o caso de Émile Nougier, criminoso condenado a morte que escreve seus relatos enquanto aguarda a execução. Nos primeiros capítulos, a escrita é feita na primeira pessoa do singular. Em determinado momento, entretanto, ele cria um diálogo imaginário com um passarinho. Para Artières, “o recurso ao personagem pardal permite a Nougier a confissão, colocando ao mesmo tempo essa confissão numa distância crítica que restitui a sua dificuldade e a sua fragilidade. Um traço comum às práticas de arquivamento é, com efeito, um desejo de tomar distância em relação a si próprio.” (ARTIÈRES, 1998, p.28)

Duas mães

No terceiro e último ato, Juliano sai atrás de Lourenço para acertar suas contas com o primo, deixando Aspázia aflita. Nesse momento, Simone toca-a no braço. As duas finalmente se encaram e decidem conversar. Nessa cena, fica explícito um dos maiores conflitos da trilogia autobiográfica de Rasi, a relação com a mãe. Simone é uma espécie de mãe idealizada para Juliano, que compreende determinadas questões de Juliano que Aspázia ignora. O rapaz tem vergonha da mãe e de seu senso comum. Ela simboliza o que ele não quer ser, antítese viva de seu ideal de sofisticação e idéias libertárias. Isso estabelece um quadro de carência afetiva do personagem que o persegue ao longo da vida. Ela é a mãe intelectual que o rapaz sempre desejou ter, mas nunca encontrou em sua mãe verdadeira.

Aspázia - O que você quer com o meu filho? Veio da França para rouba-lo?
Simone - Melhor seria se me perguntasse o que o seu filho busca em mim?
(RASI, 1993, p.211).

Em *A cerimônia do adeus*, o pai de Juliano não aparece em cena. Apesar de ser mencionado pelas personagens, sua existência se resume ao ruído de tosse vindo

de dentro do quarto do casal. Para Aspázia, a figura do pai é sempre instrumento de ameaça contra Juliano. “Ele aproveita porque sabe que o pai não pode levantar, senão dava uma surra nele” (RASI, 1993, p. 183). Ameaça essa que nunca se concretiza, configurando a imagem de pai ausente. No final do primeiro ato, há uma cena em *off* em que Aspázia, dentro do quarto, relata as “façanhas” de Juliano para Hermes. A única resposta que se ouve, no entanto, é a tosse.

Na seqüência final da peça, Juliano volta para casa e encontra Sartre à beira da morte. Nesse momento, o texto encontra-se com o livro *A cerimônia do adeus*, de Simone de Beauvoir, que relata os últimos anos de vida do pensador existencialista. Não há como impedir a ação do destino. Dessa forma, Juliano percebe que não poderá continuar se escondendo do mundo dentro de seu quarto, vivendo em um mundo de fantasias. É necessário que ele se liberte de suas ilusões e enfrente a realidade como ela é. Ao perceber isso, Juliano decide, finalmente, libertar Sartre e Simone, em um ato que talvez represente a libertação do próprio rapaz, que finalmente aceita a realidade. Depois de se despedir do jovem escritor, o casal caminha em direção à porta da varanda, que, ao se abrir, deixa entrever uma rua de Paris.

Depois da saída do casal, é hora de Juliano concluir “sua própria cerimônia do adeus”. O rapaz, então, pega suas malas e sai de casa. Uma mudança de luz indica o fim do *flashback* e “Juliano atual” está de volta à cena. Ele conversa com Aspázia, que o parabeniza por sua bem-sucedida carreira como dramaturgo. Ela conta que o pai coleciona recortes de jornal com artigos sobre o filho.

Quando Juliano sai, Aspázia fica sozinha em cena. Ela entra no quarto do filho, toca seus objetos, e abre a porta da varanda, onde, surpreendentemente, surgem os telhados de Paris, cidade onde o filho foi morar. A passagem que só se abria para a imaginação do filho, agora também se revela para a mãe. Ao enxergar, pela primeira vez, o horizonte que surge na varanda, a personagem mostra, finalmente, a disposição para compreender o universo de Juliano e aceitá-lo da maneira que ele é. A fresta que se abre, portanto, representa um canal de comunicação entre os dois personagens, um caminho que sugere a reconciliação e o reconhecimento do amor que Aspázia sempre sentiu pelo filho.

2.3. A DISTÂNCIA NARRATIVA

O termo autobiografia está imbuído de alguns pressupostos. Quem lê um texto do gênero parte da premissa de que o conteúdo narrado tem origem em fatos reais. Essa necessidade constante de veracidade dos fatos coloca em discussão a própria viabilidade dessa modalidade literária, uma vez que os fatos são narrados pelo ponto de vista de um indivíduo que está sujeito à falhas de memória e, ao mesmo tempo, detém o controle da narrativa, podendo interpretar esses fatos, se assim o quiser.

No caso de uma biografia, a confiabilidade das informações recai sobre a pesquisa. Nesse processo de investigação são reunidos documentos, fotografias, notícias de jornal e, se possível, depoimentos de pessoas que conviveram com o biografado. Quanto mais profunda a apuração, mais credibilidade terá o autor. Já o autobiógrafo é, ao mesmo tempo, analista e objeto de análise. O escritor de si é o único responsável pelas informações presentes no texto, pois ele próprio vasculhou a memória e arquivos pessoais em busca de material de trabalho. A pessoa que redige o texto, entretanto, não seria a mesma que viveu os episódios narrados. Entre esses dois momentos existe a força dos anos, que conduziu o escritor a uma reavaliação dos momentos vividos.

Um texto autobiográfico dificilmente contém apenas o relato de um episódio vivido. Este tipo de narrativa é permeado pela avaliação crítica do passado, seja em relação às atitudes tomadas pela pessoa em questão, pelo contexto social da época, ou mesmo em relação às pessoas que coadjuvaram em tal situação. De qualquer maneira, escrever uma autobiografia é assumir um ponto de vista diante de si e do mundo. Rousseau, por exemplo, advoga que foi injustiçado e mal compreendido pela sociedade. Em *As confissões*, ele relata um episódio de sua infância em que foi punido por uma travessura que não cometeu, fato que teria criado marcas em sua personalidade e feito com que ele passasse a se sentir cercado de injustiças. Devemos lembrar, no entanto, que entre a memória da criança que é castigada e o homem que relata o acontecido, há o tempo e a própria vida que age, derrubando antigos conceitos

e descortinando novas perspectivas. Peter Gay denomina essa diferença de tempo, característica da autobiografia, de *second thoughts*.

Segundo Gay, ao lembrar o passado, um autobiógrafo na idade madura confronta sua perspectiva atual com um outro “eu”, mais jovem. Ambos, normalmente, estariam associados por uma espécie de trégua instável, uma relação simultânea de divergência e concordância que deixaria suas marcas impressas na narrativa. De acordo com o autor, o próprio Rousseau estava atento para essa dualidade, tendo relatado por escrito, em um trecho que acabaria sendo suprimido de *As confissões*, a diferença de estados de espírito entre o momento em que ocorreu um evento e o momento em que o escrevia.

Ao rememorar o passado, portanto, o escritor abriria espaço para uma determinada “consciência dupla”. Ele reconhece que já não é mais o mesmo, mas submete esse sentido a uma perspectiva atual, a partir do instante em que ela é escrita. Isso, ao mesmo tempo em que tenta resgatar a emoção original, sentida no momento em que o fato aconteceu. Para Wander Miranda, a unidade entre essas duas instâncias autorais acontece através do uso da primeira pessoa do singular. “A reevocação do passado constitui-se a partir de uma dupla cisão, que concerne, simultaneamente, ao tempo e à identidade: é porque o eu reevocado é diverso do eu atual que este pode afirmar-se em todas as suas prerrogativas”. (MIRANDA, 1992, p.31)

Essa prerrogativa de poder reinterpretar o passado a partir de uma perspectiva atual foi considerada, por muito tempo, o grande inimigo da autobiografia. Para Peter Gay, “o maior perigo para a confiabilidade das autobiografias era a possibilidade de serem ‘falsificadas pela auto-admiração e a autocomiseração’” (GAY, 1999, p.154). Por outro lado, a capacidade do escritor em reinterpretar episódios é fundamental para que esses acontecimentos atinjam o status literário. Ao colocar fatos aparentemente banais sob essa lente, os episódios alcançariam dimensão literária.

O *second thought*, ao mesmo tempo que corrói a noção de fidelidade, pois degenera o relato por meio do tempo, também pode ser visto como um fator valorativo. A reavaliação do fato, através do filtro da experiência, desloca o acontecimento do trivial para o emblemático, trazendo ganho em significação. (GAY, 1999, p.166)

Quando Juliano grava a conversa da mãe para colocar em suas peças, na cena inicial de *A estrela do lar*, ele chama a atenção para essa questão. A matéria-prima para as peças de Mauro Rasi é o cotidiano de sua família. O que agrega significado às frases captadas por Juliano é a interpretação que Rasi faz a partir de sua perspectiva “atual”, no momento em que escrevia a peça. Nas recordações do autor, o discurso da mãe ganha nova amplitude e um efeito cômico. Ao ser deslocado do dia-a-dia para o teatro, o discurso que é aparentemente trivial ganha ressonância ao despertar a atenção do espectador. No caso de Aspázia, são frases que revelam pensamentos preconceituosos e de conteúdo politicamente incorreto, mas que são freqüentemente ouvidas nas ruas e dentro de nossas próprias casas. Assim, no monólogo inicial de *A estrela do lar*, a personagem conta que afugentava os índios de sua casa em Tupã, jogando água fervente. Na mesma cena, ela diz que não vai assistir ao carnaval porque não quer pagar “para ver preto pular” (RASI, 1993, p.32). Dita pela personagem em cena, essas frases ganham a evidência que não têm no cotidiano e provocam o riso na platéia.

Viagem a Forli

Viagem a Forli, peça que encerra a trilogia autobiográfica de Mauro Rasi, traz o encontro entre dois Julianos. O primeiro, denominado “Juliano Velho”, é o protagonista de *A estrela do lar* e *A cerimônia do adeus*. Seguindo a trajetória iniciada nesses espetáculos, ele deixou a casa dos pais em Bauru e foi viver no exterior. O segundo alter-ego é “Juliano Jovem”, mesmo personagem, mas em idade madura. Ele identifica-se com o Mauro Rasi atual, da época em que a peça foi escrita. Percebemos, portanto, que Rasi optou por inverter o sentido óbvio dos adjetivos velho e jovem, atribuindo um novo significado a esses termos. As palavras, portanto, não se referem à idade das personagens, mas a uma versão nova, mais próxima do autor na atualidade, e outra antiga de Juliano.

Apesar dos três espetáculos apresentarem formatos distintos em relação aos recursos utilizados para construir a ação, a trilogia se fecha com *Viagem a Forli*. Além de ter o mesmo protagonista, o texto está repleto de referências às outras duas peças, conferindo continuidade aos três textos.

O artifício utilizado em *Viagem a Forli* não é inédito no teatro. Pelo menos, não enquanto recurso ficcional que faz conviver passado e presente do personagem. Em *Rasto atrás*, de Jorge Andrade, quatro Vicentes percorrem a cena em determinados momentos da trama, nas idades de 43, 23, 15 e 5 anos. Estas personagens são como desdobramentos de um mesmo drama que foi sendo agravado ao longo do tempo. O conflito, entretanto, não acontece entre as personagens de diferentes idades, mas em relação ao pai, João José.

Na peça de Mauro Rasi, as duas personagens em diferentes idades interagem e constituem o centro da ação dramática. O fator que move a trama é o conflito entre o “eu” passado e o “eu” atual. O conflito acontece pela vontade de Juliano Jovem se livrar do passado que o assombrou até o momento. A idéia é concluir um ciclo de vida, assim como a trilogia está sendo concluída. Em razão disso, o personagem Vitória diz a Juliano Jovem em determinado momento: “Pára de ficar cavucando. Olhe para frente, pro futuro. Deixa essa porcariada toda...” (RASI, 1993, p.251)

A estratégia empregada por Rasi funciona como explicitação do *second thought*. A cisão provocada pelo tempo faz com que o escritor se divida em dois: aquele que viveu e aquele que narra os acontecimentos e tenta se livrar do passado. *Viagem a Forli* proporciona a convivência e o confronto verbal dessas duas perspectivas distintas.

Ao contrário dos dois textos anteriores, *Viagem a Forli* acontece longe do lar. O único elemento que constitui o cenário é um carro antigo, em mau estado de conservação, usado pelas personagens para viajar pela Europa. O destino final da jornada é Forli, cidade natal da avó do escritor e origem da família Rasi. A turnê pelo velho continente funciona como metáfora de viagem interior, da busca do auto-conhecimento. Retornando à origem de sua família, ele espera se reconciliar com o passado e reafirmar sua identidade, livre do rancor. Juliano acredita que sua família foi perdendo gradativamente os laços com essa raiz. Como exemplo dessa deterioração da identidade, ele relata o dia em que sua mãe decidiu se livrar dos antigos móveis de ébano e trocar a mobília por fórmica.

Juliano J. – Mas sobraram os vestígios.

Juliano V. – Quais?

Juliano J. – O humor. Que nos distingue, até nos momentos mais trágicos.

Juliano V. – Falar em trágico: o que estamos fazendo aqui nessa estrada?

Juliano J. – Vou a Forli.
 Juliano V. – Forli? Onde fica isso?
 Juliano J. – Na Itália, imbecil.
 Juliano V. – Fazer o que em Forli?
 Juliano J. – Já esqueceu da vovó?
 Juliano V. – Como é que eu posso esquecer? Não foi ela quem me levou ao cinema pela primeira vez?
 Juliano J. – “Quo Vadis”. Lembra?
 Juliano V. – (Ao casal) Brigava com os porteiros para fazer eu entrar quando o filme era proibido. (RASI, 1993, p.247)

Mauro Rasi é descendente de italianos tanto pelo lado paterno quanto materno. Ao viajar a Forli, cidade natal de sua avó materna, Juliano está em busca de suas raízes. Conhecer essa cidade da Itália representa, de certa forma, a reconciliação com a família, que ele tanto renegou na juventude, e a aceitação dessa origem como parte de si próprio.

A peça começa com um breve monólogo de Juliano Jovem, que por vezes funciona como uma espécie de narrador. O discurso direto, dirigido à platéia, apresenta o personagem e conta seu destino após o abandono do lar, dando continuidade aos fatos evocados em *A cerimônia do adeus*. Além disso, o monólogo inicial insere o espectador no ambiente proposto na peça, um espetáculo de tom confessional. O personagem fala sobre como sonhava se tornar um grande artista. Para alcançar tal fim, ele manipulava os pais para que eles acreditassem em seu talento. Depois de ter saído de casa e ido morar em Paris, Juliano passou a escrever cartas quase diárias para a família pedindo dinheiro. Apesar de ter viajado para a França com o objetivo de estudar, não chegou a frequentar curso algum. Como o próprio personagem diz, ele “passava os dias vagabundeando pelas ruas”.

Juliano J. – Todo artista é uma mistura de talento, preguiça e presunção. Mas, quando a gente é pequeno, o talento ainda não é um fato comprovado, ele é uma expectativa; portanto eu vivia na expectativa de ter o meu talento reconhecido. Primeiro pelos outros; depois por mim. E ponha expectativa nisso! (RASI, 1993, p.235)

Juliano Velho sai do bagageiro do carro, tira da mala um cartão postal e começa a escrever uma das “cartas extorsivas” aos pais. Ao contrário das outros personagens, ele não viaja dentro do automóvel. Está sempre no porta-malas ou sobre o capô do veículo, instalado no compartimento de bagagens, podemos dizer que Juliano Velho é a “bagagem” de Juliano Jovem, o passado que ele carrega junto

consigo e do qual não consegue se livrar. Configura-se, assim, a metáfora do eu passado como bagagem que se carrega na viagem da vida. A bagagem é necessária para se viver, mas às vezes torna-se demasiado pesada para ser transportada. Durante toda a viagem, Juliano Velho carrega uma maleta trancada, da qual nem mesmo Juliano Jovem conhece o conteúdo misterioso. Esse objeto representaria uma espécie de “verdade” das personagens que Juliano Velho prefere manter escondida e Juliano Jovem quer conhecer, mas não tem acesso, sendo bloqueado por seu próprio eu passado.

As falas dos dois Julianos, às vezes se fundem: um deles completa o raciocínio do outro, mostrando que, apesar de estarem em duas etapas distintas de vida, são a mesma pessoa. Em outros momentos, acontece o inverso: Juliano Jovem desmente Juliano Velho. Essa diferença de comportamento, por outro lado, enfatiza a transformação do personagem com o passar do tempo.

Enquanto conversam, os dois Julianos estão sempre manuseando cartões, cartas, ou outros objetos que remetem à memória. Esses elementos referem-se a fragmentos dos arquivos pessoais. Os objetos, portanto, funcionam como signos do passado vivido. Durante a viagem, Juliano Jovem visita lugares que conheceu durante sua primeira estada na Europa, quando ainda era o Juliano Velho.

Juliano J. – Não resisti: fui até aquele hotelzinho onde morei, em frente à Sorbone.

Alberto – Oh, quer dizer que o senhor morava em hotel

Juliano J. – Às custas do meu pai. Me pareceu tão pequenino. Tinha impressão que era maior. Sabe que eu fugi sem pagar a conta? Soube que andaram me procurando, mas acho que o crime já prescreveu, não é? Vinte e tantos anos atrás.

Vitória – O importante é que você voltou e constatou que hoje você é outra pessoa.

Juliano J. – (Lança um olhar a Juliano sobre o bagageiro) É, outra pessoa. (RASI, 1993, p.241)

Apesar de serem a mesma pessoa, a passagem do tempo faz com que Juliano estranhe a si mesmo na juventude. As experiências vividas nesse “entreato” fizeram com que ele modificasse sua percepção do passado. O personagem, portanto, lança um “segundo olhar” sobre lugares, objetos, pessoas e episódios de sua vida. O hotel em que viveu em Paris parece menor que antes, e seu próprio comportamento na

juventude tornou-se objeto de reprovação. Juliano assumiu novos valores e outro jeito de enxergar os fatos, tornou-se “outra pessoa”.

Juliano Jovem vive a satisfação de ter se realizado como autor, ele atingiu o equilíbrio pessoal depois de ter amadurecido. Esse estado de bem-estar, no entanto, vive a ameaça da volta ao passado, representada pela presença de Juliano Velho. A antiga versão de si choca por seu radicalismo e imaturidade. Nesse sentido, Juliano Jovem se questiona em que medida esse outro Juliano não permanece nele próprio. Por outro lado, esse “eu passado” questiona. Para onde foram os antigos valores? Como os seus pais prejudicaram a sua vida? A tentação de sucumbir ao rancor desses tempos é constante.

Alberto e Vitória

Os Julianos são acompanhados na viagem por um casal de professores de meia-idade: Alberto e Vitória. São personagens enigmáticos, uma vez que não encontram referência real na vida de Rasi. Na verdade, a dupla corporifica diversas forças que interagiram com o escritor durante sua estada na Europa, seja ela: a presença distante dos pais (através de cartas), a frieza dos europeus, ou o bom senso trazido pela idade. O nome do casal refere-se à rainha da Inglaterra e a seu marido, príncipe consorte. De certa forma, essa denominação pode ser lida como indicação de puritanismo, repressão e autoridade, marcas da era vitoriana na visão de Juliano Velho.

Vitória, em seu temperamento sensato e conservador, é o contraponto à Juliano Velho. Sob uma perspectiva mais madura e serena, ela conduz o personagem à superação de seus traumas do passado. Isso representaria a concessão de Rasi aos valores que ele próprio negava na adolescência: a prudência e a temperança.

Alberto e Vitória economizam dinheiro ao máximo. Viajam em um carro caindo aos pedaços, subtraem comida e outros pequenos objetos dos hotéis onde se hospedam e não se dão ao luxo sequer de ir ao dentista. Quando Vitória quebra um dente, Alberto repara o problema com cola de secagem rápida. À parte disso, parecem aproveitar ao máximo a viagem. Saboreiam os alimentos mais frugais com extremo gosto, apreciam a paisagem, elogiam o clima, sempre bem-humorados.

O casal, entretanto, mantém um ar de mistério, deixando indícios de que não são pessoas confiáveis. Juliano Velho enxerga os companheiros de viagem como inimigos disfarçados e tenta alertar Juliano Jovem. Quando o carro pára no meio da estrada por defeito mecânico, Alberto, farto de acusações, passa a correia do motor em volta do pescoço de Juliano Velho e faz ameaças. “Pensa que eu não ouvi seus comentários a meu respeito? Não se faça de engraçadinho comigo. Não brinque comigo” (RASI, 1993, p.271). Mais tarde, Vitória oferece leite para um gato que aparece no hotel onde estão hospedados. Na manhã seguinte, o animal é encontrado morto. Existe, portanto, algo de inquietante e ameaçador nesses personagens, que apesar de sensatos e sóbrios, revelam, algumas vezes, um tom maléfico.

Teatro no teatro

Em sua trilogia autobiográfica Rasi sempre representa a si mesmo como um jovem dramaturgo em busca de inspiração, seja quando utiliza os familiares para compor seus personagens, quando tenta imitar os intelectuais de sua época, ou quando expõe a imaturidade de seus primeiros textos. Em cada um dos espetáculos temos a encenação de um personagem que tenta teatralizar a vida, conferindo aos textos um aspecto metalingüístico.

Parte do conflito de Juliano com os pais, aliás, surge da insistência do rapaz em colocá-los como personagens de suas peças. Aspázia e Hermes não admitem que a intimidade da família seja revelada nos textos do filho. Em *A cerimônia do adeus*, Brunilde conversa com Aspázia e conta sobre seu tratamento contra o câncer de mama. No ato seguinte, ela descobre, horrorizada, que o rapaz menciona isso em uma de suas peças. “É melhor não falar nada, senão ele te coloca nas peças dele”, aconselha uma das personagens de *Viagem a Forlì*, referindo-se a Juliano. Colocações como essa conferem um aspecto particular ao teatro autobiográfico de Rasi, uma vez que o autor incorpora no texto a própria experiência de escrever uma autobiografia teatral.

O aspecto metalingüístico das peças do dramaturgo, aliás, nos abre possibilidades para solucionar determinadas questões que surgem nas peças da trilogia. No primeiro ato de *Viagem a Forlì*, Juliano Jovem relê uma carta que havia enviado ao pai. Ele conta que ignorava a existência da irmã nas correspondências, mas

seu pai sempre acrescentava o nome de Célia, imitando a letra do filho. Mauro Rasi tem uma irmã na vida real que foi totalmente omitida nas duas primeiras peças da trilogia. Após essa rápida menção, em *Viagem a Forli*, ela reaparece com destaque em *Pérola*, com o nome de Sônia. Nessa peça, aliás, Rasi explora os motivos que o afastaram da irmã, assim como a relação difícil com o cunhado, Danilo.

Fantasmas do passado

Em *Viagem a Forli*, os fantasmas dos dois Julianos desempenham papel vital. Apesar de haver apenas indicações esparsas no texto, Alberto e Vitória podem ser vistos como referência aos pais de Rasi. O casal parece tomado de uma imensa ternura um pelo outro. Eles se tratam por apelidos carinhosos e diminutivos, assim como Rasi descreve a relação de Pérola e Vado, seus pais. O tom brincalhão de Alberto, sempre fazendo trocadilhos também remete a Osvaldo Rasi, tal como foi descrito pelo filho. Vitória e Alberto, em determinados momentos chegam a repetir “bordões” atribuídos aos pais de Juliano nas outras peças. Por esse motivo, Juliano Velho desconfia que o casal seja seus pais disfarçados, projetando Aspázia e Hermes em Vitória e Alberto. Podemos dizer, portanto, que mesmo longe de casa, a presença dos pais de Juliano (Rasi) persiste, mesmo como “fantasmas”.

Em *Viagem a Forli*, Rasi tenta fechar o ciclo de suas peças autobiográficas, mostrando a libertação do personagem de seus fantasmas do passado. Embora ele tenha se reconciliado com a família, continua dependente dela, como sugere Bárbara Heliodora.

Viagem a Forli fala de um Juliano muito mais difícil de ser visto à distância ou criticamente: ele é nascido na Europa e se vê reconciliado (ao menos à distância) com o universo familiar que deixou, mas do qual continua ser inteiramente dependente. Exatamente porque a distância física atenua o conflito de Juliano com a família, Rasi foi obrigado a configurar de modo diferente, fora do quadro familiar que antes o servira tão bem, as forças com as quais tem de se defrontar seu protagonista: Vitória e Alberto, no lugar de Aspázia e Hermes, são figuras interpostas tanto do autoritarismo quanto do aconchego protetor que o lar distante inevitavelmente significa. (HELIODORA in RASI, 1993, p.13)

O escritor, no entanto, vive um impasse. Ele não pode se livrar do passado, simplesmente, pois reconhece a importância das experiências vividas na juventude para construir a pessoa que é atualmente. O passado foi importante, sobretudo, em

relação à sua formação como dramaturgo. Assim, ao mesmo tempo em que comemora o amadurecimento, ele teme ter se tornado o que mais odiava em sua juventude: um burguês acomodado. Aliás, esse pode ser o motivo que torna os personagens Alberto e Vitória tão inquietantes para os Julianos, pois apesar dos nomes, que se referem à aristocracia, o casal está inserido nessa categoria social. Dentro desse embate de opiniões, Juliano menciona um episódio marcante em sua vida: seu encontro real com Sartre, quando ele esteve no Brasil, em 1968.⁷

Juliano V. – Sartre foi outro dia mesmo pra Araraquara recomendar Cuba como modelo para toda a América Latina.

Juliano J. – Sartre já morreu!

Juliano V. – (Grita) Você estava lá e ouviu muito bem o que ele disse. Você até assinou o manifesto! (RASI, 1993, 245)

Abandonar Juliano Velho parece ser um desafio também para Mauro Rasi, já que seus fantasmas da juventude serviram de inspiração para suas peças. Ele reconhece que obteve seu sucesso a partir desse personagem do passado. Vitória, por sua vez, incentiva Juliano Jovem a enfrentar o medo e abrir mão definitivamente de sua revolta juvenil, que impinge um rancor muito pesado ao escritor, impedindo que ele se torne uma pessoa mais segura e madura.

Vitória – Mande-o embora.

Juliano V – Diga pra ela: tudo o que você conseguiu não foi às custas do que eu vivi?

Vitória – Você tem que se livrar dele. (Juliano jovem hesita)

Juliano V – É a minha vida que você escreve, é a minha história. Que será de você sem mim?

Juliano J – Não posso deixar ele ir.

Vitória – Você quer continuar vivendo nesse inferno?

Juliano J – Tenho medo de perder a inspiração, o humor, ficar burro, não conseguir criar mais nada. (RASI, 1993, p.303)

Passando pela Áustria, os viajantes erram o caminho e entram em uma estrada não identificada pelo mapa. Nessa parte do texto, a rubrica indica mudança de luz, como se as personagens tivessem entrado em uma “Twilight Zone”. Chegam a Shonbrunn, palácio onde viveu grande parte da realeza austríaca. Nessa cena, Juliano Jovem mostra seu fascínio pelo luxo europeu, enquanto Juliano Velho advoga a favor das massas populares com um discurso esquerdista. Ele acredita que Juliano Jovem se

⁷ Mauro Rasi encontrou-se com Jean-Paul Sartre em 1968, na cidade de Araraquara. O dramaturgo paulistano conseguiu conversar com o durante uma visita do filósofo à cidade. Antes, ele já havia assistido a uma palestra de Sartre e Simone de Beauvoir em São Paulo.

vendeu ao sistema, algo que gera outra inquietação no dramaturgo. Juliano Jovem enxerga em si mesmo o dilema do intelectual de esquerda que “se acomoda”, à exemplo de Alberto e Vitória. Assim como acontece em *A cerimônia do adeus*, o conflito de Juliano Velho está em sua incapacidade de ultrapassar o discurso e chegar à práxis, como defendia a filosofia existencialista da qual se dizia um seguidor. Dessa forma, o personagem volta a se sentir numa posição estagnada na mera pretensão intelectual, tornando-se uma espécie de repetidor de frases feitas, vazio de ações.

Mais tarde, quando chega ao hotel, o escritor começa a sentir mal consigo mesmo. O personagem vive o conflito entre o amadurecimento das idéias revolucionárias e o medo de que a revolta tenha sido um arroubo de juventude, tendo se tornado um reacionário como seus pais, que ele tanto acusava. Ele também aprendeu a controlar os impulsos sexuais da juventude. Na opinião de Juliano Velho, isso significa, apenas, que ele passou a se reprimir, se conformando com as convenções da sociedade burguesa. Por isso diz: “Se pudesse ver a paródia de conservador que você se tornou! Fica aí se reprimindo, fingindo que se enquadrou...” (RASI, 1993, p.287) O conflito existencial de Juliano Jovem revela a dificuldade em encontrar um porto ideológico para se ancorar. Para o personagem, as ideologias radicais em que acreditava no passado, não são mais capazes de suprir suas necessidades. Para ele, o mundo tornou-se um lugar mais complexo, onde não há certezas, condição essa que revela, aliás, o conflito de toda uma geração.

A Europa também representa um trauma para Juliano. Ao participar de uma manifestação em Paris, em 1968, ele foi preso e mandado para a delegacia. A experiência foi marcante para o personagem pelo medo que provocou. A situação expôs a covardia de Juliano. O pavor de ser torturado era alimentado pelas notícias que chegavam do Brasil sobre a Ditadura Militar. Apesar de sempre ter acusado os pais de cruzar os braços diante da situação do país, Juliano também não conseguiu ir além do discurso. A confissão coloca Juliano diante de sua própria verdade: sempre culpou os outros por falhas que ele próprio cometia. Dentro da valise de Vitória, Juliano velho encontra um papel onde está escrito: “Sempre encontraremos razões para justificar as nossas ações, nossos atos mais bárbaros e mesquinhos, pois o outro é sempre culpado.” (RASI, 1993, p.299) A afirmativa remete, mais uma vez, ao existencialismo,

mais precisamente em um tipo de comportamento definido por Sartre como *má-fé*, em sua conferência *O existencialismo é um humanismo*, de 1946.

Sartre diz que o homem se constrói através de suas escolhas. Dessa forma somos totalmente responsáveis pelo que fazemos, e as nossas escolhas implicam no resto da humanidade. De caráter negativo, essa categoria indica uma espécie de tendência humana de tentar justificar seus atos, encontrando culpados no outro, em eventualidades ou em circunstâncias desfavoráveis.

De acordo com isso, podemos compreender porque nossa doutrina causa tanto horror a um certo número de pessoas. Porque, muitas vezes, não têm senão uma única maneira de suportar sua miséria, isto é, pensar “as circunstâncias foram contra mim, eu valia muito mais do que aquilo que fui; é certo que não tive um grande amor, ou uma grande amizade, mas foi porque não encontrei um homem ou uma mulher que fossem dignos disso, não escrevi livros muito bons, mas foi porque não tive tempo de o fazer (...). Permaneceram, portanto, em mim e inteiramente viáveis, inúmeras disposições, inclinações, possibilidades que me dão um valor que da simples série dos meus atos não se pode deduzir.” (SARTE, 1978, p.13)

A *má-fé*, portanto, seria a atitude característica do homem que finge escolher, sem na verdade escolher. Imagina que seu destino está traçado, que os valores são dados, aceitando as verdades exteriores e evitando uma decisão de fato, da qual possa se responsabilizar. Os existencialistas, pelo contrário, defendiam que qualquer iniciativa é resultado de escolhas pessoais, algo que Juliano Velho reluta em aceitar.

A doutrina que vos apresento é justamente oposta ao quietismo, visto que ela declara: só há realidade na ação; e vai aliás mais longe, visto que acrescenta: o homem não é senão o seu projeto, só existe na medida em que se realiza, não é, portanto, nada mais do que um conjunto dos seus atos, nada mais do que a sua vida. (SARTRE, 1978, p.13)

A noção de *má-fé*, aliás, é capaz de explicar o conflito de Juliano Jovem com seu passado. Para o escritor, é difícil admitir que sua revolta do passado era infundada e incoerente, uma vez que tentava justificar sua própria falta de ação, culpando os pais e a sociedade. Essa questão é explorada na cena em que os dois Julianos partem para a luta corporal, querendo destruir um ao outro.

Juliano V – (Avança, pra cima dele, furioso) Seu traidor!
 Juliano J – Eu vou te destruir. Vou te destruir! (Rolam pelo chão. Vitória aparece)
 Vitória – Juliano! Que está acontecendo?
 Juliano J – (Transtornado) Eu te mato! Vou te matar. Vou te matar!!

Vitória – Não se mata o passado. Você sabe disso. É preciso limpá-lo.
 Juliano J – (Dramatizando) Ele quer acabar comigo, Vitória; minar minhas forças, fazer eu retroceder, voltar para trás...
 Vitória – (Baixo, mas com energia para não acordar Alberto, que dorme) Pára de dramatizar. Tem que agir. Dramatize quando estiver escrevendo. Daí dramatize bastante, bota tudo no papel, pode dramatizar à vontade. Mas na vida real, não! (RASI, 1993, p.275-6)

Podemos perceber nessa passagem o duplo sentido da palavra dramatizar, que, na opinião da Vitória, aponta para um significado positivo e outro negativo. Quando a personagem recomenda a Juliano Jovem que não dramatize na vida real, ela está se referindo à tendência de Juliano de assumir o papel de vítima para encobrir suas próprias omissões. O passado, nesse caso, pode assumir um peso negativo na vida do personagem, sendo capaz de obstruir seu caminho e minar suas forças. Ao invés disso, ele deve reagir e vencer os bloqueios que Juliano Velho tenta impor.

Por outro lado, Vitória incentiva Juliano a dramatizar “no papel”, no sentido de transformar a própria vida em teatro, é considerado uma atitude positiva, espécie de purgação do passado que se torna matéria-prima para seu teatro. O passado, portanto, não deve ser apagado, mas “passado a limpo”. Além disso, a partir dessa interpretação poderíamos dizer que Juliano Jovem se liberta da culpa de fazer teatro explorando seu passado.

A questão de Juliano em *Viagem a Forlì* passa pelo que o personagem denomina “pequeno supressor”. O escritor acredita que dentro de cada pessoa há um pequeno tirano, que deseja ser melhor que o semelhante. Apesar de Juliano se vitimizar, e se considerar reprimido, ele também reprimia seus pais. O rapaz foge de suas deficiências, culpando os outros, dizendo que não faz sucesso por causa da família, que não é um grande artista por culpa da sociedade. Essa revelação toma caminhos simbólicos na peça. Ao abrir a maleta e encontrar o uniforme dos campos de concentração, Juliano Jovem se lembra de uma suposta vida passada, em que colaborou com o regime fascista. Ao ser confrontado com sua verdade pessoal, Juliano se descobre parte de tudo o que rejeita. O rancor que sente pelo passado, portanto, perde o sentido.

Na cena final, Juliano Jovem entrega uma pistola para que Juliano Velho se mate. O rapaz, entretanto, não tem coragem de puxar o gatilho e sai correndo,

desesperado com as revelações, mas sem coragem de se matar. Livre de suas culpas do passado, Juliano Jovem, decide seguir viagem até Forlì. Antes de entrar no carro, entretanto, ele estende a mão para Juliano Velho e o convida a acompanhá-lo. A atitude de Juliano Jovem mostra que o personagem não abandonou seu passado. Ao contrário, ele continua ao seu lado. Agora, entretanto, a relação entre o “eu” presente e o “eu” passado é outra. A mala de Juliano Velho é deixada na estrada, assim como a carga de revolta e mágoa que o acompanhou até então. *Viagem a Forlì* encerra a trilogia autobiográfica de Mauro Rasi sugerindo a reconciliação do autor com seu passado. Algumas de suas recordações da juventude voltam a aparecer em peças como *Pérola*, de 1994, e *O crime do Doutor Alvarenga*, de 2000. Como veremos adiante, no entanto, esses episódios surgem a partir de uma perspectiva diferente, imbuídos de um tom mais compreensivo e menos rancoroso.

Querido filho, ilustre intelectual:

Não sei se depois dessa série de entrevistas concedidas às mais diversas revistas e jornais, o seu ódio, repugnância e deboches dirigidos a sua digna família e a todos os seus honrados membros, assim como a minha amada Bauru, já se esgotaram ou se ainda há mais estrume a derramar. Passei noites em claro sofrendo em silêncio, escondendo de todos o que lia nas revistas, abismado com a ridicularização de toda a família. Até agora continuo achando que se trata de um pesadelo. Não sei até que ponto você quer chegar para humilhar e debochar de pessoas que nada têm a ver com as suas frustrações e recalques que só Freud pode explicar.

Suposta carta de Osvaldo Rasi para seu filho Mauro Rasi

3. A IDENTIDADE

De acordo com Philippe Lejeune, a identidade entre autor, narrador e personagem, sobre a qual se apóia o pacto autobiográfico, poderia ser manifestada de maneira implícita, pelo uso de um título que não deixe pairar dúvidas quanto ao gênero do texto (como “História de minha vida” ou “Autobiografia”, por exemplo), ou pelo compromisso do autor, feito em um texto que apresenta a obra. Por outro lado, ela pode se manifestar de maneira patente, na coincidência do nome do personagem/narrador e o nome do autor, impresso na capa do livro (LEJEUNE, 2008, p.27). Paralelamente ao pacto autobiográfico, Lejeune propõe uma segunda categoria que se daria pela “prática patente da não-identidade”, a qual denomina pacto romanesco e que funcionaria como uma espécie de “atestado de ficcionalidade” da obra (LEJEUNE, 2008, p.27).

Lejeune enfatiza, nesse sentido, a distinção entre identidade, relação que não deixa dúvidas para o leitor de que personagem, narrador e autor são a mesma pessoa, e semelhança, categoria restrita à esfera da suposição. Essa diferença seria a responsável por condicionar dois tipos divergentes de leitura. A partir da semelhança, o leitor tenderia a buscar no enunciado elementos que confirmassem o suposto caráter autobiográfico do texto. Quando há relação de identidade, o leitor tenderia a ressaltar, ao contrário, passagens e situações que despertem desconfiança quanto sua veracidade.

A questão torna-se mais instigante em uma época em que a própria noção de identidade é questionada. Frequentemente, recebemos em nossas caixas de e-mail textos com a autoria indefinida. Esses fragmentos se reproduzem infinitamente no ciberespaço, recebendo acréscimos, supressões ou mesmo alterações que comprometem seu significado original. Para merecer a atenção do leitor dentro de uma oferta crescente de material descartável, os remetentes de tais mensagens inventam autores e atribuem textos de origem desconhecida a escritores famosos. Nesse contexto, a assinatura não é mais totalmente confiável.

Por outro lado, a internet multiplica a informação, tanto em critério de quantidade, quanto de ressonância. A especulação sobre o próximo lançamento de um

autor de *best-sellers* é matéria de primeira página em *sites* e fóruns de discussão. O título do próximo sétimo volume da série *Harry Potter* ainda não havia sido divulgado, quando trechos do livro já circulavam pela internet. Esse tipo de antecipação tem se tornado cada vez mais freqüente. Os próprios autores, aliás, concedem entrevistas, falando sobre a obra antes que ela tenha chegado às livrarias. Nesse processo, divulga-se, também, a imagem do escritor, pessoa pública e de interesse do público.

Num contexto que se convencionou chamar de crise do sujeito, seria o caso de revermos algumas noções, como a questão da autoria e da realidade que cerca o leitor. Novas tecnologias resultam em novos meios de recepção, em novas experiências de leitura. Da mesma forma, assinamos novos pactos sem ter a consciência exata das cláusulas que eles representam. A mídia constitui um canal paralelo à leitura e arroga o direito a um contrato próprio. Talvez, isso não seja suficiente para definir uma nova forma de pacto autobiográfico, mas consiga sugerir um caminho de leitura. Afinal, a grande questão da autobiografia estaria no tipo de experiência que essa modalidade proporciona ao leitor.

3.1. A NOÇÃO DE AUTORIA

A discussão sobre a noção de autor mobiliza a teoria literária há tempos. Evocando posições opostas, a questão evoca um debate caloroso, e por isso mesmo, complexo. Por trás dessa discussão, nos interessa o papel que o autor representa: a relação entre essa entidade e a obra, a responsabilidade atribuída ao autor pelo sentido e pela significação do texto. Segundo Antoine Compagnon, podemos considerar duas tendências básicas a esse respeito. A primeira está ligada a antigas correntes teóricas que identificavam o sentido da obra à intenção do autor. A partir dessa figura, detentora de poder absoluto sobre a obra, procurava-se uma explicação literária. Era necessário descobrir, dessa forma, o que o autor quis dizer. Do lado oposto, correntes como o estruturalismo, por exemplo, renegam o autor como elemento que determina a significação da obra. O que interessa, nesse caso, são as interpretações que a obra pode oferecer. Assim, deve-se procurar no texto o que ele diz, independente do que o

autor quis dizer. Na tentativa de escapar desse conflito, uma terceira via aponta o leitor como critério da significação literária, apontando para o surgimento da ideologia pós-estruturalista e para o desenvolvimento da estética da recepção. (COMPAGNON, 2001, p.47)

Nas escritas de si o autor cumpre duplo papel, já que, além de escritor, também é o objeto principal da obra. Apesar de não ser responsável por todas as respostas da obra, o autor de uma autobiografia permanece no texto diferentemente do que acontece no romance, já que se trata do relato explícito de sua experiência pessoal. Pela própria proposta da autobiografia, o leitor estabelece uma relação profunda com o autor. Dessa forma, o questionamento acerca da veracidade das informações e a percepção de estratégias por trás da argumentação integram a experiência de leitura.

A publicação de *A morte do autor*, por Roland Barthes, em 1968, decretou o fim dessa entidade até então onipotente em relação à obra. Para Barthes, a identificação entre texto e autor, como verdadeiro enunciador, não seria possível, pois “a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem” (BARTHES, 2004, p.65). A identidade do autor só teria relevância em enunciados de finalidade prática. No momento em que a palavra se desvincula de uma “ação objetiva sobre o real” (BARTHES, 2004, p.65), a autoria perde sua relevância. Nessa concepção, o papel do leitor ganha nova dimensão, sendo transportado para um espaço onde as referências se cruzam, sem se excluírem. Conforme Barthes, esse receptor, entretanto, deve ser entendido como uma entidade abstrata, não pessoal, já que deve ser capaz de jogar com as múltiplas referências do texto, sem deixar nenhuma relegada em segundo plano.

Desse ponto de vista, a morte do autor deveria ser entendida sob determinados limites e conceitos específicos. Barthes retira do autor a condição de elemento central do texto, mas não o exclui totalmente do processo literário. A figura do autor será re-introduzida, posteriormente, sob uma nova dimensão, a título de “convidada”. (BARTHES, 2004) Em substituição ao autor, Barthes apresenta a noção de escriptor, uma espécie de personagem construído tanto pelos leitores, quanto pelo próprio autor. De natureza midiática, essa figura seria criada com base em imagens e

representações coletivas. O escritor seria, antes de tudo, uma construção do leitor a partir do que ele imagina ser o autor, alguém que detém o discurso e cria ao redor de si uma aura de autoridade intelectual. Como explica Eneida Maria de Souza, “a figura do autor cede lugar à criação da imagem do escritor e do intelectual, entidades que se caracterizam não só pela assinatura de uma obra, mas que se integram ao cenário literário e cultural recomposto pela crítica biográfica.” (SOUZA, 2002, p.116)

“A morte do autor” teve como resultado o fim de uma certa crença, que concedia a essa figura – confundida com a pessoa do escritor – a chave para todas as respostas da obra.

O autor cede, pois, o lugar principal à escritura, ao texto, ou ainda, ao ‘escriptor’, que não é jamais senão um ‘sujeito’ no sentido gramatical ou lingüístico, um ser de papel, não uma pessoa no sentido psicológico, mas o sujeito da enunciação que não preexiste à sua enunciação, mas se produz com ela, aqui e agora. (COMPAGNON, 2003, p.50)

Nos textos autobiográficos, a relação entre autor e obra deve ser vista de maneira particular, por seu caráter referencial, que parte do pressuposto de que o material narrado remete a fatos reais. Ao mesmo tempo, a escrita de si conduz o leitor, necessariamente, à figura do escritor, já que a autobiografia traz no corpo de sua escrita uma estratégia de argumentação, que visa convencer o leitor de que os fatos aconteceram da maneira narrada ou, pelo menos, que essa é a visão daquele que os vivenciou.

Assim como Barthes, Michel Foucault também argumenta contra a noção clássica de autor, enquanto elemento capaz de explicar e dar significado à obra. A crítica desses autores foi motivada por uma certa hostilidade em relação à história literária francesa tradicional, de Gustave Lanson. Ambos querem contestar essa linha crítica e se opor à literatura considerada como expressão de seu autor, à crítica que liga homem e obra, representando “um laço psicológico e jurídico entre o autor e o texto, mas também uma relação semântica e cultural entre leitor e texto” (LECLERE, 1998, p.61).

Em *O que é um autor*, Michel Foucault argumenta que a figura do autor funcionaria como uma instância que confere unidade à obra. Sendo assim, ele seria o elemento que permite a inter-relação entre textos pertencentes à mesma obra. A

designação de obra, nesse sentido, estaria sujeita ao nome próprio. Essa seria a instância que circunscreve diferentes textos ao mesmo círculo autoral. O nome refere-se, primeiramente, a identificação do autor. Mas essa identificação não indica apenas a pessoa, evocando, igualmente, um estilo e a “propriedade” de uma obra.

...um nome de autor não é simplesmente um elemento de discurso (...); ele exerce relativamente aos discursos um certo papel: assegura uma função classificativa; um tal nome permite reagrupar certo número de textos, delimitá-los, selecioná-los, opô-los a outros textos. Além disso, o nome de autor faz com que os textos se relacionem entre si. (...) Em suma, o nome de autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, ter um nome de autor, o facto de se poder dizer ‘isto foi escrito por fulano’ ou ‘tal indivíduo é o autor’, indica que esse discurso não é um discurso quotidiano, indiferente, um discurso flutuante e passageiro, imediatamente consumível, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto. (FOUCAULT, 1992, p.44-5)

Ainda conforme Foucault, “o nome próprio e o nome do autor encontram-se situados entre os pólos da descrição e da designação”. (FOUCAULT, 1992, p.42) Essa dupla instância, indica, por um lado, a ligação do nome próprio com o indivíduo. Uma atribuição que, segundo sua opinião, seria de pouca importância. Isso seria comprovado pelo uso de pseudônimos, por exemplo. Não seria de grande relevância se fosse descoberto que Shakespeare fizesse uso de um nome falso para escrever. Por outro lado, faria toda a diferença se fosse descoberto que o dramaturgo inglês não é o autor de uma das peças atribuídas a ele. Esse segundo caso nos leva à ligação do nome do autor com aquilo que ele nomeia. Trata-se, nesse caso, da identidade da autoria.

Distante do papel onipotente atribuído ao autor em outras épocas, a relevância dessa figura para a obra é exercida por meio de uma “função autoral” (FOUCAULT, 1992). Quando iniciamos a leitura de um texto, é inevitável a curiosidade pelo nome do autor.

Lembremos que Barthes, em *O prazer do texto* (1980) atenua o radicalismo de sua posição inicial, ressaltando a persistência do autor enquanto entidade desejada pelo leitor.

Como instituição, o autor está morto: sua pessoa civil, passional, biográfica, desapareceu; despossuída, ela não exerce mais sobre sua obra a formidável paternidade da qual a história literária, o ensino, a opinião, se serviram para estabelecer e renovar a narrativa: mas, no texto, de certo modo, eu *desejo* o autor: preciso de sua figura (que não é nem sua representação, nem sua

projeção) como ela precisa da minha (a menos que queira apenas tagarelar). (BARTHES, 1980, p.66)

A partir dessa informação, podemos criar expectativas e estabelecer critérios de comparação. Podemos supor, dessa forma, que o nome do autor serve de orientação para o texto. Em outras palavras, essa identidade seria o elemento inicial para a criação o espaço autobiográfico do autor. A autoria pressupõe essa identificação, que remete a outras obras constitutivas de um contexto geral para a leitura. Caso não haja essa relação, não haveria, propriamente, autoria. Um texto anônimo na parede, por exemplo, terá um redator, mas não um autor.

O autor na mídia

No decorrer do século XX não só o mercado literário passou por profundas modificações, como também mudou a relação entre obra e leitor. A identificação do autor, antes restrita a um nome impresso na capa do livro, ganhou novos canais. Na sociedade atual, a figura do escritor está estampada na quarta capa do livro, em anúncios publicitários e em matérias jornalísticas. A publicidade acerca dessa figura ainda mítica sacia uma curiosidade que sempre existiu. Para Philippe Lejeune, em seu ensaio *A imagem do autor na mídia*, a figura do autor desperta no leitor um interesse natural. Embora tenha-se afirmado que sua aura de poder tenha sido desmistificada, o autor continua exercendo forte atração, “percebido como um ser misterioso pelo simples fato de escrever” (LEJEUNE, 1980). O leitor, portanto, cria expectativas em relação ao escritor, que muitas vezes podem não coincidir com a realidade quando ele se confronta com a pessoa do autor. O resultado, por vezes, como propões Lejeune, é um sentimento de frustração, pois o autor está investido de um duplo valor carismático, pelo efeito provocado pela leitura de suas obras e pelo próprio êxito da publicação. Ocorre, portanto, um efeito de sacralização do autor, fator que vem de longa data na história da literatura, mas serve-se, hoje, de meios muito mais eficazes para elevar sua figura ao posto de mito. A esse fator, Lejeune chama “ilusão biográfica”.

O autor é, por definição, alguém que está ausente. Assinou o texto que estou lendo – não está presente. Mas o texto me lança perguntas, sinto-me tentado em transformar em curiosidade por ele e desejo de conhece-lo, a inquietação, a incerteza ou o interesse engendrados pela leitura. É o que denominei ilusão biográfica: o autor surge como “resposta” à pergunta feita por seu texto. Ele

detém a verdade: gostaríamos de perguntar-lhe o que quis dizer... Ele é a verdade do texto: sua obra “se explica” por sua vida. Ao produzir minha leitura, imagino-me em direção a uma fonte que a avalize, quando, na verdade, não faço mais que mergulhar numa miragem mais ou menos tautológica, uma vez que, na maioria das vezes, a “vida” é reconstruída à luz da obra que deveria explicar. Miragem ainda mais insidiosa por não ser totalmente uma miragem: somos freqüentemente incentivados a reagir assim pelo próprio autor que tende mais ou menos diretamente a se representar em sua obra ou dar margem para se pensar isso. (LEJEUNE, 2008, p.192)

Para Lejeune, a mídia desenvolve e modifica a imagem do autor em uma dinâmica que se intensifica de acordo com a evolução dos próprios meios de comunicação, como veremos mais adiante⁸. A carência pela imagem do autor sempre existiu. No passado, entretanto, essa vontade era satisfeita por notícias esparsas que, muitas vezes, se confundiam com lendas sobre o escritor, uma figura quase sempre distante. Nesse aspecto, atualmente, a mídia satisfaz a curiosidade do leitor. Mesmo os autores que optaram por viver reclusos não escapam dessa vitrine, como é o caso de Rubem Fonseca, por exemplo. O escritor não concede entrevistas nem aparece em eventos públicos. No entanto, uma rápida consulta na internet pode revelar ao leitor muitas informações sobre o autor de *Romance negro*. A imagem física de Fonseca, mesmo que em fotos antigas, também está acessível.

Segundo Lejeune, a mídia incentiva a ilusão biográfica por suas próprias características, promovendo uma “sacralização” com características peculiares. O escritor torna-se uma figura conhecida até mesmo para não-leitores de sua obra. O caráter “ilusório” desse fenômeno é enfatizado pelas aparições sistemáticas de alguns autores na imprensa. Por meio dessas aparições, o escritor parece construir um papel pelo qual permite se apresentar na mídia. Durante uma entrevista na TV, por exemplo, a postura, o modo de se vestir, o tom de voz, o ritmo da fala, as colocações feitas acerca de seu trabalho, entre outros tantos fatores, colaboram para que o próprio autor se torne um personagem importante a interferir na recepção da obra.

Mesmo que a imagem física do autor não corresponda às expectativas iniciais, o leitor tende a buscar elementos que justifiquem sua primeira impressão, obtida durante a leitura da obra. Philippe Lejeune analisa o caso específico do

⁸ É preciso lembrar, nesse caso, que Philippe Lejeune escreveu o ensaio A imagem do autor na mídia em 1980, antes, portanto, da revolução da internet.

programa *Apostrophes*, de Bernard Pivot, exibido na TV francesa desde 1975. Em entrevistas comandadas pelo apresentador, os escritores convidados falavam sobre o conteúdo de seus livros, explicavam determinadas passagens, detalhavam seu método de trabalho e, algumas vezes, chegavam a ler trechos do livro em voz em volta. Na análise de Lejeune, esse tipo de programa faz com que a obra se veja cada vez mais entrelaçada à imagem do autor.

O autor se torna então ao mesmo tempo referente do livro, como acontece na autobiografia. [...] A tendência fatal desse gênero de espetáculo é impor a todos os textos uma leitura mais ou menos autobiográfica: antes mesmo que o autor tenha aberto a boca, sua presença física já configura uma confissão. (LEJEUNE, 2008, p.198)

Um exemplo pertinente desse processo foi observado em uma matéria do programa *Vídeo Show*, exibida em 2000. A escritora Zélia Gattai concedeu uma entrevista a respeito de seu romance *Città di Roma*, que ela começava a escrever na época. O livro narra a chegada de seus antepassados italianos ao Brasil. Na reportagem, ela mostra os manuscritos das primeiras páginas para a repórter, sentada em um jardim, em sua casa no Bairro do Rio Vermelho em Salvador. A escritora conta casos de sua família que estarão no livro e fala sobre seu processo de trabalho. No fim da matéria, ela chega a ler o trecho inicial do romance com o tom de voz macio e a dicção que lhe era peculiar.

Ao mesmo tempo em que constituiu material publicitário espontâneo para *Città di Roma*, a matéria televisiva, certamente, impregnou os leitores com a imagem da escritora. Além de receber informações biográficas contidas no livro, esse leitor passou a buscar, por trás da narrativa escrita, a voz tranquilizadora de Zélia Gattai. O mesmo tipo de influência pode acontecer em relação a outros autores, que participam de entrevistas na TV, ou mantêm *blogs* na internet.

De maneira geral, podemos perceber a tendência midiática da maioria dos escritores contemporâneos, que têm sua imagem cada vez mais presente para o leitor. Alguns autores sabem lidar com a mídia com maestria e utilizam essa ferramenta como um recurso a mais para a concretização de seus objetivos. Nesse panorama, emerge a figura do intelectual midiático, personagem que tem fácil acesso aos veículos de comunicação e mantém uma inserção constante nesses meios. Por outro lado, a

relação com a mídia também pode acontecer de forma involuntária, já que o fato de ser autor, como propõe Lejeune, pode ser suficiente, algumas vezes, para conferir-lhe celebridade.

Mauro Rasi, um autor multimidiático

Mauro Rasi exemplificou o que hoje conhecemos como intelectual midiático. Escrevia para o teatro e concedia freqüentes entrevistas à imprensa. Tinha uma coluna semanal no *Jornal do Brasil* e, posteriormente em *O Globo*. Foi roteirista de diversos humorísticos da *TV Globo*, incluindo *O Planeta dos Homens* e *TV Pirata*. Chegou a estrelar um quadro semanal no programa *Fantástico*. Com inserção tão freqüente nos veículos de comunicação, sua relação com o público ultrapassou os limites de sua obra teatral.

Rasi não chega a ser um autor criado pela mídia, mas certamente soube se apropriar dela. Na coluna semanal em *O Globo*, tratava dos mesmos temas abordados em suas peças. Quando não eram o centro do assunto, as “tias do Mauro” serviam de eco para suas opiniões. Assim, tia Norma, Olga, Gladis, Lola e Hilda tinham sempre algo a dizer sobre os fatos da semana, principalmente sobre os escândalos da política. Certamente, essa era uma estratégia que o escritor encontrou para se esquivar da acidez de suas próprias opiniões, recorrendo ao escudo do humor. Além das célebres tias, outros personagens da vida de Mauro figuravam em sua coluna, entre eles seus quatro gatos: Benjamin, Morgana, Bernardo e Davi. Por muito tempo, aliás, os felinos ilustraram sua coluna, em *O Globo*, fantasiados como algum personagem que foi notícia a semana e mereceu destaque em sua crônica.

Por meio desses textos, aliás, os leitores podiam ficar sabendo de vários detalhes sobre a vida pessoal de Rasi. Através do ângulo subjetivo da crônica, acrescido do aspecto referencial, o escritor conseguiu mobilizar um material ligado à própria experiência, sem constituir, formalmente, uma autobiografia. O dramaturgo descrevia, por exemplo, problemas nas montagens de suas peças e mesmo a impressão sobre espetáculos já encenados. Outras vezes, utilizava fatos ocorridos naquela semana como gancho para lembrar episódios de seu passado que despertavam o mesmo tipo de sentimento. Esse tipo de exposição era característica

marcante das inserções de Rasi na mídia. Isso ressalta o quanto o aspecto autobiográfico esteve presente em sua obra. Para o bauruense, essas especulações sobre si eram uma maneira de se comunicar com o público, como o próprio autor ressaltou em entrevista à revista da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (Sbat), em 2002.

Eu acho que quando a gente é verdadeiro em alguma coisa, sempre comunica. Eu vejo isso muito pelas colunas que eu escrevo. Eu posso escrever uma coisa que eu acho ótima, que eu ache bem escrita, mas se ela for muito de ficção eu não recebo nenhum e-mail. Agora, se eu for contar um determinado medo que eu tive, chove correspondência. É como se esse tipo de coisa criasse um elo com o leitor. Eu tenho a impressão que se eu escrevesse Juliano do Gore Vidal, não receberia nenhum e-mail. Mas, se eu escrever que o Juliano tem medo de fantasmas, que ele não pode abrir a geladeira, aí, pronto. (SBAT)

Podemos perceber que os leitores de Rasi dispunham de farto material para criar uma imagem do dramaturgo. Essa imagem se impunha, também, sobre suas peças. Espetáculos esses, que muitas vezes encenavam situações descritas pelo próprio autor em suas crônicas e entrevistas. De certa maneira, Rasi cultivou a criação daquilo que Philippe Lejeune chamou “espaço autobiográfico”. Mesmo sem dar aos personagens de sua trilogia autobiográfica os nomes reais, o dramaturgo proporciona meios alternativos para que os leitores conheçam essa relação. Nesse ponto, a mídia funcionou como canal que permite uma comunicação paralela entre autor e leitor.

O espaço autobiográfico

A noção de “espaço autobiográfico” (LEJEUNE, 2008), é fundamental para compreendermos como a trilogia Mauro Rasi pode se inscrever em uma forma particular de pacto. O caso do dramaturgo partiria de uma situação semelhante ao que Lejeune definiu como “pacto fantasmático”. Essa noção surge a partir da atitude de escritores, como André Gide e François Mauriac, defendendo a tese de que o romance seria mais revelador da verdade de um determinado autor do que a autobiografia. Para Lejeune, ao fazer isso, os escritores estariam firmando um outro tipo de pacto, sugerindo aos leitores que leiam suas obras ficcionais a partir de uma perspectiva autobiográfica.

O leitor é assim convidado a ler os romances não apenas como ficções remetendo a uma verdade da “natureza humana”, mas também como

fantasmas reveladores de um indivíduo. Denominarei essa forma indireta de pacto autobiográfico pacto fantasmático. (LEJEUNE, 2008, p.43)

A noção de “pacto fantasmático”, portanto, traz como desdobramento o surgimento de um “espaço autobiográfico” que abrange os romances daquele autor. Ou seja: o leitor lerá sob uma óptica autobiográfica não apenas as obras em que o autor afirma textualmente essa interpretação, mas também as outras obras em que não há pacto referencial, estendendo “o pacto autobiográfico, sob forma indireta, ao conjunto de seus textos” (LEJEUNE, 2008, p.43). Nesse contexto, devemos destacar o vasto acervo de textos autobiográficos paralelos produzidos por Mauro Rasi. O leitor que acompanhava suas crônicas nos jornais conhece os personagens que povoaram sua vida e os principais episódios que essas pessoas protagonizaram. Esses textos autobiográficos, acrescidos de entrevistas e das críticas teatrais, criam um amplo espaço autobiográfico no qual a obra do autor passa a ser compreendida. Ao contrário das peças, em que o nome do personagem principal e do autor não coincidem, nas crônicas, não há dúvidas de que se trata da vida de Rasi.

Na crônica *La passionária*, publicada em agosto de 1998, por exemplo, Rasi fala sobre a lendária figura de Dolores Ibarri, “La Passionária”, e como ele utilizava seu lema de resistência para desafiar os pais. Em *A cerimônia do adeus*, Juliano repete a frase usada pela comunista para impedir que sua mãe entre em seu quarto.

Como explicar que a comunista Dolores Ibarri, mais conhecida como La Passionária, tenha exercido tanta influência na minha adolescência, a ponto de sempre que eu brigava com meus pais, eu os desafiava, erguendo o punho e gritando: ‘No pasarán! No pasarán!’ Por pouco não fui fuzilado. Em Bauru, o que não tinha charme algum”. (RASI, 2003, p.176)

Assim, através da repetição de situações narradas nas crônicas e encenadas nas peças, Mauro Rasi explora seu espaço autobiográfico, tornando o leitor apto a ler ambigüidades, metáforas, ou mesmo lacunas do texto, como indícios autobiográficos. Mesmo sem assumir o teatro como autobiografia formal, Mauro Rasi fornece informações sobre sua vida em sua produção como cronista, algo que ficou amplamente conhecido por seus leitores por ser publicado em jornais. Ao proceder dessa forma, ele concede ao leitor as chaves ler suas peças como autobiografias. Entretanto, indo além de Gide e Mauriac, a sugestão de uma leitura autobiográfica da

obra de Rasi será reforçada e ampliada pelo próprio contexto contemporâneo da superinformação.

3.2. A ERA DA SUPERINFORMAÇÃO

A vida cotidiana mudou e com ela as relações de consumo entre espectador e espetáculo (ou leitor e obra). Na sociedade da superinformação, somos apresentados ao contexto de criação antes mesmo de experimentarmos a obra. Dificilmente, o espectador decide assistir um espetáculo sem conhecer um pouco sobre a peça. Nas grandes cidades, principalmente, é necessário que a pessoa programe-se antes de sair de casa. A escolha do espetáculo é feita com base em algum comentário lido no jornal, assistido na TV, ou na recomendação de amigos. Para que a ida ao teatro se concretize, são necessárias informações preliminares: dia e horário da apresentação têm que ser agendados de acordo com a folga do trabalho. Leva-se também em conta o preço do ingresso e a distância entre a casa do espectador e o teatro. Tudo isso é obtido por meio do jornal ou da internet. Nesse percurso, dificilmente, o espectador deixa de ter contato com alguma informação adicional. A mesma página da internet que providencia as informações de ordem prática (o serviço, conforme o jargão jornalístico), traz o *link* para a crítica do espetáculo. Na TV, a estréia da peça foi antecipada pela entrevista do autor e do elenco no programa de variedades.

As mudanças no modo de consumo de uma obra; seja ela literatura, cinema ou teatro, provêm, sobretudo, das mudanças nos meios tecnológicos. Essas inovações, marcadas no início do século passado pelo advento dos meios de comunicação de massa e, mais recentemente, pela internet, encurtam distâncias e ampliam o raio de difusão de informações. A questão, entretanto, ultrapassa o âmbito técnico. Como nos diz Marshall McLuhan, os meios de comunicação funcionam como extensões do homem. Ou seja, as novas tecnologias modificam o modo das pessoas viverem a ponto de interferir em seu sistema físico, alterando hábitos e criando novos tipos de comportamento. Portanto, “um aumento da força ou da velocidade, em qualquer agrupamento, constituído por quaisquer componentes que sejam, já é em si mesmo

uma ruptura que provoca uma mudança de organização”. (MCLUHAN, 2001, p.109) As pessoas, cada vez mais, dependem dos computadores, celulares e demais aparatos tecnológicos. Precisam desses aparelhos para trabalhar, organizar o tempo e se relacionar com as outras pessoas.

Na era da informação em rede, o internauta pode acompanhar em tempo real um fato que acontece do outro lado do planeta. Por outro lado, a voz de uma única pessoa pode ganhar uma amplitude nunca antes imaginada, repercutindo na tela dos computadores de milhões de espectadores dispersos ao redor do globo terrestre. Dentro desse contexto, o leitor conta com número cada vez maior de canais com informação paralela. Os *sites*, revistas eletrônicas, fóruns de debate e boletins eletrônicos fornecem paratextos que acrescentam e modificam sua experiência de leitura. De alguma maneira, essa material adicional fornece mais informações para o leitor, que passa a conhecer mais sobre o contexto em que determinada obra foi escrita.

Por outro lado, o excesso de informações biográficas pode encaminhar o leitor a uma espécie de leitura orientada, calcada na biografia e em uma suposta intenção do autor. Sendo assim, ele tende a procurar no texto os elementos que ouviu o próprio autor ressaltar em alguma entrevista. O leitor ainda conta com a produção crítica de especialistas, que publicam resenhas nos jornais e revistas, modulando a obra e a imagem do autor.

A cultura do evento

Vivemos, assim, a era da superinformação, caracterizada não só pela multiplicação dos objetos de consumo, acessíveis à massa consumidora, como multiplicadora desses produtos em outros objetos de consumo. Junto com o livro, vendem-se, também, a imagem do autor, os artigos jornalísticos sobre a obra em questão, edições especiais com sua análise crítica, além de jornais e revistas que noticiam o lançamento ou trazem uma entrevista com o autor. Toda essa cadeia de consumo, certamente, é mais visível nos fenômenos de vendagem: os chamados *best-sellers*, que têm seu sucesso de público explorado de todas as maneiras possíveis.

Esse processo de mercantilização da literatura, no entanto, também atinge exemplares da alta cultura.

“É importante ter em mente o seguinte: o circuito ideológico de uma obra não se perfaz apenas em sua produção, mas inclui necessariamente o consumo”. (SODRÉ, 1985, p.6) A argumentação de Muniz Sodré é feita com base, principalmente, no mercado da chamada literatura de massa. Atualmente, no entanto, a despeito de classificações de valor em alta e baixa literatura, os padrões de viabilidade comercial exigidos pelo mercado tendem, de certa maneira, a aproximar essas duas modalidades. Clássicos de Machado de Assis são vendidos em bancas de jornal. A nova edição de *O idiota*, de Dostoiévski é anunciada em revistas de grande circulação e divide espaço na estante central da livraria com o mais recente *best-seller*. A coleção completa de *Em busca do tempo perdido* pode ser adquirida em um *box* promocional, que é divulgado em um *display* na porta da loja. A venda de todo esse material literário está ligada ao aparato midiático da editora, que conta, além da equipe de *marketing*, com assessores de comunicação, pagos para tentar inserir matérias em jornais e revistas.

O jornalismo segue valores específicos. Para que uma determinada obra se torne notícia é necessário que ela contenha alguma novidade ou pretexto que justifique sua presença na mídia, o chamado “gancho”. Sendo assim, um livro pode ser assunto de reportagem, por exemplo, na ocasião de seu lançamento, quando ganha uma nova edição, ou quando é adaptado para o cinema ou televisão. As polêmicas a respeito de um livro também tornam uma obra relevante enquanto objeto jornalístico. Esse foi o caso da biografia *Roberto Carlos em detalhes*, de Pedro Alexandre Sanches, que ganhou espaço e diversos veículos depois de ter sido censurada a pedido do biografado.

A vinda de um autor estrangeiro à Festa Literária Internacional de Paraty (Flip), por exemplo, funciona como um excelente “gancho” para a imprensa. Esse tipo de evento permite uma cobertura mais ampla, proporcionando matérias com enfoque nas obras e na biografia desse escritor. As datas comemorativas de determinada obra ou autor também são pretextos muitos utilizados para justificar uma matéria. Podemos dizer, assim, que a mídia segue uma espécie de calendário literário, ditado por eventos realizados por entidades acadêmicas, museus, ou pelas próprias editoras. No ano de

2006, exposições em todo o país homenagearam os 50 anos de *Grande sertão: veredas*. No ano seguinte, o aniversário de vinte anos de morte de Carlos Drummond de Andrade foi marcado por dezenas de matérias especiais nos principais veículos de comunicação do país. O mesmo aconteceu em 2008 com o centenário de morte de Machado de Assis. Com o nome do fundador da Academia Brasileira de Letras em evidência, jornais e revistas iniciaram um resgate do escritor, com enfoque, freqüentemente, em pesquisas que revelem algum aspecto novo de sua biografia ou obra.

A valorização do evento enquanto elemento priorizado pela mídia é característica da cultura de massa. Como nos diz Edgar Morin, em *Cultura de Massas no Século XX*, esse tipo de comportamento valoriza o “aqui e agora” do espetáculo (Cf. MORIN, 2000, p.64). Dentro de uma lógica do consumo literário, cada vez mais obras seriam lidas motivadas pelo evento, momento em que há superinformação sobre a obra e o autor. Além de interferir na experiência de leitura, isso também faria com que o leitor conheça o teor autobiográfico de determinadas passagens, mesmo que tais fragmentos encontrem-se inseridas em narrativas fictícias.

As editoras e a imprensa

Nas reportagens sobre livros, filmes, ou peças de teatro, o elemento biográfico está constantemente presente, o que pode levar o leitor a se reportar com freqüência à vida do autor como explicação para a obra. Esse tipo de relação recebe incentivo da própria editora, que se encarrega de gerar o máximo de publicidade espontânea para esses produtos. No dia-a-dia das redações essa relação segue um procedimento padrão. O veículo de comunicação mais utilizado pelas editoras em relação à imprensa é *press release* – que pode, ou não, vir acompanhado do livro que está sendo promovido. Esse tipo de material contém informações básicas sobre o conteúdo da obra, uma sinopse resumida, além de referências básicas ao autor. Logicamente, são ressaltadas as características mais sedutoras da obra, uma vez que o objetivo é alcançar o êxito de vendas. De acordo com o potencial de cada livro, a editora pode providenciar, também, um *press kit*: conjunto de objetos promocionais, que

recebe elementos adicionais – informativos ou não – como pastas, cds, marcadores de livro, etc.

Outro aspecto relevante na relação editora-imprensa é a necessidade da antecipação. Os veículos de comunicação exigem que o fato seja veiculado com certa antecedência. A novidade constitui um dos maiores valores em relação ao noticiário. Além disso, quando a notícia é relacionada a algum evento público, é necessário que as informações sejam veiculadas antes que ele aconteça, para que o público possa se programar. No caso de lançamentos de livros, esse processo resulta no crescimento das expectativas sobre uma determinada obra antes que ela seja efetivamente lida. Em 2004, por exemplo, as páginas de livraria na internet promoveram listas de espera para a venda do romance *Memórias de minhas putas tristes*, escrito por Gabriel García Márquez após um longo hiato.

O mercado da fama

Ao investir na publicidade de um livro, o mercado editorial não está colocando à venda apenas o título em questão. Junto desse livro, a imagem do autor cai nas mãos do público. Em termos de negócios, esse investimento promete resultados a longo prazo. Um escritor conhecido no mercado é prenúncio de sucesso de vendas. Portanto, para as editoras é vantajoso que o autor se exponha. Sua fama pode representar por si só o êxito mercadológico de um livro, independente das qualidades literárias que ele contém. Prova disso, são os livros escritos por celebridades, que freqüentam a lista dos mais vendidos, sendo que grande parte desses títulos são autobiografias. O interesse pela imagem do autor e o que há por trás dela nunca esteve tão aguçado. Em consequência da demanda do mercado consumidor, a vendagem de biografias e autobiografias cresce.

A crescente demanda por biografias no Brasil e no mundo pode ser vista sob vários ângulos. Primeiramente, o interesse do leitor mostra que o indivíduo tem importância, o que significa restaurar, nesta complexa era digital, o ser humano preso na vasta rede de forças impessoais que estão além de seu controle. (BOAS, 2002, p.37)

Em entrevista publicada pelo jornal *Folha de S. Paulo* do dia 2 de abril de 2008, a atriz e escritora Maitê Proença explica por que decidiu publicar o livro *Uma*

história inventada, apontado como autobiográfico. Ela conta que foi convidada a participar de um programa de televisão, em 2005, e acabou surpreendida por uma série de depoimentos de conhecidos gravados pela produção do programa. As declarações expunham fatos de sua vida pessoal dos quais a atriz nunca tinha falado em público. A partir disso, Maitê conta que teve sua vida privada invadida por vários jornais e revistas, que insistiam em explorar seu passado.

Três anos depois, a atriz publica *Uma história inventada*. Não tardou para que críticos e leitores reconhecessem a relação entre a vida da escritora e o livro, que a atriz define como uma mistura de autobiografia e ficção. Apesar de o nome da protagonista não ser o mesmo da autora, a narrativa em terceira pessoa é intercalada por trechos em primeira pessoa, em geral, referentes a episódios que coincidem com fatos da vida da atriz. Questionada pela repórter Laura Mattos sobre o caráter autobiográfico da obra, Maitê admite que se utilizou de algumas situações que conhecia de perto para dar veracidade aos sentimentos do personagem, mesmo assim, insiste que ela e a protagonista do livro não são a mesma pessoa. “Não sou eu. É lógico que há fatos ali, e estão sempre sendo tocados pela ficção, essa é a brincadeira do livro. Tem um jogo de pistas falsas para que nunca se saiba o que é real e o que não é.” (MATTOS, 2008)

Mesmo quem nunca leu um livro de José Saramago pode conhecer sua figura. O leitor médio sabe que o escritor português recebeu o prêmio Nobel de literatura em 1998 e já ouviu a respeito de sua reclusão na ilha de Lanzarote. Quando o autor decide abrir sua casa para a reportagem do *Jornal da Globo*, como aconteceu em 2007, ele não fala apenas para seus leitores, mas para uma massa de espectadores dispersos em todo o Brasil. Alguns irão esquecer o conteúdo da reportagem no próximo intervalo comercial. Outras pessoas, no entanto, vão percorrer as livrarias em busca de alguma obra do autor, já sabendo, por exemplo, que o escritor continua acreditando no socialismo como única forma de justiça, conforme o próprio Saramago afirmou na entrevista.

Dentro desse panorama, seria válido retornarmos a Philippe Lejeune, que descreve tal fenômeno em *A imagem do autor na mídia*. No texto, como foi dito, o autor explica como a mídia tende a proporcionar ao leitor uma certa ilusão biográfica. Com a

inserção na mídia, obra e autor se vêem confundidos. O leitor, a partir disso, tende a entender o texto a partir das explicações emitidas pelo escritor na imprensa. No artigo, Lejeune elucida, especificamente, o efeito provocado pela televisão.

A ilusão [biográfica] aumenta proporcionalmente com a impressão de realidade criada pela mídia. É na televisão que essa impressão é mais forte. Acredita-se ver o homem ao natural e se esquece que toda e qualquer participação em programas de rádio ou televisão implica na construção de um papel ditado pela posição atribuída àquele homem. O papel do autor é construído pela expectativa do público visado, pelo cerimonial do programa, pelo contexto da entrevista. (LEJEUNE, 2008, p. 196)

O autor na era virtual

Popularizada na década de 1940, nos Estados Unidos e Europa, e na década de 1950, no Brasil, a televisão foi responsável por reduzir distâncias e integrar o mundo, levando imagens jamais imaginadas a diversas regiões do planeta. Entretanto, nenhuma revolução nas comunicações se compara, em volume de informações, à difusão da internet. Através da rede, o internauta pode ter acesso a um universo quase infinito de informações, divulgadas pela mídia *on-line* ou em meios extra-oficiais.

A grande revolução nesse caso não está apenas da maneira de receber a informação, mas em sua emissão. Cada usuário da rede tornou-se um novo emissor. Mesmo concentrando a maior parte dos acessos, os canais oficiais não são os únicos a difundir informação. Na maioria das vezes, aliás, dados confidenciais repercutem a partir dessas fontes. Nesse contexto em que a tecnologia facilita ao extremo a difusão de novidades, roteiros inteiros de filmes são lançados na internet antes mesmo de iniciarem-se as filmagens, gravações experimentais de artistas famosos caem na rede antes do lançamento em CD, e fragmentos de livros são reproduzidos antes da publicação.

Nessa realidade, não temos meios para mensurar o eco de pequenas informações. Autênticas ou não, elas ganham grande repercussão na rede, terminando por ganhar espaço em portais de notícias e rendendo extensos debates em fóruns de discussão ou comunidades virtuais, como o orkut. Todo esse material encontra-se à disposição do leitor, à distância de alguns toques no *mouse*. Segundo Pierre Lévy, em *O que é virtual?*, o ciberespaço está misturando as noções de unidade, de identidade e de localização. O próprio hipertexto, em sua natureza vinculatória, seria um dos

agentes dessa instabilidade, uma vez que os *links* podem remeter a novos endereços, abrindo espaço para um fluxo contínuo de informações.

Os dispositivos hipertextuais nas redes digitais *desterritorializaram* o texto. Fizeram emergir um texto sem fronteiras nítidas, sem interioridade definível. Não há mais um texto, discernível e individualizável, mas apenas um texto, assim como não há *uma água e uma areia*, mas apenas *água e areia*. (LÉVY, 1996, p.48)

Na era da internet, a questão da autoria também vem sendo repensada. No ambiente virtual, identidades se ocultam ou assumem formas coletivas. Outros internautas assumem nomes fictícios ou atribuem falsa autoria a textos de escritores anônimos. Nesse âmbito, entra em discussão não só a questão da autoria, mas a propriedade intelectual. De certa maneira, as novas tecnologias da informação limitam ainda mais o controle do autor sobre a obra. Nem sempre ele tem condições de conduzir a publicação de sua literatura da maneira que gostaria. Ao mesmo tempo em que a imagem do autor está cada vez mais exposta, a veiculação dessa imagem nunca esteve tão sujeita a ruídos.

3.3. O PACTO POR PROCURAÇÃO

Philippe Lejeune desenvolveu as premissas do pacto autobiográfico, entre 1975 e 1986, segundo um modelo de autobiografia, que tinha como paradigma As confissões, de Rousseau. Posteriormente, as manifestações que se desviavam desse padrão, como a autobiografia em verso, por exemplo, se tornaram novos objetos de estudo para o autor. Essa dinâmica de renovação da literatura é algo constante, provocando a ruptura de paradigmas e o surgimento de novas questões à teoria da literatura. As peças da Trilogia Mauro Rasi propõem esse exercício de reflexão ao estabelecer um caso que foge à regra geral; uma situação que pode não ser inédita, mas, certamente, é exemplar de uma modalidade de autobiografia que não se enquadra totalmente nas condições estabelecidas em *O pacto autobiográfico*, mas cumpre a função primeira desse gênero, que é proporcionar um tipo específico de experiência ao leitor.

A obra de Rasi parece ser o exemplo de uma nova possibilidade de mediação, tendo a mídia como meio capaz de preencher a lacuna existente entre o “pacto” e o objeto de análise. Essa espécie de contrato informal, que não aparece no papel, pode cumprir papel análogo ao pacto proposto por Lejeune, proporcionando condições para que o leitor admita o caráter autobiográfico da obra. As informações veiculadas pela mídia, muitas vezes concedidas pelo próprio autor, funcionam como uma espécie de procuração entregue nas mãos do leitor, a qual ele poderá utilizar segundo seu critério e vontade.

O que chamamos aqui “pacto por procuração” consiste em uma espécie de alargamento do pacto autobiográfico, uma configuração que permite que a identidade entre narrador, autor e personagem seja manifestada de forma indireta. Mas qual diferença haveria entre essa modalidade e o “pacto fantasmático” definido por Lejeune? Primeiramente, é importante ressaltar que essas duas categorias não se excluem, pelo contrário, são complementares. A noção de “pacto por procuração” seria, antes, uma tentativa de adaptar o conceito de “pacto fantasmático” ao ambiente da cultura de massa, caracterizado, como vimos, pelo grande volume de informações e pelas múltiplas possibilidades de acesso que esse material está sujeito. Se, antes, o espaço autobiográfico era criado pelo autor, em obras e entrevistas, hoje, na internet, além dessa mediação, temos ainda a ampliação do pacto tradicional, por outros emissores, além do autor. A obra de Mauro Rasi estaria inserida nesse tipo de relação autor-leitor, que tem sido cada vez mais intensificada após a popularização da mídia virtual. A noção de “pacto por procuração” estaria necessariamente vinculada à configuração desse tipo de sociedade midiática, em que o excesso de material extra-literário circunda a experiência do leitor.

Assim como o pacto fantasmático, o “pacto por procuração” partiria de um ato intencional de um autor, que decide revelar publicamente o caráter autobiográfico de sua obra, posteriormente à sua publicação. É como se esse escritor decidisse assumir a identidade que havia sonogado à época da publicação. A alegoria da “procuração”, nesse caso, seria adequada, já que como o documento, ela receberia a “assinatura” do autor e delegada ao leitor.

Lejeune, aliás, chega a levantar a questão dos escritores que têm uma autobiografia como obra de estréia. Nesse caso, ele admite que seria difícil haver a criação de um espaço autobiográfico, visto que não há parâmetro de comparação para o leitor. O “pacto por procuração” sugere outro tipo de suporte, que pode ser de natureza autobiográfica e/ou referencial. O pacto com o leitor, nesse caso, poderia ser feito através de uma entrevista, de uma crônica, de um ensaio, ou mesmo em uma nova autobiografia publicada posteriormente. É preciso lembrar, aliás, que não estamos considerando apenas o texto escrito, mas todas as modalidades de inserção que o autor pode obter no mercado editorial ou na mídia.

A procuração de Rasi

A Trilogia Mauro Rasi é um bom exemplo de como uma autobiografia pode ser legitimada por um pacto por procuração. Como já foi dito, apesar de ter transformado sua própria vida em peças de teatro, Mauro Rasi nunca conferiu nomes reais a seus personagens. No entanto, em suas constantes inserções midiáticas, ele sempre insistiu na natureza autobiográfica dos textos. O dramaturgo faz comparações entre sua vida e suas peças e menciona episódios de seu passado. Na verdade, Rasi conjuga esses dois universos como se os leitores soubessem do caráter autobiográfico de sua dramaturgia. Ele afirma, inclusive, que o teatro foi responsável por imortalizar a imagem de seus pais, como diz no texto de apresentação de sua coletânea de crônicas *Eu, minhas tias, meus gatos e meu cachorro*: “Fala-se em *golden twenties*, mas, para mim, *golden* mesmo foram os *nineties*. Nessa década eu perdi meu pai e minha mãe. Mas eles ganharam o teatro”. (RASI, 2003, p.14)

Mesmo sem ter conferido seu nome ao personagem principal das peças, Rasi estabeleceu todas as condições para que o leitor/espectador aceitasse o pacto por si mesmo, por meio de uma “procuração” concedida por ele próprio. Aliás, as procurações são várias, distribuídas em entrevistas e em várias crônicas. A certeza de que as peças são autobiográficas é respaldada pela crítica, que se refere às peças de Rasi, como legítimas autobiografias.

A existência de um “pacto por procuração” permite a leitura da *Trilogia Mauro Rasi* como autobiografias teatrais, mesmo que esses espetáculos também possuam

elementos ficcionais. Esse seria o caso, por exemplo, de *A cerimônia do adeus*, em que Juliano convive com a presença física de Sartre e Beauvoir. Apesar de apelar para um recurso ficcional, o espetáculo continua sendo autobiográfico. O recurso, de natureza teatral, vem em substituição ao que, na narrativa, poderia ser considerada uma introspecção. As digressões que caberiam ao narrador para explicar a importância da literatura existencialista na vida de Juliano, recebem um formato cênico, que privilegiam uma linguagem dramática. Assim, Rasi optou por colocar o casal em cena, dialogando com o protagonista. Ou seja, enquanto drama, a cena transpõe esses sentimentos para a ação. O caráter autobiográfico, dessa forma, se mantém.

De outro modo, essa mistura entre a memória e o imaginário é assumida como condição de vida pelo autor, que descreve a si mesmo com uma pessoa muito imaginativa, que sempre percebeu a realidade através da lente do sonho. Em suas peças, Rasi funde esses dois universos como se ambos fizessem parte, igualmente, de sua vida. Aliás, os sonhos, projeções, fantasias e fantasmas também constituem importantes objetos da autobiografia. O dramaturgo, inclusive, deixa entrever uma certa fusão entre os atores que encenavam suas peças e sua família real. Um dos exemplares mais notáveis a esse respeito é a crônica *Meu pai morreu no Natal*, publicada em janeiro de 1999, algumas semanas após a morte de seu pai.

Para os que não sabem, perdi meu pai no Natal. Não por acaso falava com Sérgio Mamberti (o marido de Pérola) ao telefone., quando, no outro, meu cunhado (o pastor de Pérola) me comunicou que ele havia morrido.

- O Vado... morreu!

Sérgio ficou chocado. Foi como se ele próprio tivesse morrido. Mais tarde, em Bauru, com Vera Holtz ao meu lado, no momento em que o caixão se fechava, pensei: "Meu pai sai da vida para entrar na ficção."

O que é ficção? O que é realidade? Olhei para a admirável Vera ao meu lado (ou seria Pérola?) Lembrei de Marieta Severo, de Yara Amaral, de todas as minhas "mães". E Vado? Seria ele mesmo ou Mamberti, Sérgio Viotti ou Paulo Autran? E eu? Seria eu mesmo ou Marcos Frota, Emílio de Mello, Guilherme Piva, Paulo Betti ou Daniel Dantas? E minha irmã? Será Anna de Aguiar? Luciana Braga? Andréa Beltrão? Drica Moraes? (RASI, 2003, p.41)⁹

⁹ Não podemos definir exatamente o que há de realidade e o que há de invenção na crônica. O fato, entretanto, é que tive oportunidade de ouvir uma confirmação para esse relato do próprio Sérgio Mamberti, durante entrevista que fiz para o jornal *Tribuna de Minas*. Segundo o ator, ele realmente estava no telefone com o dramaturgo quando ele recebeu a notícia da morte de seu pai. Ao receber a notícia de Rasi nesse telefonema, a sensação foi de choque, como se estivesse recebendo a notícia da própria morte, assim como foi descrito pelo escritor na crônica. Para Mamberti, aliás, as peças que Rasi escreveu em homenagem à mãe (Pérola) e ao pai (*O crime do Doutor Alvarenga*) foram um modo de ele se prepara para sua própria morte, que viria acontecer em abril de 2003.

Nas crônicas, o dramaturgo narrou, usando a primeira pessoa do singular, episódios de sua vida que foram colocados em cena na *Trilogia Mauro Rasi*, ou em *Pérola*. Entre o que é encenado no palco e o que é escrito no jornal, os discursos coincidem e se completam, como se tratassem de dar continuidade a um diálogo iniciado anteriormente. Sendo assim, Rasi fala a seus leitores de *O Globo* sobre seu encontro com Sartre na cidade de Araraquara. Em *A cerimônia do adeus*, Juliano comenta o episódio com o próprio filósofo. O mesmo assunto vem à tona em *Viagem a Forlì*, quando Juliano Velho se dirige a Juliano Jovem, questionando: “Não se lembra? Você estava lá”. Alguns momentos especialmente marcantes para o dramaturgo foram repetidos várias vezes em crônicas e entrevistas, como o dia em que Pérola queimou seus livros por julga-los inapropriados para o filho.

Lembrei-me do dia que voltei do colégio e encontrei *A convidada*, *Os mandarins*, *Treblinka*, ardendo no quintal. Ela tinha feito uma fogueira e estava queimando os livros. Diante do meu rosto horrorizado explicou:

- É por seu bem.

Eu gritava: sua Goebbels... (o marqueteiro do nazismo, espécie de Duda Mendonça do mal) – tentando salvar Memórias de uma moça bem comportada das chamas.

Ela não tinha a menor idéia de quem era Goebbels, mas pela entonação sabia que não era coisa boa. Apelou pro meu pai:

- Benhê, ele tá me ofendendo. (RASI, 2003, p.79)

Em entrevista a Revista *Isto é Gente*, de 20 de dezembro de 2000, Rasi fala sobre sua estada em Paris. Os episódios narrados pelo dramaturgo a jornalista são os mesmos do monólogo inicial de *Viagem a Forlì*. “Fui para Paris estudar piano e nunca passei na porta do conservatório. Enganei o coitado do meu pai durante um ano, recebendo mesada e falsificando meus boletins. Quando voltei para o Brasil, fiquei dez anos mergulhado em drogas e vendi, ou melhor, cheirei meu piano todinho” (LOBATO, 2001). Em *Pérola*, ele retorna a esse mesmo episódio, mas transformando-o, dessa vez, em um diálogo imaginário com a mãe, uma espécie de desabafo que gostaria de ter feito para a mãe ausente.

Emílio – Quero que saiba quem eu sou.

Pérola – Ué, você não é o Emílio?

Emílio – Meus amigos me conhecem melhor do que você.

Pérola – Duvido.

Emílio – A gente nunca conseguiu se comunicar.

Pérola – Você só me xingava, só...

Emílio – Lembra do piano? Eu cheirei ele! (RASI, 1998, p.110)

Outras vezes, o fato de que se trata de autobiografia aparece no corpo do texto. Ao ser perguntada pelo marido onde está o filho, Aspázia responde: “Ta lá no quarto dele, com o ‘órfão’ [Nielson]. Diz que tá escrevendo a autobiografia dele... ta vestido de mulher...” (p.85). Em outra cena, Hermes questiona Juliano sobre a natureza autobiográfica de *O macho familiar*.

Hermes – Pare de insistir que é “o relato da sua vida”. Deixe que cada espectador interprete a seu modo. Porque você insiste em ridicularizar sua mãe?

Juliano – De que outra forma ela passaria à literatura?

Hermes – Já te avisei. Deixe a sua mãe em paz.

Juliano – (Cínico) Ela é minha musa. (RASI, 1993, p.87)

A questão dos limites entre realidade e ficção é uma preocupação constante para o autor. O trecho acima mostra a consciência de Mauro Rasi em relação a seu trabalho autobiográfico, além da importância que isso teve para sua dramaturgia. O diálogo, inclusive, justifica os motivos que o levaram a escrever *A estrela do lar* e o restante de suas peças autobiográficas. A exposição de seus dramas familiares foi motivo de conflito com seus pais. Como o escritor conta na crônica *Aqui, ali, em qualquer lugar*, seu pai chegava a se sentir ofendido em relação a maneira com que o autor retratava sua família e sua cidade natal em suas peças e textos publicados no jornal. Na crônica, Rasi relata uma suposta carta que teria recebido de Osvaldo Rasi, suplicando para que parasse de ridicularizar suas origens. (Forjada ou não, o texto manifesta o desagrado de sua família com a excessiva exposição provocada por suas peças.)

Por favor, Mauro, procure outro filão de sensacionalismo. Deixe em paz seus honrados e honrosos familiares que nenhum dano moral ou material lhe causaram. Lute pelo seu sucesso sem aviltá-los. Não me coloque numa posição vexatória perante a sociedade bauruense que nos respeita e admira. Por favor, meu filho, se você ainda tiver um pouco de amor pela sua querida mãe e por mim, pare de nos humilhar e ridicularizar. Mude o teor de suas inconfidências. Deixe a sua família em paz. Assinado, seu pai. Bauru, 26 de janeiro de 1995. (RASI, O GLOBO, 2003)

Pérola, a reconciliação definitiva

O maior êxito de público e crítica alcançado por Rasi durante sua carreira foi, indiscutivelmente, *Pérola*. A peça, que estreou em 1995, ficou seis anos em cartaz,

viajando o país e recebendo diversos prêmios. Em 1997, o espetáculo ganhou uma montagem na Argentina. Embora não faça parte da *Trilogia Mauro Rasi*, esse espetáculo é de grande relevância na medida em que retoma inventivamente um dos topoi tradicionais das escritas de si, que é a evocação das figuras parentais. O recurso a esse topos, na tentativa de estabelecer uma origem que permita a auto-compreensão, obedece a motivações diversas, como a vontade de se enraizar em uma genealogia, modo oblíquo de falar de si para a análise dos aspectos autobiográficos na obra do autor.

Ao evocar a história da mãe, Rasi recorre a um procedimento muito comum em autobiografias, a recuperação da história de seus pais, que precederam sua existência e que têm importância indiscutível na formação de sua própria história. A retomada da biografia dos pais vai ao encontro do conceito de “romance familiar”, expressão criada por Freud – e mobilizada por muitos críticos da autobiografia – para designar fantasmas através dos quais o indivíduo modifica imaginariamente seus laços afetivos com os pais. Parece ser o caso de Rasi, que na crônica *Meu pai, meu tesouro* (RASI, 2002) conta que durante boa parte da infância acreditava ser o herdeiro perdido da família Romanov, ex-czares da Rússia que foram derrubados do poder pela Revolução Socialista de 1917. Segundo Freud, os fundamentos do “romance familiar” estariam no complexo de Édipo, na maneira de exaltar ou rebaixar certos traços dos pais.

A imaginação da criança entrega-se à tarefa de libertar-se dos pais que desceram em sua estima, e de substituí-los por outros, em geral de uma posição social mais elevada. Nessa conexão ela lançará mão de quaisquer coincidências oportunas de sua experiência real, tal como quando trava conhecimento com o senhor da Casa Grande ou com o dono de alguma grande propriedade, se mora no campo, ou com algum membro da aristocracia, se mora na cidade. Esses acontecimentos fortuitos despertam a inveja da criança, que encontraria a expressão numa fantasia em que seus pais são de melhor linhagem. (FREUD, 1909)¹⁰

A tendência a fantasiar os pais ideais poderia explicar, por exemplo, a presença de Simone de Beauvoir em *A cerimônia do adeus* como modelo substitutivo de mãe que Juliano desejaria ter. Nesse sentido, Pérola é relevante como extensão da

¹⁰ O fragmento foi retirado do texto integral de Freud em formato eletrônico, disponível para download no site "Psicanálise lacaniana para estudantes e interessados".

referida trilogia, uma vez que constituiu uma retomada da figura materna cuja imagem havia sido fixada nas peças anteriores.

A rejeição pelos pais, entretanto, parece ter sido superada em *Pérola*, peça em que a família é retratada em todos os seus defeitos e qualidades, em uma representação que seria bem próxima do real. O dramaturgo não deixa de falar, por exemplo, sobre o excesso de bebida alcoólica que a mãe consumia ou como o pai se deixou dominar pelo genro, Danilo. Ao contrário de Juliano, entretanto, Emílio, alterego de Rasi nesse espetáculo não observa os pais com revolta, mas com uma certa admiração saudosista.

Pérola concilia vários momentos da vida de Rasi colocados em cena nas peças anteriores, mas sob uma óptica nova. Apesar de não ser, a rigor, o que nos chama a atenção nesse espetáculo é a evidência de elementos do “pacto por procuração”, dada a repercussão alcançada pela peça, a citação quase sistemática de fragmentos de suas crônicas e a maneira com que o escritor se insere no palco.

A peça é, antes, uma biografia da mãe do dramaturgo, que finalmente recebe seu nome verdadeiro, depois de ser representada em *A estrela do lar* e *A cerimônia do adeus* com o nome de Aspázia. Outro personagem que recebeu nome verdadeiro foi o pai de Rasi, Osvaldo. O restante dos personagens, entretanto, continua aparecendo com nome fictício. O próprio Mauro Rasi chama-se Emílio. Ainda há a irmã Sônia (Diléa, na vida real), o cunhado Danilo e a tia Norma. Segundo o autor, a peça começou a ser elaborada no momento em que ele chegou na casa de seus pais após o enterro de Pérola.

...estávamos eu e minha irmã na cozinha quando ela abre a geladeira e começa a soluçar. Eu perguntei, o que foi? E ela: “A vodca da mamãe!”. Eu a abracei e comecei a chorar também. A minha mãe era uma festa! Algumas pessoas se preocupam com o missal da mãe, o véu da mamãe, a pantufa. Lá em casa era o dry martini da mamãe, a vodca. (SBAT, 2002)

A cena foi reproduzida em uma das primeiras cenas de *Pérola*. No espetáculo, o episódio aparece assim:

Emílio – (Ao público) Quando voltamos do enterro da minha mãe, Elisa abriu a geladeira... (Elisa abre a geladeira e começa a soluçar, olhando para o interior do congelador) Que foi?

Elisa – (Pega a garrafa pela metade) A vodca da mamãe! (RASI, 1998, p.107)

A intenção de *Pérola*, segundo o dramaturgo, é criar um retrato honesto da mãe, sem esconder seus defeitos. Mesmo sem poupar as críticas, Rasi reverte o aspecto negativo que pode ter pesado sobre a família nos espetáculos anteriores. Nessa peça, o escritor explica, como a revolta e a ternura se conciliam, mostrando como a mãe era adorável em seus defeitos. Para o dramaturgo, o êxito do espetáculo foi uma forma de responder os apelos de seu pai para que parasse de expor a intimidade da família. Segundo Rasi, a peça teve impacto especial sobre a platéia de Bauru, ficando diversas semanas em cartaz na cidade. A explicação para tal sucesso seria a sensação de reconhecimento gerada na platéia a partir das situações expostas no palco. A temporada em sua cidade natal aconteceu poucas semanas após Rasi ter recebido uma suposta carta do pai, apelando para que ele parasse de expor a família e a cidade onde nasceu. O êxito do espetáculo, segundo o dramaturgo, reverteu essa situação: “quando estive em Bauru [*Pérola*] causou uma verdadeira comoção na cidade, a platéia se reconhecia, chorava e aplaudia. (...) Quando papai assistiu ao espetáculo, uma dúzia de vezes, levava os amigos com orgulho e lágrimas”. (RASI, O GLOBO, 2003)

Pérola seria, pois, mais uma biografia. Talvez, seja mais adequado dizer que a peça traça um retrato da personagem-título por meio das recordações de seu filho, que se lembra de episódios marcantes em relação a seu jeito de ser, sua maneira de relacionar com os familiares e seus conflitos pessoais. O fio condutor da trama é, justamente, a memória de Emílio, alterego de Rasi. Sendo assim, a ação avança e recua de acordo com as recordações desse personagem. A estrutura da peça ressalta o aspecto fragmentado dessas lembranças, que aos poucos constroem um mosaico de *Pérola*, sem se preocupar com a seqüência cronológica dos fatos.

Ao contrário do que acontece nas peças da *Trilogia Mauro Rasi*, em *Pérola*, o alterego do autor está à margem das ações. Apesar de interagir com os outros personagens, Emílio, na maior parte do tempo, observa e comenta, se dirigindo diretamente à platéia em alguns momentos. Esse recurso proporciona um efeito confessional no espetáculo. É como se o próprio autor estivesse em cena, falando sobre a mãe. Além disso, esses pequenos monólogos criam um canal de proximidade com a platéia, gerando uma sensação de conversa íntima, de desabafo.

Apesar de não estar incluída na trilogia autobiográfica do autor, *Pérola* representa uma espécie de arremate para as outras peças. Por meio desse texto, ele parece conseguir a reconciliação definitiva com seu passado. Isso não significa que vá deixar de falar de sua vida em família, o que muda é a angulação, que deixa de conter o traço rancoroso que permeava os outros textos. A proposta de homenagear a mãe termina por abranger todos os familiares. Essas pessoas são aceitas em seus defeitos sob um olhar afetuoso, que contempla cada um desses defeitos como particularidades que dão personalidade às pessoas. Nesse sentido, Rasi explica: “Quando você fica na obrigação de falar bem de uma pessoa às vezes acaba falando mal. Vocêalaria melhor se descrevesse a pessoa como ela é, de uma maneira distanciada, generosa” (SBAT, 2001).

O sucesso de *Pérola* garantiu à peça a aparição constante nos meios de comunicação. A repercussão aconteceu por conta dos prêmios recebidos pelo autor e pelo elenco, pelos aniversários do espetáculo em cartaz e pelos sucessivos recordes de público atingidos. Todo esse êxito foi repercutido nas próprias crônicas de Rasi, que falava sobre a peça e, também sobre a mãe. Pode-se dizer que *Pérola* tornou-se, praticamente, uma celebridade entre os leitores da coluna. Na grande maioria das matérias jornalísticas o caráter autobiográfico ficava evidente. Nem sempre, é verdade, mas quando essa característica não era ressaltada, também não era colocada em dúvida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Difícil concluir em uma realidade que se transfigura de maneira tão veloz. O avanço da tecnologia reconfigura fronteiras, códigos sociais e culturais. Enquanto expressão da condição humana, a arte absorve a dinâmica dos tempos atuais e busca se adaptar ao novo por meio da renovação da linguagem, a derrubada de pressupostos e contaminação entre os gêneros.

As escritas de si vêm ganhando espaço em diferentes veículos. Reflexo de uma sociedade cada vez mais voltada para o indivíduo, esse interesse demonstra a necessidade do leitor em conhecer a verdade particular do autor. Nessa realidade, a autobiografia ganha espaço em segmentos, como o cinema, a TV, a internet e o teatro, abrindo caminho em um tipo de linguagem em que a imagem também fala.

No cinema, podemos mencionar títulos do chamado cinema autoral, cujos enredos são inspirados na vida de seus diretores, como alguns filmes de Woody Allen e François Truffaut, entre tantos exemplos; ou, ainda, o caso de *Caro diário*, em que o diretor Nani Moretti também protagoniza a produção. A viabilidade de uma autobiografia no cinema ainda é questionada, mas a realização de sucessivas tentativas, como a série *Camera je*, citada por Philippe Lejeune no artigo *Autobiografia e cinema: problemas de vocabulário* (LEJEUNE, 2008), mostra que essa modalidade existe de fato. Na TV, temos os *realitys shows* que se multiplicaram na última década, provocando críticas em relação a sua qualidade artística, mas despertando, inegavelmente, a curiosidade do público.

Se o interesse pela vida do outro e a promoção da imagem pessoal vêm ganhando mais espaço no cinema e na TV, não há dúvidas de que a internet foi uma das grandes responsáveis por acelerar essa dinâmica – aliás, os próprios *realitys shows* tiveram início em experiências de internautas com *web cams*. Na rede, a autobiografia pode estar presente, em determinada medida, no *blog*, por exemplo, nas imagens de um *fotolog*, ou na elaboração de uma página pessoal nos *sites* de relacionamento. Aliada a essas múltiplas possibilidades de exposição pessoal, temos o efeito multiplicador da rede em relação aos veículos convencionais de informação, permitindo

a interação mais ágil e articulada entre autores e leitores/internautas; articulada, ou não, aos meios de comunicação oficiais.

Os exemplos demonstram que, embora a autobiografia esteja tradicionalmente ligada à manifestação literária, ela não se restringe a essa linguagem. Ao contrário, essa noção vem se desdobrando em novos segmentos e se tornando mais complexo a cada nova modalidade que atinge.

Embora disponha de uma história milenar, quase tão antiga quanto a da literatura, o caso do teatro pode ser inserido nesse contexto. Como vimos, é possível identificar elementos autobiográficos em algumas tragédias gregas, mas essas manifestações, em geral, não chegam a se enquadrar completamente nas condições do pacto autobiográfico. Em alguns dos exemplares mais notórios, como *Longa jornada noite adentro*, de Eugene O'Neill e *Depois da queda*, de Arthur Miller, a identidade do autor não encontra-se manifestada no nome do protagonista, embora saibamos de antemão que tratam-se da mesma pessoa.

Por outro lado, determinados recursos cênicos, como uma certa planificação dos personagens, e a representação estilizada de recordações do autor, atribuiriam um caráter inverossímil ao teatro. Isso se deveria, entretanto, ao fato da linguagem teatral explicitar alguns recursos que ficam implícitos na narrativa, presentes nas digressões do autor ou na elaboração de metáforas e outras figuras de expressão. Assim, o teatro tornaria-se capaz de fugir do padrão de verossimilhança estrita, permitindo a encenação do imaginário ou de “fantasmas” do autor. Nessa situação, estariam inseridos os textos teatrais de Mauro Rasi, em que as lembranças do passado encontram-se conjugadas entre o real e a fantasia.

Apesar de não se adequarem à condição da identidade entre autor e personagem/narrador, estas peças poderiam ser consideradas autobiográficas na medida em que proporcionam aos espectadores (ou grande parte deles) uma “leitura” a partir dessa perspectiva.

A obra de Rasi, portanto, parece se beneficiar de um determinado “alargamento” do pacto autobiográfico em que a relação de identidade entre autor, personagem e narrador é mediado por instâncias extra-literárias, como a TV, a internet e a mídia impressa, dinâmica que encontra respaldo na noção de “espaço

autobiográfico”. Procuramos, no entanto, situar esse conceito em um contexto mais amplo do que foi designado por Lejeune em *O pacto autobiográfico*, atendendo às demandas criadas pelas novas tecnologias. A partir disso, a noção de “pacto por procuração” se define como uma modalidade de pacto autobiográfico mediado pelos meios de comunicação.

A reconfiguração do modo de viver humano nos leva à questão do leitor, que dispõe de um contexto de leitura bastante complexo e diferente do que havia há trinta anos, quando Lejeune escreveu o primeiro pacto autobiográfico. Essa modalidade seria reflexo, portanto, de um novo tipo de relação entre o leitor e a obra, consequência da chamada sociedade da superinformação, em que a imagem do autor está cada vez mais associada à obra. Por outro lado, o próprio autor não seria o único agente capaz de influenciar a experiência dos leitores. A popularização da internet dá voz ao próprio leitor, que pode funcionar como uma fonte paralela, difundindo na rede uma série de informações extraliterárias sobre a obra, além de interpretações que acabam convergindo para uma espécie de alargamento do que Jauss denominou *horizonte de expectativa* do leitor.

A partir do pacto por procuração, a classificação de um texto como autobiografia torna-se mais complexa, já que a referida “procuração” que configura a identidade entre autor e personagem/narrador não está na capa do livro como acontece na maneira tradicional do pacto autobiográfico. O leitor, portanto, poderia tomar conhecimento desse pacto em uma entrevista concedida à TV ou em um fórum de debates na internet. Pacto esse, que mesmo mediado pelos meios de comunicação, carrega a chancela do autor, como uma assinatura que confere validade a uma procuração.

A noção de autobiografia, nesse caso, torna-se mais ligada do que nunca ao receptor e à individualidade de cada leitura. Por um lado, essa condição aponta para um certo status de instabilidade, em que a experiência de cada leitor pode ser condicionada, ou não, pela perspectiva autobiográfica. De outro modo, essa questão reflete uma imposição da atualidade, que pede atenção para os múltiplos aspectos que cercam a experiência de leitura e seus consequentes desdobramentos em uma realidade em plena reconfiguração.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Jorge. *Rasto atrás*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1966.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. 14ª edição. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.

ARTIÈRES, Philippe. *Arquivar a própria vida*. Em *Estudos Históricos*, número 21: Arquivos Pessoais. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

BARTHES, Roland. *A morte do autor*. Em *O rumor da língua* (p.65-70) São Paulo: Martins Fontes, 2004.

----- . *Da obra ao texto*. Em *O rumor da língua* (p.71-8) São Paulo: Martins Fontes, 2004.

----- . *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, 1980.

BEAUVOIR, Simone de. *A cerimônia do adeus, seguido de Entrevistas com Jean-Paul Sartre, agosto-setembro 1974*. Tradução de Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2ª edição Rio de Janeiro: Guanabara: 1987.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BOAS, Sérgio Vilas. *Biografia & Biógrafos: jornalismo sobre personagens*. São Paulo: Summus, 2002.

BRUSS, Elizabeth. *Autobiographical acts: the changing situation of literary*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1976.

BURLA, Gustavo. *O mapa da cena*. Juiz de Fora: Funalfa edições, 2004.

CAFEZEIRO, Edwaldo *História do Teatro Brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: EDUERJ: FUNARTE, 1996.

CÂNDIDO, Antônio. *A educação pela noite & outros ensaios*. Editora Ática. São Paulo: 1989.

----- . *A personagem do romance*. Em *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

CARREIRO, Tônia. *O monstro de olhos azuis*. L&PM: Rio de Janeiro, 1986.

COHEN-SOLAL, Annie. *Jean-Paul Sartre*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2005.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

COSTA LIMA, Luiz. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Intr. trad. e seleção de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

----- . *Pensando nos trópicos (dispersa demanda II)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

COUDREUSE, Anne. *Un théâtre autobiographique?* In SIMONET, Françoise. *Le proper de l'écriture de soi*. Paris: Téraèdre, 2007.

FERNANDES, Silvia. *Grupos teatrais – anos 70*. Campinas: Editora Unicamp, 2000.

FOUCAULT, Michel. *A escrita de si*. Tradução de António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Prefácio de José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais. Lisboa: Vega, 1992.

----- . *O que é um autor?* Tradução de António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Prefácio de José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais. Lisboa: Vega, 1992.

FREUD, Sigmund. *Romances familiares*. In: FREUD, Sigmund. *Livro IX – Obras psicológicas de Sigmund Freud*. São Paulo: Imago, 1980. Disponível em: <http://br.geocities.com/jacqueslacan19011981/textosf/romancesfamiliares.htm>. Acesso em 26 de setembro de 2008.

GAY, Peter. *O coração desvelado: a experiência burguesa, da Rainha Vitória a Freud*. Tradução de Sérgio Bath. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GHIVELDER, Débora. *O salão de festa é o palco*. Revista *Veja Rio*, Rio de Janeiro, nº 184, p.82, maio de 2003.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização: Jovita Maria Gerhein Noronha. Tradução: Jovita Maria Gerhein Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

LÉVY, Pierre. *O que é virtual?* Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1996.

LOBATO, Eliane. “*Sou um enganador*”. Entrevista de Mauro Rasi concedida à Revista *Istoé Gente* em 20/12/2000. O recorte que possuo não contém o número da página.

MACHADO, Alanderson e Marcelo Bruno. *O teatro de Mauro Rasi, Miguel Falabella e Vicente Pereira: Besteiro e Carnavalização*. Rio de Janeiro: Cultura BDMG, 1996.

MACLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2001.

MAGALDI, Sábato. *Jorge Andrade dramatiza o sentimento nativista*. Revista USP, nº 20. Dezembro de 1993.

----- . *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global, 1999. 4o ed.

MANNONI, Octave. *As chaves para o imaginário*. Tradução de Maria Pondé Vassalo. Petrópolis: Editora Vozes, 1973.

MARINHO, Flávio. *Quem tem medo de besteiro?: a história de um movimento teatral carioca*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2004.

MATTOS, Laura. *A vida como ela é. Folha de S. Paulo*, São Paulo, Ilustrada, E1, publicado em 2 de abril de 2008.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos Escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

----- . *Mal de arquivo*. Ipotesi, Juiz de Fora, vol. 4, nº 2, p. 49-56, dezembro de 2000.

MOLIÉRE. *Escola de mulheres*. São Paulo: Editora América do Sul, 1988.

MORIN, Edgar. *Cultura de massa no século XX: neurose*. 9ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. *Entrevista com Philippe Lejeune*. Ipotesi, Juiz de Fora, vol. 6, nº 2, p. 21-30, julho de 2002.

O'NEILL, Eugene. *Longa jornada noite adentro*. Tradução de Helena Pessoa. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

PAVIS, Patrice. *Dicionário do teatro. Dramaturgia, estética, semiologia*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PIRANDELLO, Luigi. *Écrits sur le théâtre et la littérature*. Paris: Benöel, 1968.

----- . *Seis personagens à procura de um autor*. Tradução de Fernando Correa Fonseca. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2002.

PRADO, Décio de Almeida. *A personagem no teatro*. Em *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

PRADO, Luís André. *Uma peça dá a volta ao mundo*. *Revista Época*, nº 29, setembro de 1998.

RASI, Mauro. *Aqui, ali, em qualquer lugar*. *O Globo*. Segundo Caderno. Publicada em 29 de dezembro de 2003.

------. *Eu, minhas tias, meus gatos e meu cachorro*. Organização Anna Accioly. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

------. *Ida a Tupã. Folha de S. Paulo*. Caderno Mais. Publicada em outubro de 2002.

------. *Meu pai, meu tesouro*. *O Globo*. Segundo Caderno. Publicada em outubro de 2002.

------. *Pérola*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1998.

------. *Trilogia Mauro Rasi*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.

RICOEUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil, 1990.

------. *Tempo e narrativa - Tomo III*. Tradução: Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus Editora, 1997.

ROCHA, Clara Crabbé. *O espaço autobiográfico em Miguel Torga*. Coimbra: Livraria Almedina, 1977.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *As confissões*. Tradução e prefácio de Wilson Lousada. São Paulo: Livraria José Olympio, 1948.

SARTRE, Jean-Paul. *As palavras*. Tradução de J. Guinsburg. 2ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

------. *O existencialismo é um humanismo*. Tradução de Vergílio Ferreira. São Paulo: Abril Cultural, 1978. 32p.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

SCHOLZ, Judite. *Mauro Rasi, salvo por Mozart*. *Vogue Brasil*, nº 224. São Paulo, junho de 1996.

SODRÉ, Muniz. *Best-seller: a literatura de Mercado*. São Paulo: Editora Ática, 1985.

SÓFOCLES. *Édipo em Colono*. Porto Alegre: LP&M, 2006.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

STAROBINSKI, Jean. *Os problemas da autobiografia*. Em *Jean-Jacques Rousseau. A transparência e o obstáculo*. Trad.: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

O TEATRO mudou a minha vida. Entrevista de Mauro Rasi concedida à *Revista do Teatro*, da Sociedade brasileira de autores teatrais (Sbat). Rio de Janeiro, 2002.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

VILHENA, Deolinda. *Tônia Carrero: nunca é hora de entregar os pontos*. *Terra Diversão*. Disponível em www.terramagazine.terra/interna/0,,O11738598-EI6581,00.html. Acesso em 6 de julho de 2007.



A cerimônia do adeus: Yara Amaral no papel de Aspázia (à esquerda); Marcos Frota e Nathalia Timberg (à direita), como Juliano e Simone de Beauvoir.



A estrela do lar: Acima, Dr. Alvarenga (Sergio Viotti) e Olívia (Andrea Beltrão), personagens de *O crime do doutor Alvarenga*. À esquerda, Juliano (Emílio de Melo) e Nielson (Enrique Dias), gravam a conversa de Aspázia (Marieta Severo), no "plano da realidade". Ao lado, Rita (Marieta Severo) e Laura (Andrea Beltrão.), em *O macho familiar*.



Viagem a Forli: à esquerda, Juliano Velho (Emilio de Mello) e Juliano Jovem (Daniel Dantas). Em outra montagem, à direita, Vitória (Nathalia Timberg), Alberto (Antônio Petrin) e Juliano Jovem (Paulo Betti).

Pérola: o elenco da montagem argentina da peça (ao lado); Maurio Rasi em frente a um outdoor do espetáculo durante temporada em Bauru (abaixo).





Osvaldo Rasi e Pérola em Bauru, na estréia de *O crime do doutor Alvarenga*, em sua versão original.



Pérola Rasi em sua juventude



Osvaldo Rasi ao lado do filho, Mauro Rasi, diante da piscina da família, que foi reproduzida no cenário de *Pérola*.