

Tabu e tragédia: O eterno retorno da ancestralidade na dramaturgia pós-moderna de Sam Shepard

Sandra Luna*

RESUMO:

Este texto aborda a peça *Buried Child*, de Sam Shepard, examinando a poética de um drama social que acolhe o mítico para dramatizar a história, reencenando, nos territórios do sagrado, a patética tensão entre desejo e proibição. Projetando instâncias de sacralidade contra as perversões do “sonho americano”, Shepard expõe e expurga, em linguagem minimalista, as dores de seres movidos ao trágico pelos excessos e carências da vida contemporânea, o recurso ao tabu e à ancestralidade desenhando complexos padrões de ação e caracterização.

Palavras-chave: Literatura e sagrado. Sam Shepard. Tabu. Tragédia. Dramaturgia norte-americana.

Buried Child, a premiada peça de Sam Shepard, encenada pela primeira vez no *Magic Theatre*, em São Francisco, Califórnia, em 1978, rapidamente ganhou espaço na *Broadway*, conquistando, no ano seguinte, o *Pulitzer Prize* que transformaria o então ainda pouco conhecido autor, embora já experiente dramaturgo, em uma das mais renomadas celebridades da cultura norte-americana contemporânea. Contista, ensaísta, poeta, roteirista, diretor de cinema e televisão, além de também premiado ator, Shepard continua a ocupar posição de destaque no mundo da cena, tendo sido agraciado em 2009 com o *PEN/Laura Pels International Foundation for Theater Award*, laureado como um Mestre do Teatro. De sua vasta produção dramaturgical, a obra que ora examinamos reverbera na crítica como um marco incontornável em sua própria trajetória literária.

Exemplarmente marcada com traços da contra-cultura, ecoando em sua forma e tema a irreverência e a ousadia de um autor gestado na tradição *Off-Broadway*, *Buried Child* perfila-se em uma galeria de obras dramáticas que se destacam no cenário teatral norte-americano do século XX por desafiar justamente aquilo que, durante séculos, inspirou e sustentou uma tradição literária em tudo comprometida com mitos de fundação que plasmaram a ideologia do “sonho americano”. Fosse pelos três séculos de primado do Puritanismo e seus propósitos inamovíveis de glorificação a Deus pela escrita, fosse pela rejeição da cultura Puritana às artes da corporalidade, fosse porque o Drama, arte dos conflitos e das transgressões, escapasse ao escopo desse conagraçamento religioso, fato é que não há produções dramáticas merecedoras de registro na literatura norte-americana produzida até o final do século XIX, sendo contra esse robusto alicerce ideológico que Sam Shepard, seguindo passos de antecessores como Eugene O’Neill, Tennessee Williams, Arthur Miller, Edward Albee, dentre outros, investiu suas potencialidades criadoras, denunciando no teatro a falácia de valores, formas e práticas discursivas que outros gêneros literários haviam buscado legitimar, perpetuar, promover.

Dentre esses valores colocados sob suspeição na dramaturgia do século XX, a família ocupa espaço privilegiado, ofertando-se como *locus* por excelência de experimentação para o indivíduo que se debate ante as angústias de sua dimensão existencial premido pelos entraves antepostos pelas instituições sociais. Entre uma e outra esfera, individual e social, pelega o homem, ensinado como

foi pelos antepassados a tornar-se herói, a fazer-se por suas próprias ações, a vencer-se a si mesmo em suas imperfeições, a superar obstáculos, naturais e sociais, a ser em tudo bem sucedido, projeto que ainda persiste, mesmo num tempo em que a intelectualidade ocidental já viu ruir as bases da ideologia heróica, estilhaçadas como foram ao final do século XIX as crenças na integridade atomística da consciência, na capacidade irrestrita de liberdade, volição e ação humana e na potencialidade redentora da lógica e da linguagem.

É fato que, desde as primeiras décadas do século XX, o teatro passa a dramatizar efeitos dessa crise – do sujeito, da linguagem e da representação, mas seria preciso algumas décadas a mais para se testemunhar uma obra através da qual o combate se desse com tanta destreza em relação a múltiplos alvos de ataque, o que ocorre em *Buried Child*. Ainda que a família continue a ser a principal trincheira para a denúncia e a crítica no campo ideológico, Shepard, filho dessa tradição dramaturgica contestadora, detona a noção de heroísmo, denunciando o embuste e o esvaziamento de sentido implicados na vida de uma típica família rural do seu país, adotando um cenário decadente como centro de projeção de uma ação que irrompe em uma leitura às avessas do “sonho americano”, representação por excelência do desencanto, da desilusão em relação à mitologização do heroísmo e da família como bases de sustentação de uma sociedade que, no dizer de O’Neill, há muito perdera sua alma. Ressalte-se que, em Shepard, poeta da pós-modernidade, essa crise dramatiza-se expressamente na própria linguagem: o minimalismo, os desajustes da significação, os desacertos da comunicação, os atropelos da linguagem, os desvarios do discurso afiguram-se como ilustrações emblemáticas de embates demasiado humanos entre o ser e o não ser, a essência e a aparência, o desejo e a lei... Assim é que, em sentido shakespeariano, sugerido por um Hamlet atormentado, a linguagem em Shepard apresenta-se como a roupagem negra, o luto consentido que espelha na exterioridade uma vida cujo brilho esmaeceu em suas camadas mais recônditas, nas palavras do jovem príncipe dinamarquês, as vestes negras sendo “os adornos da desgraça” (SHAKESPEARE, 1975, p.1074, tradução nossa)¹. E conquanto a podridão que esse reino exala proceda de um tempo histórico desconcertante, desordenado, Shepard parece sugerir que, lá fora, para além dos tronos usurpados e das traições, o sol ainda aquece calmamente os verões...

Sem desconhecer o impacto da forma para o efeito dramático e, portanto, correndo o risco das simplificações, poderíamos sintetizar em algumas linhas a trama da peça, apenas como breve intróito à nossa incursão por esse universo ficcional. Completamente ambientada em um único *setting*, uma sala de estar de uma decaída propriedade rural, facilmente identificável com a região de Illinois, cenário que também contextualiza outras obras do autor, *Buried Child* prima por manter-se no patamar da tragédia, ainda quando instâncias do risível, do grotesco, do farsesco introduzem nuances muito apropriados a uma dramaturgia da contravenção. Mesmo assim, não se pode dizer que não seja sério o tom da peça, sua contemporaneidade estando justamente patenteada nessa miscelânea de sobretons projetados sobre vidas que se fazem trágicas ao serem ridículas, correndo nos trilhos de uma realidade não raramente captada como surreal. Embora tecida a ação com elementos requintados de composição textual, a trama em si parece tão simples quanto dramaticamente efetiva, chegando mesmo a identificar-se com o clássico modelo de perfeição aristotélica – o *Édipo Rei* de Sófocles – construindo-se como uma ação que se desenvolve rumo a uma revelação, ao desvelamento de alguma verdade, a uma *anagnorisis*, nesse caso, evoluindo no sentido de elucidar o sentido último prometido desde o emblemático título da peça: *Buried Child*, que em português poderia ser traduzido como “*Criança Enterrada*”. Se preferirmos um modelo de composição mais contemporâneo e mais pertinente ao drama social para o enquadramento da obra, pode-se pensar nas “peças bem feitas” de Ibsen e ter-se-á mais uma referência significativa para uma ação que reúne uma família marcada por

um segredo oculto cuja revelação coincidirá com o clímax dramático, promovendo o *pathos* e com ele o efeito trágico de um drama caracterizado por complexos conflitos existenciais e sociais. Ambos os modelos, aristotélico ou ibseniano, autorizam que um número reduzido de personagens seja suficiente para a condução da ação. Note-se, entretanto, em rota de colisão com esses mesmos modelos, o projeto de Shepard de esvaziamento do sentido heróico na própria construção dos caracteres.

No ápice do arranjo familiar no qual se inserem os protagonistas, um patriarca decaído, impotente, inoperante, alcoólatra: Dodge. Reiteradamente atormentado por um dos filhos e desprezado pelo outro, Dodge figura em cena como emblema maior da derrocada familiar, mantendo com Halie, sua esposa, um diálogo de abertura que dá bem a medida do descompasso no entendimento entre ambos. Vale a pena atentar para os ruídos em sua comunicação e para o distanciamento espacial que os obriga a enunciar suas falas a partir de ambientes distintos:

VOZ DE HALIE [*do topo da escada*]: Dodge? Dodge! Você quer um comprimido, Dodge? (*Ele não responde. Pega uma garrafa de baixo de uma almofada do sofá e traga um longo gole. Coloca a garrafa de volta ao seu lugar, olha para a TV, puxa o cobertor e enrola no pescoço*). Você sabe o que é, não sabe? É a chuva. [...] Toda vez que você fica assim, é a chuva. [...]Tão logo a chuva começa, você começa. (*Pausa*). Dodge? (*Ele não dá resposta. Puxa uma carteira de cigarros de seu suéter e acende um. Olha para a TV. Pausa*). Você deveria vê-la caindo daqui de cima. [...] A ponte está quase alagada. Como está aí embaixo? Dodge?
DODGE (*Para si mesmo*): Catastrófico.
VOZ DE HALIE: O quê? O que você disse, Dodge?
DODGE (*Mais alto*): Pra mim parece chuva! A velha chuva!
VOZ DE HALIE: Chuva? Claro que é chuva. Você está tendo um ataque ou algo assim? Dodge? (*Pausa*) Vou descer em cinco minutos se você não me responder!
DODGE: Não desça.
VOZ DE HALIE: O quê?
DODGE: Não desça.
VOZ DE HALIE: O quê?
DODGE: (*Mais alto*) Não desça! (*Ele tem outro ataque de tosse. Pára.*) (SHEPARD, 2006, p. 8-9, tradução nossa).²

Na sequência, signos de um pragmatismo cotidiano emergem impregnados de forte religiosidade que, emboraprofanada, não deixa de indiciar uma dimensão oculta de sofrimento e dor:

VOZ DE HALIE [*aindado andar superior da casa*]: Você deveria tomar um comprimido para isso! Não sei porque você não toma um comprimido. Acaba com isso de uma vez por todas. Dá um basta nisso. (*Ele pega a garrafa novamente. Outro gole. Esconde a garrafa.*) Não é cristão, mas funciona. Não é exatamente cristão, é isso. Um comprimido. Nós não sabemos. Não estamos em posição de saber a resposta para essas coisas. Há coisas que nem mesmo os religiosos saberiam responder. Eu, pessoalmente, não vejo nada de errado nisso. Um comprimido. Dor é dor. Simples assim. Sofrimento é outra coisa. Completamente diferente. Um comprimido parece uma solução tão boa quanto qualquer outra. Dodge? (*Pausa.*) Dodge, você está assistindo ao beisebol?
DODGE: Não.
VOZ DE HALIE: O quê?
DODGE: (*Mais alto.*) Não! Eu não estou assistindo ao beisebol!
VOZ DE HALIE: Ao que você está assistindo? Você não deveria estar assistindo a nada que lhe deixe excitado!
DODGE: Nada me deixa excitado (SHEPARD, 2006, p. 9, tradução nossa).³

Os dois filhos do casal, Tilden e Bradley, também circulam pelo espaço doméstico, não menos desconectados que seus pais, havendo em relação ao grupo evidente desacerto, gestos e discursos evidenciando um sentido de coabitação familiar muito bem apanhado pelos comoventes versos de e.e.cummings, que um dia definiu lar como “lugar onde não se vive”. Guardado a sete chaves, um segredo terrível pulsa sob o solo agora alagado pela chuva, que na peça serve a muitos propósitos, todos eles alinhados com a simbologia do sagrado da qual trataremos mais adiante. No momento, podemos pensar na chuva como elemento purificador que anuncia a chegada de um anjo torto: Vince, neto do velho casal e filho de Tilden, retorna à casa como um filho pródigo, acompanhado da jovem e bela namorada, Shelley, uma espécie de *femaleintruder*, lúcida e sensível, em oposição àquela estranha e desconcertante família. Na contramão da parábola bíblica, contudo, Vince sequer é reconhecido pelos parentes, mas sua chegada altera a des/ordem reinante e serão justamente das suas ações e das indagações insistentes da bela Shelley que surgirá aos poucos a verdade há muito enterrada. O rebuscamento do passado será a condição mesma para a eclosão da crise dramática e para a irrupção do trágico. Selando a irreverência do autor em sua crítica aos valores e às instituições sociais, um pastor, FatherDewis, participa da trama como coadjuvante do ridículo e do ignóbil. Amante de Halie, sinaliza no presente da ação a carga de sexualidade implicada na caracterização da matrona, enquanto ele próprio, infectado por uma aura de religiosidade hipócrita, anula qualquer traço de empatia que lhe pudesse conferir um mínimo da dignidade devida a qualquer personagem trágico, sendo, por isso mesmo, a única personagem da peça que escapa ao *pathos*, a única *persona* que, por sua insensibilidade mesma, permanece alheia à trama fatídica à qual passaremos a analisar em sua dupla dimensão, de drama social e tragédia moderna.

Sem descuidarmos da sacralidade revelada na construção da própria ação, que conjuga temporalidades históricas e fundamentos míticos, perguntaríamos: que ventos oriundos do meio-oeste norte-americano ousariam desencavar das valas dos séculos tabus ancestrais, de incesto e morte, fazendo ruir, à sua passagem, as portentosas pilastras da modernidade enquanto primado da consciência, da vontade e da razão? Como, de um casebre rústico e decadente, encravado em cenário inóspito, poderiam emergir em profusão símbolos de vida, de criação e procriação? O que moveria uma terra desolada a imitar gestos de uma natureza fértil e generosa? Animada pelas pulsações eternas do *cosmos*, a peça de Shepard conclama a *natura naturans* e reencena a dinâmica dos ciclos de nascimento, morte e renovação, enquanto seus personagens, em passos letárgicos, arrastam-se pesadamente, de cena em cena, quais filhos malditos de um logrado Macbeth, declamando grosseiramente suas falas desconectas, enquanto sentem passar o tempo do espetáculo, somente para experimentar ao final que, embora o mundo revolva-se por ciclos reversos, de desordem, morte e destruição, a vida talvez não seja “uma estória contada por um idiota, cheia de som e fúria, significando nada” (SHAKESPEARE, 1975, p.1068, tradução nossa).⁴

Assim é que, interessado em produzir uma crítica veemente aos desacertos do seu próprio tempo, sem descuidar de emoldurar esse tempo no cenário do “sonho americano”, Shepard assume uma perspectiva combativa em relação ao que Giorgio Agamben, seguindo trilha deixada por Foucault, chamaria de “dispositivos”, a saber, arranjos, organizações, discursos, valores, estratégias ou outros mecanismos divisados por nossas instituições para controlar os corpos, as mentes e as almas dos sujeitos humanos. Signos de uma perversa *oikonomia*, entendida em seu sentido grego de economia do *oikos*, ou seja, administração e controle do espaço, pessoas, bens e propriedades domésticas, conceito implicado *nadispositio* latina, a ideia de “dispositivos”, apreendida por Foucault a partir do universo religioso, assume em Agamben um sentido mais objetivo e contemporâneo e oferece-se de forma assaz produtiva enquanto categoria analítica (AGAMBEN, 2009, p.27-35).

O aproveitamento desse conceito—*dispositio*—por Agamben considera como o seu correspondente etimológico, a palavra grega *oikonomia*, foi cedo apropriada e vertida pelos Patriarcas da Igreja para resolver uma pendência teológica quanto ao papel da Santíssima Trindade. Na medida em que a existência de um Pai, um Filho e um Espírito Santo sugeria um número plural, incômodo à doutrina do monoteísmo, buscavam as autoridades religiosas dissolver a contradição apelando aos distintos papéis da divindade, o Pai reinando sobre nós todos em seu Ser onipotente, enquanto delega ao Filho a administração, portanto, a *oikonomia* da vida terrena (AGAMBEN, 2009, p. 35-39). Além de resolver a disputa teológica do momento, essa tarefa de administrar a vida em nossa sociedade ocidental teria sido rapidamente assumida e efetivada, senão pelo próprio Cristo, com sua curta vida, certamente pelos líderes de uma instituição que passa a tecer complexas redes de “dispositivos”, para elas atraindo seus rebanhos.

Distendida a esfera de alcance e manipulação dos “dispositivos”, é possível deixar o domínio exclusivamente religioso para incluir nesse conceito repensado por Agamben todos os mecanismos de poder que nos agrilhoam. Considerando o amplo espectro de artifícios em operação nas sociedades capitalistas contemporâneas, não há dúvidas de que correntes pesadas prendem-se aos pés dos sujeitos ocidentais, assombrados como temos sido há séculos pelos fantasmas de uma civilização que se exime em adorar deuses estranhos, o dinheiro e a razão, para ficarmos com duas das divindades mais proeminentes. Esses mecanismos tanto se naturalizam nas formações ideológicas, que se torna possível, por exemplo, na esfera laica, apregoar que a felicidade advém de todos os prazeres que o dinheiro possa comprar, enquanto na esfera religiosa o preço da salvação se anuncia em sentido oposto, a felicidade sendo prometida a partir da contenção máxima e racionalizada de prazeres e desejos. Entre um e outro apelo martiriza-se o corpo, que nem sobrevive aos excessos, nem se conforma às carências. Agamben propõe, portanto, a noção de “dispositivo” como forma de “desvelar” e assim “profanar” essas esferas “sagradas” de poder, restituindo aos homens consciência e controle em relação à experiência, denunciando os múltiplos “dispositivos” que agem sobre nossa mente estilizada em tantas direções (AGAMBEN, 2009, p. 44-51). Interessante é notar a opção de Shepard por projetar contra “dispositivos” institucionais as potências do sagrado.

Ao nos referirmos à experiência e não à existência, estamos tentando seguir a escolha do dramaturgo não por vasculhar a condição ontológica da humanidade, mas por exibir representações do humano em situações sociais conflituosas, ignóbeis, vexatórias, de maneira que um sentido profundo de “ser” somente aos poucos eclode, a partir de atitudes emocionais, palavras, gestos, comportamentos, objetos, sua dramaturgia apontando um dedo severo para os “dispositivos” implicados nos valores e ideologias que fazem exalar odores fétidos das campas abertas no chão lamacento de sua contemporaneidade. Considere-se, portanto, que essa dramaturgia não se exaspera para além da vida social e de suas instituições corrompidas, não há nela, como diria Albin Lesky, uma “cosmovisão cerradamente trágica”, uma “concepção do mundo como lugar da aniquilação absoluta, inacessível a qualquer solução e inexplicável por nenhum sentido transcendente, de forças e valores que necessariamente se contrapõem” (LESKY, 1976, p. 30). No texto de Shepard, ainda que os homens permaneçam surdos aos desígnios do cosmos, este haverá de reagir e a ordem há de, afinal, prevalecer sobre o caos.

Ora, um drama social voltado para a denúncia da desordem não poderia prescindir de algum padrão de ordenamento que pudesse evidenciar por contraste os passos incertos de uma humanidade transviada. A questão é que essa mesma humanidade precisa ser redimida, de maneira a que a própria cosmogonia seja salva, afinal, a quem adviriam as bênçãos das fartas colheitas, fosse este um planeta despovoado? Assim, contra o naufragar da humanidade, Shepard opta por nos fazer aportar em

mansas paragens. Não se alheia às tempestades, mas acaba por realçar o vai e vem das águas, a dança dos astros, o leva e traz das estações, enfim, os signos e ciclos da vida em seu padrão de eterno retorno, nada a perder, tudo a reparar, refazer, redimir, renovar, a força vital sendo seguramente a alma dessa dramaturgia bela e comovente, empaticamente humana.

Tentemos acompanhar a construção da ação em *Buried Child*, numa leitura que se dará em dois níveis: por um lado, mapeando os “dispositivos” denunciados por Shepard ao lançar-se contra os desvarios da vida social, por outro, perseguindo uma linha de ação que aponta para o universo do sagrado, em resposta aos excessos e às carências dos personagens.

Já à primeira cena, acima citada, fomos convidados a testemunhar a falácia e a falência da comunicação interpessoal num espaço doméstico que, embora contemporâneo à produção da peça, bem poderia ser descrito em sua dimensão simbólica como um núcleo totêmico, um *locus* dramático exemplarmente significativo para a manifestação de uma trama que se desenvolve em dois domínios, o sagrado e o profano, ambos convergindo para enredar conflitos existenciais e sociais num mecanismo engenhoso, que nem desconhece o poder do *logos*, nem a ele se submete. Entende-se, assim, como os conceitos assumem uma função estratégica na arquitetura desconstrucionista da obra: o discurso claudicante, o entendimento falho, o silêncio, a negação, a camuflagem de sentidos, a repressão ao dizer, a afirmação da mentira, a violência das palavras, a ilusão forjada nos arremedos da lógica, os valores plasmados na volatilidade do “sonho americano”, justamente ali, onde abunda o não-dito e o mal-dito, sobeja a significação. E enquanto a semântica textual, em discursos minimalistas, expressa o ser e o nada da existência em diálogos tão realistas quanto im/produtivos, lacunosos, enigmáticos e ambíguos, o dramaturgo sonha uma poética da sensibilidade e recobre o espaço nauseante e defectivo do *logos* com o manto aveludado das imagens míticas. É assim que a sua poesia do palco ganha vida, espargindo sobre um mundo caótico de palavras uma esplendorosa aura de projeções mítico-ritualísticas. De um lado, falando com Ricoeur, metáforas, derivadas dos excessos e das carências das palavras, de outro lado, símbolos, excessos do indizível, percepções da *bios* preenchendo e iluminando a experiência (RICOEUR, 2000, p. 57-64). Em cada ato, pulsações do sagrado.

A relação entre tabu e tragédia, contudo, não se permite vislumbrar sem dores. No drama de Shepard, a definição aristotélica de tragédia como imitação de seres humanos em ação precisaria ser redefinida como imitação de seres humanos mutilados ou de seres humanamente mutilados em ação. Adentrando o palco *in medias res*, personagens extenuados pelo jogo da vida, amputados de alguma potencialidade física ou de alguma virtude, ostentam pateticamente seus vícios ou carências, enquanto fixam em gestos e discursos a comovente *práxis* que ali se encena. Interessante é notar como, apesar de pesado investimento no *pathos*, o drama não resvala para o melodrama, mas mantém-se dignamente no patamar da tragédia. Isso porque, para além dos vícios, das mutilações e das transgressões que vilipendiam essas *personas* dramáticas, há um esforço louvável do autor em desviar as noções de culpa e responsabilidade, seja para o próprio sistema, para as instituições, para as ideologias, seja mesmo para a dimensão do inconsciente, dos desejos e das pulsões nucleares. Tal como ocorria no antigo teatro trágico dos gregos, não há maldade gratuita, nem peleja maniqueísta entre o bem e o mal, há, sim, a imperiosa mão da causalidade e da necessidade compelindo os homens ao desacordo, ao conflito, ao sofrimento, ao desespero.

Sob a perspectiva da sacralidade dos tabus, o velho Dodge, patriarca da família, assoma como o pai da horda, para falarmos com o Freud de *Totem e Tabu*. Como o rei antevisto pelo discurso freudiano, que vislumbrou os soberanos como senhores e vítimas dos próprios súditos – encarcerada como está qualquer majestade na vida excessivamente ritualizada que os reis são compelidos a levar (FREUD, 1919, p. 69), o agora devastado Dodge purga os últimos dias de sua existênciamiseravelmente

entronizado em um velho e desbotado sofá, ao qual o prende não apenas o peso dos anos, mas também a garrafa de uísque que esconde sob as almofadas e que esvazia enquanto tenta isentar-se do mundo da vida e dos tragos de um passado amargo que não quer passar. Permanecendo em cena ao logo de toda a peça, numa ação que prima por unidade de tempo e lugar, Dodge presentifica-se como criatura desprezada no espaço mesmo do totem sobre o qual deveria reinar, confrontando os refugos de uma existência funesta. Iludindo ou eludindo pensar defronte a uma TV constantemente plugada no nada, sorvedela, como da vida, apenas *flashes* de luzes e ruídos indecifráveis, enquanto no andar de cima, sua esposa, ainda prenhe de vida, apronta-se para uma visita ao religioso da localidade, o desenrolar dos acontecimentos evidenciando o quanto pastor e ovelha podem desgarrar-se do rebanho para perder suas almas nas veredas da salvação dos prazeres.

Contudo, não deveremos nós mesmos tomar os atalhos das religiões institucionalizadas para aferir os complexos processos que articulam ação e caracterização nesta peça. Embora haja na trama recorrentes incursões ao cristianismo, com um significativo repertório de referências a expressões, práticas, datas e símbolos cristãos, sobressai, nessas alusões, uma crítica impiedosa à hipocrisia, ao falso moralismo, ao sectarismo religioso. A sensibilidade do dramaturgo não nos confina nem nos segrega nas muralhas dos templos, antes projeta-nos em direção aos vastos territórios do sagrado, convidando-nos a um confronto destemido com a experiência dos proscritos, ali mesmo, onde o trágico se faz sublime.

Claro está que o salto para a decifração da sacralidade da obra não prescinde de uma plataforma de vida profana. Bem poderíamos pensar numa leitura rifaterriana, como se este texto tivesse mesmo uma tessitura poética, mimetizando uma *práxis* que é apenas máscara, simulacro de verdade, as aparências disfarçando, desviando, mas também desvelando o sentido último de seu próprio lirismo. Assim, se observada em sua função societal, sob as lentes mais objetivas das nossas instituições civis e religiosas, Halie, esposa do velho Dodge, é a mulher indecorosa e pérfida que se deixa cavalgar pelos homens como uma égua no cio:

VOZ DE HALIE [*ainda do andar de cima*]: Nada de corrida de cavalos!

DODGE: Eles não correm aos domingos.

VOZ DE HALIE: O quê?

DODGE: Eles não correm aos domingos!

VOZ DE HALIE: Bem, eles não deveriam correr aos domingos. O *Sabbath*.

DODGE: Bem, eles não correm! Não aqui. [...]

VOZ DE HALIE: Bom. Fico surpresa que ainda haja esse tipo de legislação. Alguma aparência de moralidade. Isso é fantástico! [...] Eles costumavam correr no Ano Novo! Eu lembro disso.

DODGE: Nunca correram no Ano Novo!

VOZ DE HALIE: Às vezes sim.

DODGE: Nunca correram!

VOZ DE HALIE: Antes que nos casássemos corriam!

DODGE: “Antes que nos casássemos.” (*Acena com desprezo sua mão em direção à escadaria. Reclina as costas no sofá. Fixa os olhos na TV.*)

VOZ DE HALIE: Eu fui uma vez. Com um homem. No Ano Novo.

DODGE: (*Imitando Halie*) Oh, um “homem”.

VOZ DE HALIE: O quê?

DODGE: Nada!

VOZ DE HALIE: Um homem maravilhoso. Um criador.

DODGE: O quê?

VOZ DE HALIE: Um criador! Um criador de cavalos! Puro Sangue.

DODGE: Oh, Puro Sangue. Maravilha. Pode apostar. Um homem-criador.

VOZ DE HALIE: Isso mesmo. Ele sabia tudo o que devia saber.

DODGE: Aposto que ele lhe ensinou uma ou duas coisas, não foi? Deu com você uma boa volta no velho estábulo! (SHEPARD, 2006, p. 12, tradução nossa).⁵

São várias as referências ao comportamento sexual excessivo, transgressor, de Halie. Note-se, entretanto, a insistência em plasmar essa retórica sensualista através de metáforas relacionadas à vida natural. Há em toda a peça campos isotópicos – por exemplo, o dos criadores/procriadores – insistentemente evocados como se a nos lembrar a energia vital pulsante por sob os arreios da vida social. Isso nos permitiu pensar que essa mesma “fêmea”, Halie, poderia ser apreendida sob o signo do sagrado, aproximada a alguma das representações da Grande-Mãe, como lembra Frye, entidade mitológica anterior à bipartição cristã entre mãe e noiva, ventre eternamente à espera de um novo amante, renovando sua virgindade a cada primavera, por isso mesmo, sempre à espera de nova fecundação (FRYE, 2004, p. 97). A interpretação de uma desabrida sexualidade feminina como força vital reconfigura a própria leitura da peça e aplaca a tensão entre tabu e tragédia, a concepção ideologizante do trágico enquanto punição por erro cometido cedendo lugar ao entendimento da tragédia como a arte do imponderável. Ocorreria assim a própria *semiosis* do drama: ali, onde o senso comum decreta a lei, sobreleva-se o desejo indômito, em lugar de fraqueza, força e potência, onde o olhar míope decifra a perda da mulher, a linguagem do sagrado proclamaria a redenção do humano.

Contudo, como dito acima, não podemos nos eximir de uma leitura mimética como base para essa *semiosis* mágica. Assim é que, em sua mortal condição de mãe de homens, Halienomeara três filhos de Deus, para falarmos novamente com Hamlet em sua alusão à função feminina por excelência, a procriação – a outra, o fingimento, também se aplica a nossa fêmea, mas voltemos ao drama em sua máscara profana. Dos três filhos da “égua” sobreviveram o “quarto de milha” e o “meio-sangue”, o único “puro-sangue” jaz morto, morrera apenas uma semana depois de casar-se com uma mulher católica, porque

HALIE: Mulheres católicas são o diabo encarnado. [...] O casamento mais parecia um funeral, todos aqueles italianos[...] cabelos pretos horríveis, engordurados. O cheiro acre de colônia barata. Acho que até o padre portava uma pistola. Quando ele deu-lhe a aliança, sabia que era um homem morto. [...] Mas então foi a lua de mel que o matou. A lua de mel (SHEPARD, 2006, p. 28, tradução nossa).⁶

Embora o drama seja a arte do presente, é interessante notar como o pretérito será sempre o mais trágico dos tempos, pois, para preencher a condição dramática, como afirmou F. L. Lucas, “se o passado foi feliz, já não é mais, se foi desastroso, não pode ser desfeito” (1965, p. 86, tradução nossa).⁷

E nesse mundo capturado pela imaginação de Shepard em *Buried Child* o passado parece ter sido profundamente infeliz. O próprio Ansel, antes de casar-se e morrer à italiana, reforçando o preconceito, perdera as duas maiores chances de tornar-se um herói americano, nas palavras da mãe:

HALIE: Só sinto que ele não tenha morrido em combate. Não é adequado para um homem como aquele morrer em um quarto de motel. Um soldado. Ele poderia ter recebido uma medalha. Poderia ter sido condecorado por seu valor. Falei com o Pastor Dewis sobre erigirmos uma placa em homenagem a Ansel. Ele acha uma boa ideia. Ele concorda. Conheceu Ansel quando ele jogava basquete. Ia a todos os jogos, Ansel era seu jogador favorito. Até recomendou ao Conselho Municipal erguer uma estátua de Ansel (SHEPARD, 2006, p. 27, tradução nossa).⁸

Antídoto para a perda, a mitificação sugerida como caricatura do próprio “sonho americano”, uma bela estátua, rifle numa mão, bola de basquete na outra, imagem fictícia do herói que jamais foi. Shepard aparece aqui como o Zeus trágico de Luciano, zombando de sua própria raça de ouro.

Nesse universo enganoso das palavras, alguém poderia antever em Ansel a criança enterrada aludida no título da peça. Mas Ansel parece ser apenas uma das representações da criança enterrada, sua encarnação profana, um corpo perdido para a guerra, para o jogo, para o amor, triplamente derrotado na arena de luta de uma vida que não paga dívidas. Para Ansel não há resgate, nem retorno. Sua morte sela a nossa finitude e encerra no túmulo a viagem para o futuro, daí o lamento da mãe terrena e o desejo de imortalizá-lo em estátua.

Ressalte-se em toda a peça a mão de um Shepard iconoclasta, orquestrando ironia e sarcasmo de forma a produzir suacrítica demolidora aos “dispositivos”, denunciando e assim desmantelando valores e instituições, usando, entretanto, essa mesma implacabilidade para fomentar o *pathos* necessário a um drama que se quer antes trágico do que cômico, ainda que a própria tragicidade seja, nessa estratégia ousada, submetida a contorções quase farsescas. Considere-se, a esse respeito, como os dois irmãos vivos apresentam-se, eles próprios, como representações caricaturais, quase tipificadas, sugerindo caracteres conhecidos da comédia: de um lado, Bradley, o valentão, de outro, Tilden, o tolo. Basta, contudo, que apareçam em cena para que se perceba o quanto a agressividade de um e a ingenuidade do outro são devedoras de um passado sombrio, soterrado a sete palmos do terreno por onde manquejam, um irado, outro triste. Com um membro amputado, Bradley revela-se tão duro quanto a perna de pau que arrasta o peso da sua amargura. Em cena, pouco ou nada fala, mas seus gestos violentos contra o pai dizem muito de um desejo mimético girardiano, a forma como sorratamente se aproxima do pai adormecido no sofá para escalar-lhe o topo da cabeça sugere ainda, se preferirmos, o desejo da morte do pai da horda. Aliás, falando com Freud, a morte do pai da horda tem por motivo o desejo de acesso às fêmeas, interpretação reforçada pelo estupro simbólico que Bradley pratica em cena, enfiando sua mão robusta na boca da terna Shelley, moça com nome de rapaz, ou melhor, mortal com nome de poeta, talvez figuração da própria poesia violentada no palco, silenciada por uma agressividade que desconhece todo o lirismo de um romântico Shelley inglês que a jovem e bela Shelley norte-americana evoca com sua doçura. Essa cena nos parece emblemática de uma peça que prima por dramatizar o próprio drama das palavras. Com respeito à demolição da noção de heroísmo em relação a Bradley, o fato de ter ele próprio perdido sua perna em um acidente com uma serra elétrica explica a raiva e a revolta do personagem, visto pela família como um “estúpido”. Num contexto ideológico em que os heróis são aqueles que controlam totalmente seu ambiente, sem abrir brechas para a ocorrência das fatalidades, os demais, os logrados pela vida, são os fracassados, os perdedores, “*losers*”, fórmula conhecida de detração no cenário civilizatório a que temos nos referido.

Mas nem só de agressividade se faz essa obra de Shepard. Com Tilden, o ingênuo, mas também o sentimental, o próprio palco se enche de símbolos de beleza e plenitude. Embora também participe de um universo decadente e delinquente, Tilden mais parece um anjo traído que um anjo caído. A aura de ingenuidade e pureza que o envolve torna o sofrimento do personagem profundamente dramático, comovente. Fato é que, em cada uma de suas entradas, Tilden traz consigo alguma dádiva da natureza e com isso enxerta no palco realista instâncias de representação cênica que movem o espetáculo em direção ao surreal, ao mítico, ao transcendente, ao sagrado. Em sua primeira entrada em cena, despeja no palco uma braçada de reluzentes e gordas espigas de milho, depois serão cenouras, batatas em profusão, até que, finalmente, no último ato, trará nos braços aquilo que plantara um dia no ventre da própria mãe. Num ápice, a terrível “verdade” emerge na peça com o corpo ressequido de uma pequenina criança desenterrada, *anagnorisis* em sentido claramente aristotélico. Duas verdades,

a bem dizer. Uma profana, outra sagrada. Duas visões, duas versões. Sob o olhar profano, a mulher excessiva e transgressora, quando o próprio marido já havia desistido do sexo, sem outro parceiro com o qual pudesse copular, isolados como viviam no meio do nada, seduzo próprio filho e dele gera um rebento proscrito pelas humanas leis:

DODGE[*para Shelley*]: Você vê? Éramos uma família bem estabelecida. Bem estabelecida. Todos os garotos crescidos. A fazenda estava produzindo leite a ponto de encher duas vezes o lago Michigan. Eu e Halie aqui encaminhados para o que parecia a metade da nossa vida. Tudo estava assentado conosco. Tudo o que tínhamos a fazer era deixar a vida correr. Então Halie ficou grávida de novo. Do nada, ela ficou grávida. Nós não estávamos planejando ter mais filhos. Já tínhamos meninos o bastante. Na verdade, não estávamos dormindo na mesma cama há aproximadamente seis anos. [...] (*Para Halie*) Para onde você está indo? Para o andar de cima? Você vai continuar a ouvir lá de cima! Pode ir lá pra fora e ainda estará ouvindo de lá. Assim como pode ficar aqui e ouvir. (*Halie se detém ao pé da escadaria. Pausa.*) Halie teve então esse bebê. Esse menino. Ela o teve. Deixei que o tivesse sozinha. Para todos os outros garotos eu havia providenciado os melhores médicos, as melhores enfermeiras, tudo. Esse eu deixei que ela o tivesse sozinha. Esse a machucou muito. Quase a matou, mas ela o teve, mesmo assim. E ele viveu, você veja. Ele viveu. Queria crescer nesta família, queria ser um de nós. Queria ser parte de nós. Queria fingir que eu era seu pai. Ela queria que eu acreditasse nisso. Mesmo quando todos em volta sabiam. Todos. Todos os nossos filhos sabiam. Tilden sabia (SHEPARD, 2006, p. 109, tradução nossa).⁹

Como na sintaxe profunda das tragédias, do erro trágico passa-se à catástrofe. Dodge, o marido, aviltado pela traição e assombrado pela transgressão, assassina a criança inocente e a esconde de todos e de si mesmo, até que as chuvas dos anos dissolvam o solo e devolvam à luzo “monstro” gerado pelos pecados da mulher.

Na versão forjada nos territórios do sagrado, uma outra verdade, tão aterradora quanto a primeira, mas certamente mais condescendente, porquanto mais condizente com os mistérios inescrutáveis da vida e da natureza humana diante da qual nenhum julgamento, nenhum veredicto, apenas o silêncio da perplexidade. Assim, um dia, esquecida pelo deus que não mais afecunda, a Grande-mãe, encarnação da força vital, e seu jovem filho, reatando laços pré-ediípicos, ousam acalentar a dupla chama, amor e desejo, excesso e carência. Visita-os Eros indômito, potência que se objetiva em um novo ser, filho das leis da vida, inocente como qualquer recém-nascido... Nesse momento, a palavra inglesa *shame* ascende poderosa em sua dupla acepção, e o sentido de vergonha se transmuta em pena, inspirando a piedade catártica:

TILDEN: Nós tínhamos um bebê. Um pequenino bebê. Eu conseguia erguê-lo com uma só mão. Colocava-o na outra. [...] Tão pequeno que ninguém pôde encontrá-lo. Desapareceu, só isso. Não houve culto. Nem hino. Ninguém veio. [...] Os tiras o procuraram. Os vizinhos. Ninguém conseguiu encontrá-lo. [...] Finalmente, todos desistiram. Pararam de procurar. Cada um tinha uma explicação diferente. [...] O pequenino bebê apenas desapareceu. Não era difícil. Era tão pequeno. Quase invisível. Eu o segurava com uma só mão (SHEPARD, 2006, p. 77-78, tradução nossa).¹⁰

Impressiona como a fragilidade do bebê, sua condição indefesa, o tom benevolente do afeto de Tilden, o aconchego das suas mãos, o ritmo tranquilo do seu discurso, tudo isso converge para

subverter o sentido aterrorizante do próprio tabu, afastando por um instante o estigma para exhibir no cerne das desventuras o valor incondicional e a sublimidade da vida, ainda que por via de um corpo mortificado em sacrifício. Seja como for, a purificação há de advir ao final da peça, como condição à restauração da ordem. Uma vez desenterrada a verdade, renuncia-se em cena um doloroso rito de passagem. Vince, o neto, herdará a casa, saltando a geração perdida, enquanto, a pedido do próprio Dodge, seus arreios, cabrestos, martelos, ferros de solda, cinzéis, ferraduras e cravos, instrumentos de ação, opressão e controle sobre a vida natural, serão amontoados numa pilha gigantesca e incinerados no centro de seus campos. DODGE: “Quando as chamas estiverem em sua altura máxima, de preferência em uma noite fria, sem vento, meu corpo deverá ser lançado em meio ao fogo e queimado, até que nada reste além de cinzas” (SHEPARD, 2006, p. 116, tradução nossa).¹¹

Como diria Hegel, a tratar do que seria para ele o conflito modelar nos grandes dramas, a ação trágica será tão mais bela e comovente quanto mais todas as partes em litígio tenham igualmente razão (HEGEL, 1964, p. 375-376). Daí que, como dissemos, não se deixa o teatro das grandes tragédias com um veredicto, mas com a suspensão das certezas, essa abertura da significação da ação patenteando um outro sentido para a relação entre tabu e tragédia, que é, ao mesmo tempo, representação da lei, da severidade e da exemplaridade da punição ao tabu, ato a ser evitado, mas também representação incontida do desejo humano, impulso liberador das pulsões nucleares reprimidas no inconsciente. Nessa ambiguidade constitutiva da sintaxe profunda da tragédia, que não prescinde da noção de transgressão, estaria o forte apelo que suscita a dramaturgia trágica, a moralidade da punição encobrendo a sedução de um desejo inconsciente pulsante, ousado, desafiador.

Talvez seja o caso de concluirmos, acentuando o sentido de tragédia implicado no drama moderno, um gênero no qual nenhum deus apresenta-se diretamente para intervir nos destinos dos personagens, apenas seres humanos desfilarem pelo palco, confrontando seus pares, autorizando opressão e repressão, experimentando o poder e o desejo em suas mais diversas formas. Não por acaso, de diferentes perspectivas, Schopenhauer, Freud e Raymond Williams apontam para o drama moderno como um fenômeno estonteador, seus conflitos sendo mais trágicos e dignos de piedade, justamente porque surgem e se desenvolvem completamente na esfera das relações humanas, o que os fazem parecer evitáveis e desnecessários. Nas palavras de Freud, em *O mal estar da civilização*:

O sofrimento nos ameaça a partir de três direções: de nosso próprio corpo, condenado à decadência e à dissolução, e que nem mesmo pode dispensar o sofrimento e a ansiedade como sinais de advertência; do mundo externo, que pode voltar-se contra nós com forças de destruição esmagadoras e impiedosas; e, finalmente, de nossos relacionamentos com os outros homens. O sofrimento que provém dessa última fonte talvez nos seja mais penoso do que qualquer outro. Tendemos a encará-lo como uma espécie de acréscimo gratuito, embora ele não possa ser menos fatidicamente inevitável do que o sofrimento oriundo de outras fontes (FREUD, 1996, p. 9).

Para Schopenhauer, este procedimento trágico “faz-nos ver as forças inimigas da felicidade e da existência em [...] nós próprios; vemos as maiores catástrofes ocasionadas por ações [...] que nós próprios seríamos talvez capazes de cometer” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 268). Para Raymond Williams, o problema essencial estaria em vivenciar de olhos abertos o reconhecimento dessas contradições e as tensões que elas produzem. Se, de uma perspectiva trágica que enquadra o humano enquanto vítima de si mesmo, a tragédia parece inevitável, a própria base do drama moderno, o conflito social, autoriza o clamor de Williams à crítica e à revolução: “temos de enxergar não apenas que o sofrimento pode

ser evitado, mas também que ele não é evitado. E não apenas que o sofrimento nos esmaga, mas que ele não tem, necessariamente, de nos esmagar” (WILLIAMS, 2002, p. 262).

Justamente por refletirem a *praxis* contemporânea, tais dramas, pautados nas relações entre os homens e suas instituições, oferecem-se fartamente à crítica das ideologias. O conceito de “dispositivo” aqui aplicado permite-nos desvelar, por entre os meandros dessa arte dramática, as armadilhas institucionais que fazem avançar a trajetória dos homens em direção ao trágico. Contudo, ao invés de caminhar por uma via única, orientados por uma lógica derogatória da perdição e da destruição, incursões ao universo do sagrado permitem-nos esgarçar os limites dos *logos*, convidando-nos a uma aventura dádica e redentora em relação às significações literárias, ainda que inescrutável e ameaçadora enquanto *mythos* e *mimesis*. Na sintaxe profunda do drama, para além da lei e do desejo, do tabu e da tragédia, mantém-se a ambigüidade produtiva da arte trágica, que sinaliza tanto os limites quanto as potências que clamam por sua superação, a castração e a morte, sim, mas também o desejo e o impulso humano para a ação, em qualquer dos casos, nem mais nem menos, vida, experiência do sagrado.

Taboo and tragedy: The eternal return of ancestry in Sam Shepard's post-modern dramaturgy

ABSTRACT:

This text approaches the play *Buried Child*, by Sam Shepard, examining the poetics of a social drama which calls for mythical elements to dramatize historical issues, staging, in sacred territories, the pathetic tension between desire and prohibition. Projecting instances of sacrality against the perversions of the “American Dream”, Shepard exposes and purges, in minimalistic language, the pains of beings moved to tragedy by excesses and needs of contemporary life, a return to taboo and ancestry producing complex patterns of action and characterization.

Keywords: Literature and the sacred. Sam Shepard. Taboo. Tragedy. North-American Drama.

Notas explicativas

* Professora Associada do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

¹ “[...] the trappings and the suits of woe”. (SHAKESPEARE, *Hamlet*, Act 1, Scene 2, 1975, p.1074).

² HALIE'S VOICE: *[from the top of the staircase]* Dodge? Dodge! You want a pill, Dodge? *(He doesn't answer. Takes a bottle out from under a cushion of the sofa and takes a long swig. Puts the bottle back, stares at the TV, pulls the blanket up around his neck.)* You know what it is, don't you? It's the rain! [...] Everytime you get like this, it's the rain. No sooner does the rain start than you start. *(Pause)* Dodge? *(He makes no reply. Pulls a pack of cigarettes out from his sweater and lights one. Stares at the TV. Pause.)* You should see it coming down up here. [...] The bridge is pretty near flooded. What's it like down there? Dodge?

DODGE: *(To himself)* Catastrophic.

HALIE'S VOICE: What? What'd you say, Dodge?

DODGE: *(Louder)* It looks like rain to me! Plain old rain!

HALIE'S VOICE: Rain? Of course it's rain! Are you having a seizure or something! Dodge? *(Pause.)* I'm coming down there in about five minutes if you don't answer me!

DODGE: Don't come down.

HALIE'S VOICE: What!

- DODGE: (*Louder*) Don't come down! (*He has another coughing attack. Stops.*)(SHEPARD, 2006, p. 8-9).
- ³ HALIE'S VOICE: You should take a pill for that! I don't see why you just don't take a pill. Be done with it once and for all. Put a stop to it. (*He takes the bottle out again. Another swig. Returns the bottle.*) It's not Christian, but it works. It's not necessarily Christian, that is. A pill. We don't know. We're not in a position to answer something like that. There's some things the ministers can't even answer. I, personally, can't see anything wrong with it. A pill. Pain is pain. Pure and simple. Suffering is a different matter. That's entirely different. A pill seems as good an answer as any. Dodge? (*Pause*) Dodge, are you watching baseball?
- DODGE: No.
- HALIE'S VOICE: What?
- DODGE: (*Louder.*) No! I'm not watching baseball.
- HALIE'S VOICE: What're you watching? You shouldn't be watching anything that'll get you excited!
- DODGE: Nothing gets me excited (SHEPARD, 2006, p. 9).
- ⁴ “[...] a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing” (SHAKESPEARE, *Macbeth*, Act V, Scene V).
- ⁵ HALIE'S VOICE: No horse racing!
- DODGE: They don't race here on Sundays.
- HALIE'S VOICE: What?
- DODGE: (*Louder.*) They don't race on Sundays!
- HALIE'S VOICE: Well, they shouldn't race on Sundays. The *Sabbath*.
- DODGE: Well, they don't! Not here anyway.[...]
- HALIE'S VOICE: Good. I'm amazed they still have that kind of legislation. Some semblance of morality. That's amazing. [...] They used to race on New Year's! I remember that.
- DODGE: They never raced on New Year's!
- HALIE'S VOICE: Sometimes they did.
- DODGE: They never did!
- HALIE'S VOICE: Before we were married they did!
- DODGE: “Before we're married.” (*Dodge waves his hand in disgust at the staircase Leans back in sofa. Stares at TV.*)
- HALIE'S VOICE: I went once. With a man. On New Year's.
- DODGE: (*Mimicking her.*) Oh, a “man.”
- HALIE'S VOICE: What?
- DODGE: Nothing!
- HALIE'S VOICE: A wonderful man. A breeder.
- DODGE: A what?
- HALIE'S VOICE: A breeder! A horse breeder! Thoroughbreds.
- DODGE: Oh, thoroughbreds. Wonderful. You betcha. A breeder-man.
- HALIE'S VOICE: That's right. He knew everything there was to know.
- DODGE: I bet he taught a thing or two, huh? Gave you a good turn around the old stable! (SHEPARD, 2006, pp. 10-12)
- ⁶ HALIE: Catholic women are the devil incarnate.[...] The wedding was more like a funeral. [...] All those Italians.[...] horrible black, greasy hair. The rancid smell of cheap cologne. I think even the priest was wearing a pistol. When he gave her the ring I knew he was a dead man. [...] But then it was the honeymoon that killed him, The honeymoon (SHEPARD, 2006, p. 28).
- ⁷ [...]If it was happy, it is no more; if it was disastrous, it cannot be undone” (F. L. LUCAS, 1965, p. 86).
- ⁸ HALIE: I only regret that he didn't die in action. It's not fitting for a man like that to die in a motel room. A soldier. He could've won a medal. He could've been decorated for valor. I've talked to Father Dewis about putting up a plaque for Ansel. He thinks it's a good idea. He agrees. He knew Ansel when He used to play basketball. Went to every game. Ansel was his favorite player. He even recommended to the City Council that they put up a statue of Ansel (SHEPARD, 2006, p. 27).
- ⁹ DODGE: [*To Shelley*]: See, we were a well-established family once. Well-established. All the boys were grown. The farm was producing enough milk to fill Lake Michigan twice over. Me and Halie here were pointed toward what looked like the middle part of our life. Everything was settled with us. All we had to do was ride it out. The Halie got pregnant again. Out the middle a nowhere, she got pregnant. We weren't planning on havin' any more boys. We had enough boys already. In fact, we hadn't been sleepin' in the same bed for about six years. [...] [*To Halie*]: Where are you going?! Upstairs?! You'll just be listenin' to it upstairs! You go outside, you'll be listenin' to it outside. Might

as well stay here and listen to it. (*Halie stays by the stairs. Pause.*)Halie had this kid, see. This baby boy. She had it. I let her have it on her own. All the other boys I had had the best doctors, the best nurses, everything. This one I let her have by herself. This one hurt real bad. Almost killed her, but she had it anyway. It lived, see. It lived. It wanted to grow up in this family. It wanted to be just like us. It wanted to be part of us. It wanted to pretend that I was its father. She wanted me to believe in it. Even when everyone around us knew.Everyone. All our boys knew. Tilden knew (SHEPARD, 2006, p. 109).

¹⁰ TILDEN: We had a baby. Little baby.Could pick it up with one hand. Put it in the other. [...] So small that nobody could find it.Just disappeared. We had no service. No hymn. Nobody came. [...] Cops looked for it. Neighbors. Nobody could find it. [...] Finally everybody Just gave up. Just stopped looking. Everybody had a different answer. [...] Little tiny baby just disappeared. It's not hard. It's so small. Almost invisible. Hold it in one hand (SHEPARD, 2006, p. 77-78).

¹¹ DODGE: When the blaze is at its highest, preferably on a cold windless night, my body is to be pitched into the middle of it and burned 'til nothing remains but ash (SHEPARD, 2006, p. 116).

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- FREUD, Sigmund. *Totem and Taboo*. Trad. A.A.Brill. New York: Moffat, Yard and Company, 1919.
- _____. *O mal estar da civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- HEGEL, Georg W. F. *Estética: Poesia*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1964.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- LUCAS, F.L. *Tragedy: serious drama in relation to Aristotle's Poetics*. New York: Collier Books, 1965.
- RICOEUR, Paul. *Teoria da Interpretação. O discurso e o excesso da significação*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2000.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Trad. M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.
- SHAKESPEARE, W. Macbeth. In: _____. *The complete works*. New York: Gramercy Books, 1975. p. 1045-1070.
- _____. Hamlet. In: _____. *The complete works*. New York: Gramercy Books, 1975. p. 1071-1112.
- SHEPARD, Sam. *Buried Child*. New York: Vintage Books, 2006.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac &Naify, 2002.

Recebido em: 27 de maio de 2012

Aprovado em: 1 de novembro de 2012