

**A contracultura na dramaturgia de Mário Bortolotto: em cena, *Nossa Vida Não Vale um Chevrolet*****The counterculture in Mario Bortolotto's dramaturgy: on stage, *Nossa Vida Não Vale um Chevrolet***Gracy Kelly Nonato Ruiz<sup>1</sup>  
Wagner Corsino Enedino<sup>2</sup>

**RESUMO:** Ancorando-se nas contribuições de Magaldi (1998), Ryngaert (1996) e Pallottini (1989) acerca das noções que configuram o discurso teatral, o objetivo deste trabalho é demonstrar a existência de invariantes que estruturam o projeto estético do dramaturgo Mário Bortolotto na peça *Nossa vida não vale um Chevrolet* (2008). Abordam-se questões concernentes à contracultura, em especial ao movimento denominado *Beat Generation* e representações sociais. Além disso, constata-se que, na obra, ficam latentes as contradições, aspirações e as frustrações individuais em decorrência do estado de inadaptação dos protagonistas na sociedade contemporânea.

**Palavras-chave:** Teatro brasileiro contemporâneo; *Beat Generation*; personagem; Mário Bortolotto.

**ABSTRACT:** Anchoring on the contributions of Magaldi (1998), Ryngaert (1996) and Pallottini (1989) on the notions that configure the theatrical discourse, the objective of this work is to demonstrate the existence of invariants that structure the aesthetic project of the playwright Mário Bortolotto in the play *Nossa vida não vale um Chevrolet* (2008). Issues related to the counterculture are discussed, especially the *Beat Generation* movement and social representations. In addition, the contradictions, aspirations and individual frustrations of the state of maladaptation of the protagonists in contemporary society are latent in the work.

**Keywords:** Contemporary brazilian drama; *Beat Generation*; character; Mário Bortolotto.

**Introdução**

O dramaturgo Mário Bortolotto nasceu em 29 de setembro de 1962, em Londrina, cidade localizada ao norte do estado do Paraná. Artista multifacetado;

---

<sup>1</sup> Possui Graduação em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, *Campus* de Coxim. Mestrado em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, *Campus* de Três Lagoas.

<sup>2</sup> Possui Graduação em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, *Campus* de Três Lagoas. Mestrado em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista – UNESP/*Campus* de Araraquara. Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade Estadual Paulista – UNESP/*Campus* de São José do Rio Preto e Pós-Doutorado em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. É Professor Associado III da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, *Campus* de Três Lagoas. Atua, como Docente Permanente, no Programa de Pós-Graduação em Letras (Mestrado e Doutorado) e no Programa de Pós-Graduação em Educação (Mestrado), ambos na mesma Instituição.

acumula as funções de ator, autor e diretor de teatro, além de ser integrante de bandas de *rock/jazz/blues*. Filho de um “motorista de caminhão muito bronco, machistão e violento”, e de uma “alagoana que veio pro sul de pau de arara, muito doce, simples e honesta”<sup>3</sup>, o artista viveu até os 20 anos na periferia da cidade de Londrina, no bairro Jardim do Sol, com os pais, um irmão mais velho e uma irmã caçula. Atualmente vive na cidade de São Paulo.

Neste artigo, destacamos, dentre suas diversas produções dramáticas, a peça *Nossa vida não vale um Chevrolet*. O enredo da trama conta a história dos irmãos Castilho, os quais vivem à margem da sociedade e tem seus destinos desestruturados, ainda mais, após a morte do pai. A matriarca fora internada em um hospício e o pai deixou como herança aos filhos a “profissão”. Monk e Lupa ganham a vida roubando carros. Magali é uma prostituta que cataloga as preferências sexuais de seus clientes. Slide é o mais jovem, aspirante a lutador de boxe, porém começa a roubar carros canhestamente. Dos conflitos de poder entre as personagens, surge a violência associada às diversas amplitudes e dimensões do relacionamento humano. Além das diferentes circunstâncias, ganham destaque na obra as nuances de uma sociedade opressora que impõe valores morais, culturais e mercadológicos, de onde emergem a necessidade de sobreviver e as dificuldades nos relacionamentos humanos.

De acordo com as reflexões de Giorgio Agamben (2009), podemos tomar a contemporaneidade singularmente relacionada ao próprio tempo em que, ao passo que aderimos ao tempo presente, distanciamos-nos dele, pois, “[...] o contemporâneo coloca em ação uma relação especial entre os tempos. [...]”<sup>4</sup>. Dessa forma, a recriação da realidade e da própria natureza humana, na contemporaneidade, ganha uma nova dinâmica caracterizada pela grande velocidade das transformações, tendo em vista que:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado as suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo<sup>5</sup>.

Seguindo os pressupostos do filósofo italiano, a diacronia estabelecida entre o homem e seu tempo é que impulsiona as descobertas, inovações e transformações, como no campo tecnológico, por exemplo, que refletem na economia, política, cultura e especialmente nas relações sociais. O conjunto da obra de Bortolotto remete ao legado

<sup>3</sup> BORTOLOTTI. *Nossa vida não vale um Chevrolet*, p. 03.

<sup>4</sup> AGAMBEN. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, p.71.

<sup>5</sup> AGAMBEN. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, p. 58-59.

de autores ligados ao que ficou conhecido como *Movimento Beat*, que se destacou tanto pelo comportamento subversivo e transgressor, rompendo com as convenções sociais de sua época, quanto pelo novo modo de expressão artística.

O estilo de vida escolhido por Mário Bortolotto pautado por um comportamento *outsider* também se relaciona com esses ideais. Essa associação, por sua vez, introduz a reflexão do conceito de identidade e da contracultura, considerando que a *Beat Generation* influenciou tanto novos comportamentos quanto novas formas de expressão artística da época e das gerações futuras. Também está incluída nas preferências e influências literárias de Bortolotto a figura de Charles Bukowski, “o velho safado” como ficou conhecido. Ébrio em tempo integral, Bukowski foi um dos poetas mais prolíficos de sua época. Sua escrita autobiográfica coincide com a dos *beats*; no entanto, o poeta era um autor alheio aos movimentos literários ou culturais.

### **1. Na esteira dos rebeldes dos anos 50**

Os ideais *beat* foram traduzidos das mais variadas manifestações artísticas, em que por meio da autobiografia, seus autores confrontaram de um lado, a tradição literária; de outro, a sociedade como um todo. A *Geração Beat* influenciou o comportamento da juventude da década de 1950 e 1960, nos EUA e no mundo, bem como o legado que deixou para as gerações posteriores. Para Cláudio Willer, tradutor e estudioso da *Geração Beat*, reside, aí, a origem da chamada contracultura, uma vez que “[...] A *beat* acabou ao se tornar coletiva; ao deixar de ser comunidade para transformar-se em sociedade. A poesia deseja projetar-se na diacronia, converter-se em realidade. Com a *beat*, essa projeção, mesmo parcial e incompleta, foi como que instantânea<sup>6</sup>”.

Nas décadas de 1950 e 1960, período que sucede o pós-guerra, os Estados Unidos iniciaram importante ascensão econômica, resultando num desenvolvimento urbano. Com isso, surgem também os subúrbios e periferias, pois o ideal de estabilidade não atingiu toda a população. Essas desigualdades financeiras, sociais e, mormente, de valores morais e culturais, desencadearam movimentos de contestação à cultura e aos valores morais vigentes. O mais relevante desses movimentos, que influenciou vários outros países, foi o movimento *beat*; sobretudo, por meio de obras como o poema *Uivo* (1955), de Allen Ginsberg e a narrativa *On the road* (1957) de Jack Kerouac, ambos maiores expoentes do movimento.

---

<sup>6</sup> WILLER. *Geração Beat*, p. 102.

Contra a corrente do otimismo norte-americano causado pelo fim da Segunda Guerra Mundial, os artistas da *Geração Beat* valorizavam a música e a literatura marginais. Aqueles que não tinham voz no *American way of life*, que produziam nas/das ruas e que ansiavam pela liberdade. Seja pela liberdade artística, moral e/ou espiritual. A propósito dos pensamentos míticos, ligados à espiritualidade, muitos dos autores viajavam para os países do oriente para buscar a iluminação e a liberdade de espírito que não estavam presentes na América.

O conceito de contracultura, nesse contexto, está alinhado ao definido por Ken Goffmann e Dan Joy (2007) em *Contracultura através dos tempos* no qual a postulam em oposição a uma cultura dominante, ou seja, o chamado “Sonho americano”. Os autores acentuam que quando pessoas adotam comportamentos desafiadores buscando libertar-se e libertar aos demais de limitações opressivas, certamente o resultado será de excitação, conflito e escândalo. Inevitavelmente, quando esses comportamentos adentram o campo das artes, como no caso do movimento *beat*, rendem histórias cativantes.

Apresentando um considerável apanhado histórico, os autores postulam o que seria a definição de contracultura e sua abordagem na atualidade. Dessa forma, apontam Allen Ginsberg como um dos principais ícones da contracultura, ao lado de William Burroughs e Jack Kerouac. Sendo judeu, Ginsberg, que defendendo uma mudança social radical, investido de sua solidariedade e insistência na verdadeira liberdade e justiça para todos, foi quem abriu o caminho para os movimentos contraculturais seguintes, fundindo os movimentos *hippie* e a *New Left*.

Diante da dificuldade de conceituar contracultura, os autores preocupam-se em acentuar seu caráter individualista e antiautoritário afirmam:

Nossa definição é a de que a essência da contracultura como um fenômeno histórico perene é caracterizado pela afirmação do poder individual de criar sua própria vida, mais do que aceitar os ditames das autoridades sociais e convenções circundantes, sejam elas dominantes ou subculturais. Afirmamos ainda que a liberdade de comunicação é uma característica fundamental da contracultura, já que o contato afirmativo é a chave para liberar o poder criativo de cada indivíduo [...]<sup>7</sup>.

Assim, são características “quase” universais da contracultura: rupturas e inovações radicais em arte, ciência, espiritualidade, filosofia e estilo de vida; diversidade; comunicação verdadeira e aberta e profundo contato interpessoal, bem

---

<sup>7</sup> GOFFMAN; JOY. *Contracultura através dos tempos*, p. 49.

como generosidade e a partilha democrática dos instrumentos; perseguição pela cultura hegemônica de subculturas contemporâneas; exílio ou fuga.

Percebemos todas essas características em relação ao movimento *beat*, que ficou amplamente conhecido como movimento contracultural, ou ao menos, um incentivador de outros movimentos que surgiriam posteriormente. Sob esse enfoque, Goffman e Joy esclarecem que “A memorável leitura de *Uivo* por Ginsberg é frequentemente destacada como o momento em que uma cultura de *hipsters* e *beats* já existente finalmente desabrochou”<sup>8</sup>.

À época, segundo Goffman e Joy (2007), os *hipsters* eram caracterizados pela falta de responsabilidade com o presente e o futuro. Uma despreocupação justificada pela possibilidade de um apocalipse pós Hiroshima. Eram brancos e negros que viviam sem compromisso com o social, nos limites da economia, frequentadores de clubes de *jazz*, usuários de maconha e heroína, sob a égide de mergulhar no mundo *bebop*<sup>9</sup>.

Paralelo a esse grupo de jovens “rebeldes sem causa”, outro grupo se formava. Porém, esses outros se destacavam enquanto boêmios, ou seja, uniam-se pela arte e literatura. Enquanto os *hipsters* viviam apenas para o momento e para si mesmos, o novo grupo que se formara alicerçou-se pelo sentimento de amizade e lealdade. Assim surge a *beat generation*, com o quarteto Allen Ginsberg, Jack Kerouac, William Burroughs e Gregory Corso que já tinham seus primeiros trabalhos publicados. Também adeptos das drogas, mas de alucinógenos, anfetaminas e voltados para o pensamento pacifista oriental. A identificação do estilo de escrita levou à aproximação com outros escritores contraculturais, que formavam o San Francisco Renaissance, cujos integrantes eram Michael McClure, Lawrence Ferlinguetti e Philip Whalen. A união dos jovens poetas resultou na leitura de poesia, na Six Gallery, em 13 de outubro de 1955, que ficou marcada como o início do movimento *beat*.

## **2. A *Beat Generation*: a vida pela arte**

O caráter inovador e a ousadia das obras de Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs, Gregory Corso, Lawrence Ferlinguetti, Michael McClure, Gary Snyder, Neal Cassady e outros artistas, na década de 1950, nos EUA, fez que o grupo de amigos ficasse mundialmente conhecido como *Geração Beat*. Importa acrescentar, na esteira de Cláudio Willer (2009), que a expressão *beat generation* surgiu em uma

<sup>8</sup> GOFFMAN; JOY. *Contracultura através dos tempos*, p. 252.

<sup>9</sup> Novo estilo de jazz introduzido por Dizzi Gillespie e Charlie Parker no final da década de 1930.

conversa específica entre Jack Kerouac e John Clellon Holmes, em 1948, quando discutiam a natureza das gerações; fazendo menção à *lost generation*.

Conforme acentua Cláudio Willer (2009), os *rebeldes dos anos 50* estão ligados a uma tradição de inconformismo e rebelião, iniciada pelos grandes poetas malditos, cuja finalidade seria transformar a literatura, a vida, a sociedade. O autor, em ensaio intitulado *Beat & Rebelião*, reunido na coletânea de Antonio Bivar, *Alma Beat* (1984), apresenta uma relevante reflexão acerca da insistente discussão sobre a consideração da *Geração Beat* como fenômeno comportamental *versus* fenômeno literário.

No âmbito teatral, a pesquisadora Gabriela Tozzo Schumann (2015) traz pertinentes considerações acerca da produção do dramaturgo americano Sam Shepard, o qual apresenta, em suas peças, traços expressionistas. Embora muitas de suas obras tenham sido premiadas, a produção teatral do dramaturgo manteve-se à margem da indústria cultural. Com efeito, a crítica norte-americana tende a analisar as obras de Shepard sob o ponto de vista de que trata de famílias disfuncionais, pela profundidade psicológica de suas personagens e a abordagem das questões de gênero e identidade. Também são abordados em seus textos temas como a violência, o amor, e os relacionamentos familiares a partir da individualidade de cada personagem. Fica aparente também uma crítica ao individualismo extremo que se sobressai mesmo nas relações familiares daqueles que ainda buscam viver o “sonho americano”.

É interessante refletir que o estilo e a performance das peças de Sam Shepard emergem na produção dramaturgicamente de Mário Bortolotto que, assim como o primeiro, trabalhou em toda sua carreira com o teatro experimental e independente. Em relação ao americano, sua opção pelo teatro independente, justifica-se na oposição ao drama e melodrama produzidos na *Broadway* e seu circuito comercial. Bortolotto, por sua vez, tem a mesma aversão à industrialização e massificação da cultura, e recorre a todas as suas influências extrateatrais para compor suas peças: poesia, quadrinhos, música – blues/jazz, como forma de distanciar-se do tradicional.

Há aproximação temática entre os dramaturgos. Como nas peças familiares de Shepard, Bortolotto busca, a partir das relações familiares, abordar questões que remetem ao individualismo, levando ao afunilamento do ideal capitalista que pressiona, sufoca e guia os indivíduos. O autor traz à baila a discussão acerca das relações afetivas, dos fracassos e insucessos da tentativa de convivência familiar. Também não escapam ao seu olhar crítico o fracasso dos relacionamentos amorosos. A aproximação com as peças de Sam Shepard colabora com a hipótese de que os textos de Mário Bortolotto

estão imersos na ideologia anticulturalista. Nos textos do autor paranaense, vemos a representação de uma realidade marcada pela angústia, solidão e violência, frutos da opressão causada por uma sociedade imediatista, cujos valores se definem pela ótica capitalista, configurando-se numa espécie de naturalismo tardio.

As influências atravessaram fronteiras, e, quanto mais se adentra o mundo *beat*, mais identificamos Mario Bortolotto. Mesmo décadas depois ao movimento, o autor declara-se leitor ávido de Jack Kerouac e seus contemporâneos. Segue o mesmo estilo de escrita, relatando histórias vivenciadas por ele e seus amigos pelos bares da cidade, noites afora. Bortolotto afirma que suas personagens são inspiradas naqueles com quem convive; nos que vê pelas ruas, calçadas e balcões de bares. Traduz em cenas dramáticas suas próprias angústias, e a de seus pares. É possível perceber, em cada texto, uma parte de si, permitindo, dessa forma, uma aproximação com a escrita autobiográfica que impulsionou o movimento *beat* da década de 1950.

### **3. Em cena, Charles Bukowski**

Além de toda influência da *Beat Generation*, outro relevante nome na vida e obra de Bortolotto é Charles Bukowski que, embora não integrante do movimento, é uma espécie de “mestre” para o dramaturgo, merecendo várias citações e referências na maioria de seus textos e entrevistas.

De acordo com os estudos de Howard Sounes (2000), Charles Bukowski nasceu em Andernach, Alemanha, em 16 de agosto de 1920. Filho de pai americano e mãe alemã. Devido ao colapso da economia alemã em 1923, a família passou a viver nos Estados Unidos. O pai era ex-sargento do exército americano; a mãe, totalmente submissa ao pai. Em suas obras autobiográficas e cartas, o poeta enfatiza que sua infância foi atormentada, triste e assustadora, o que resultou em um enorme desafeto pelo pai e um sentimento misterioso pela mãe (que não se confunde com amor) e, sobretudo, fez que saísse de casa e encarasse a vida de acordo com sua própria filosofia. Aos 21 anos já era adepto da bebida para amenizar suas frustrações. Importante ressaltar que embora tenha ganhado notoriedade na mesma época em que os *beats*, Bukowski sequer gostava de ser incluído ao grupo, como fizeram muitos críticos da época. Era avesso ao uso de drogas, característico dos integrantes do grupo, e considerava-se apolítico, diferentemente da causa *beat*.

Para Howard Sounes (2000), a primeira aproximação com tais obras foi na publicação da primeira edição do periódico *The outsider* (1954), quando os editores Jon

Webb e Gypsy Lou decidiram juntar as poesias de Bukowski com as de importantes figuras *underground*, como William Burroughs, Lawrence Ferlinghetti e Henry Miller. A essa altura, os autores *beat* já se firmavam como um movimento literário. O “velho safado” ficou reconhecido como um dos grandes poetas da época com mais de 40 livros publicados, entre prosa e poesia. Foi traduzido para mais de 15 idiomas. A maior parte de seus trabalhos foi publicada pela Black Sparrow Express, que pertencia a John Martin, grande admirador e divulgador de Charles Bukowski.

A trajetória – pessoal e artística – de Mário Bortolotto tem influência direta e semelhança inegável com o poeta alemão. “E vou andar com um Bukowski no bolso da calça [...] só pra carregar as energias quando estacar no meio da rua sem saber pra onde ir. Meu manual de sobrevivência. Minha bíblia mais que sagrada<sup>10</sup>”.

À crítica, o dramaturgo adverte que para compreender seus textos, “Tentem ler os caras que realmente mudaram minha vida (Bukowski, Spillane, Henry Miller, Kerouac, Chandler, Goodis, Carver etc.)<sup>11</sup>”. Seguindo essa premissa, Sebastião Milaré, em prefácio ao terceiro volume de peças do autor paranaense considera que “É parente muito próximo de Marques de Sade, de Kerouac e de Bukowski<sup>12</sup>”. O dramaturgo brasileiro adaptou, em 2013, o texto *Mulheres*<sup>13</sup>, de Charles Bukowski. Henry Chinaski, alter-ego de Bukowski é um dos personagens mais estimados de Mário Bortolotto.



**Figura 1:** Charles Bukowski com Georgia Peckham-Krellner, a melhor amiga de Cupcakes, na cozinha de Bukowski na Carlton Way.



**Figura 2:** Mário Bortolotto com Erika Puga. Foto de divulgação da peça *Mulheres* (2013). A adaptação do texto original de Charles Bukowski, de mesmo título, feita pelo autor como homenagem ao ídolo.

<sup>10</sup> BORTOLOTTTO. *Os anos do furacão.*, p. 100.

<sup>11</sup> BORTOLOTTTO. *Os anos do furacão.*, p. 101.

<sup>12</sup> BORTOLOTTTO. *Sete peças de Mário Bortolotto*, p. 12.

<sup>13</sup> A primeira publicação de *Mulheres* foi em 1978. Foi traduzida por Reinaldo Moraes em 2011 e publicada pela L&PM Editores. As obras do norte-americano chegaram ao Brasil na década de 1980 pela L&PM Editores.

#### 4. Na contramão da sociedade: as *personas*

A análise de uma peça teatral requer, em primeira instância, considerar suas personagens, uma vez que estas “constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas<sup>14</sup>”. Em conformidade com a sentença de Prado, pontuemos as características constituintes das personagens de *Nossa vida não vale um Chevrolet*.

Embora indispensável, vale ressaltar que a análise individual de traços pertinentes a cada personagem não esgota o trabalho do intérprete, mas sim reconhecer oposições e semelhanças entre elas. Com efeito, as características individuais só se tornam válidas a partir da relação que se dá entre essas *personas*, pois “A individualidade de cada personagem constrói-se apenas no interior do grupo de protagonistas, e nesse contexto apenas as semelhanças e as oposições se mostram pertinentes<sup>15</sup>”. Alinhada a essa perspectiva, consideremos o sistema analítico das personagens de que trata a teórica francesa Anne Ubersfeld (2005), para quem a personagem pode estar ligada ao discurso/texto e, por conseguinte, ao produtor de sentido.

Considerando o texto teatral como produtor de sentido, à luz dos pressupostos de Ubersfeld, a análise das personagens de uma peça se orienta como tal, uma vez que é o próprio discurso do autor que está diluído no discurso das personagens: “Uma personagem, cada vez que fala, não fala sozinha, pois o autor fala ao mesmo tempo por sua boca”<sup>16</sup>. Dessa forma, a consciência de marginalidade é parte constituinte dessas personagens.

Compõem a peça *Nossa Vida Não Vale Um Chevrolet* os personagens Suruba, Love, Sílvia, Guto, Lupa, Slide, Monk e Magali. Destaque-se que a obra foi escrita em 1990 e foi materializada, no proscênio, pela primeira vez no Teatro Zaqueu de Melo, em Londrina-PR, sob direção do próprio autor, Mário Bortolotto, no mesmo ano.

Os irmãos Castilho, que protagonizam a peça, Monk e Lupa, encaram como “profissão” a atividade de roubar carros. A irmã, Magali, é uma prostituta que adora “[...] fazer os caras chegarem tarde a casa com os sapatos nas mãos, nas pontas dos

---

<sup>14</sup> PRADO. *A personagem no teatro*, p.84.

<sup>15</sup> RYNGAERT. *Introdução à análise do teatro*, p. 134.

<sup>16</sup> UBERSFELD. *Para ler o teatro*, p. 84.

pés<sup>17</sup>”. Slide é o caçula, estigmatizado pelos irmãos por essa razão, tratado por Lupa como “di menor”, e por Monk, como um garoto “suscetível”.

Love é um dançarino de boate e, nas horas vagas, um tipo de agenciador de lutadores de rua, servindo a Guto. Este, por sua vez, é um oportunista, que ganha dinheiro em apostas nas lutas de rua que arranja. Suruba é outro servente de Guto, que faz o “trabalho sujo”, em outras palavras, seu guarda-costas.

Já Silvia é uma mulher que está constantemente em busca de companhia; relacionando-se sexualmente com os três irmãos. Figura misteriosa, Silvia surge em cenas entrecortadas/alternadas no enredo da peça. Em certo grau, representa a solidão daqueles que idealizam sua felicidade no Outro. No prefácio da obra *Sete peças de Mário Bortolotto*, Sebastião Milaré assevera que Sílvia “[...] é um dos mais belos personagens criados por Bortolotto”<sup>18</sup>. Com efeito, Silvia faz parte do compêndio das *personas* “solitárias malditas”, do autor paranaense. Tais personagens chegam à cidade grande, porém não se desprendem da verve interiorana, ocasionando certo efeito de estranhamento ao se depararem com um mundo totalmente adverso.

É interessante observar como se dá o encontro de Sílvia com cada um dos três irmãos e como estes a percebem. A começar por Monk, que a conhece em um bar e o encontro fortuito termina em uma espécie de relaxamento por meio do sexo. Para Monk, Silvia representa tão somente um objeto de prazer. O segundo encontro acontece com Lupa, o qual acredita que é na saída da igreja que vai encontrar a mulher ideal, uma “santinha”. É nesse local que Silvia o aborda, tomando a iniciativa de leva-lo até seu apartamento. Slide é o próximo a cair nas graças da personagem. Menos experiente com as mulheres, conforme confessa numa conversa com Monk, acaba cedendo aos encantos da misteriosa mulher e, após um inusitado convite, aceita viver com Silvia no apartamento dela. A personagem, a cada encontro, repete o mesmo discurso valendo-se das características do último frequentador de seu reduto de solidão. Depois do sexo, liga pra mãe e idealiza seu parceiro, acrescentando-lhe qualidades que se opõem à realidade. Como Slide não aparece, a peça termina com Silvia recebendo um novo visitante, com o mesmo repertório discursivo; dessa vez, utilizando-se das características de Slide.

A contracultura está demarcada no conjunto da obra de Bortolotto. Essa constatação deve-se desde as suas influências literárias à materialidade de seus textos. São peças que tematizam sobre a massificação da arte e da cultura, a desestruturação da

<sup>17</sup> BORTOLOTTI. *Nossa vida não vale um Chevrolet*, p. 51.

<sup>18</sup> MILARÉ. *Prefácio de Sete peças de Mário Bortolotto*, p. 22.

família, contestação aos valores morais e sociais, a banalização do sexo e, sobretudo, a solidão e o individualismo. A crítica à massificação da cultura, uma das características de uma sociedade capitalista, é operada por meio de metáforas que se apresentam desde o título da peça. O *Chevrolet*, nos anos de 1970 e 1980, era objeto de desejo. Representava *status* social, símbolo da modernidade. Ocorre, todavia, que na peça de Bortolotto a marca automobilística remete à ideia de decadência.

A desvalorização da vida na peça é patente. Monk e Lupa constantemente arriscam-se em prol da “profissão”, de modo que suas vidas valham menos que um carro. Slide submete-se ao capricho de Guto, que arranja a luta entre os irmãos em troca de diversão e dinheiro. Dessa forma, o capital torna-se sobressalente quando a vida de um irmão tem menos valor que uma dívida deixada pelo pai. É por meio da ironia que o autor intensifica sua ideologia. Lupa, que é ladrão, atribui a Magali o predicado de “vagabunda” por ser prostituta. Esta, por sua vez, critica Love pela profissão de dançarino de boate para mulheres: “Maneira deprimente de se ganhar a vida”<sup>19</sup>. A mensagem expressa, nesse sentido, é reacionária a uma sociedade que se pretende coligida pelos valores morais, conservadores e capitalistas, de forma que o indivíduo deva obedecer a suas normas e regras: trabalho digno, união familiar, religiosidade etc.

Vale ressaltar que Lupa desempenha papel fundamental na peça, no sentido de que é por meio dessa personagem que o leitor/espectador absorve informações sobre as demais personagens e aproxima, por oposição, a ordem da realidade apresentada no texto, o que nos remete aos pressupostos de Anne Ubersfeld (2005). A teórica insere a personagem numa estrutura sintática, concebendo-a como um sujeito da enunciação, ou seja, um sujeito de um discurso, que só pode ser analisado em relação aos demais discursos presentes na obra:

A personagem pode aparecer como aquela figura peculiar do discurso, figura fundadora da teatralidade, figura essencial e essencialmente “dialógica”, que é o *oximoro* (coexistência, no mesmo lugar do discurso, de categorias contraditórias: vida-morte, luz-noite, lei-crime)<sup>20</sup>.

Assim, Lupa pode ser caracterizada à luz das considerações de Ubersfeld, como um oximoro vivo, que une por metáforas duas ordens de realidades opostas. É do discurso de Lupa que podemos inferir essas oposições, quando relacionamo-lo às personagens mulheres da peça, por exemplo. Lupa procura uma “santinha” na porta de

<sup>19</sup> BORTOLOTTI. *Nossa vida não vale um Chevrolet*, p. 09.

<sup>20</sup> UBERSFELD. *Para ler o teatro*, p. 78.

igrejas com quem possa se relacionar. Ideologia que contrasta com a personagem Magali, que adora bancar a “desagregadora de lares”<sup>21</sup>.

Uma crítica perene na peça é ao modelo de família pregado pela sociedade. Apesar de ter como égide o drama de uma família, é na individualidade que recai o olhar crítico do dramaturgo, cujo texto recai na reflexão da família enquanto instituição social e do indivíduo. Não obstante, o contexto familiar torna-se pano de fundo para destacar o dilema de cada uma das *personas* em cena. A desestruturação da família Castilho, metonimicamente, representa a desestruturação da sociedade.

Não há entre os irmãos demonstrações de afeto e de carinho; o que se percebe é uma espécie de aversão entre eles. Um exemplo é a personagem Magali que inferioriza seus familiares: “Meus pais e meus irmãos não pensam”<sup>22</sup>. Em contrapartida, Lupa deprecia a irmã quando a tacha de “vagabunda”. Essa observação ganha envergadura dramática na cena em que Slide, depois de sair da prisão cuja fiança foi paga por Love, encontra os irmãos num bar:

SLIDE (entrando): Se dependesse da família, eu ia mofar naquela bosta de cadeia.

LUPA: E aí Criança?

MONK: A gente tava esperando anoitecer. Como é que cê saiu?

SLIDE: Tenho meus próprios meios. Agora que o pai morreu, tenho que me virar sozinho.

MONK: A gente ainda é tua família. A gente tava preocupado.

SLIDE: Puta família. O pai na cova e a mãe na zona. (Pausa.) Desculpa, Monk. Alguma novidade?<sup>23</sup>

Além do clima de desafeto entre os irmãos, percebemos no discurso de ambos a revolta e o desprezo pelo pai. Magali, quando recebe a notícia da morte do patriarca não exita “O velho nunca soube a hora de fazer as coisas. [...]”<sup>24</sup>. Monk, por sua vez, esbraveja “Slide, o pai sempre foi um filho da puta, grande mentiroso”<sup>25</sup>. É fundamental acentuar que o patriarca da família Castilho faz inversamente o papel do arquétipo de pai: ladrão de carros ensina o ofício aos filhos; desonesto, pois deixa dívida com Guto a qual deverá ser paga pelos filhos; mentiroso, convence Slide de que sua mãe abandonou a família para acompanhar outro homem quando, na verdade, esta fora internada num hospício em decorrência de violência doméstica.

A distância existente entre os irmãos é evidenciada ao relacionarem-se com a mesma mulher (Silvia), personagem que traz à tona questões como a solidão, a

<sup>21</sup> BORTOLOTTI. *Nossa vida não vale um Chevrolet*, p. 51.

<sup>22</sup> BORTOLOTTI. *Nossa vida não vale um Chevrolet*, p. 09.

<sup>23</sup> BORTOLOTTI. *Nossa vida não vale um Chevrolet*, p. 38.

<sup>24</sup> BORTOLOTTI. *Nossa vida não vale um Chevrolet*, p. 10.

<sup>25</sup> BORTOLOTTI. *Nossa vida não vale um Chevrolet*, p. 14.

banalidade do sexo e a fragmentação do sujeito. Silvia, na tentativa de encontrar seu par, relaciona-se com qualquer homem que lhe aparece.

A ausência de afetividade familiar é explorada a tal ponto que Monk e Slide se enfrentam numa luta arranjada às escuras por Love e Guto. E mesmo diante do irmão mais novo, Monk, que foi um lutador de destaque no passado, segue adiante no combate. Os quatro irmãos presenciam a luta e quando Monk nocauteia Slide, a luta acaba com este estirado no chão, pondo fim ao combate. Todos saem, e na cena seguinte, no enterro de Slide, apenas Love se pronuncia para Lupa: “Eu não sei o que dizer. Eu... queria dizer que nunca pensei que isso pudesse acontecer. Eu... sinto muito. Eu não sei o que dizer”<sup>26</sup>. O total desafeto não está restrito às personagens no âmbito familiar. As relações afetivas desastrosas estendem-se às demais personagens da peça. É inegável, a esse ponto, a influência que o ambiente exerce sobre o indivíduo. Sob esse viés, há uma mercantilização extremada promovida pelo consumismo desenfreado na era da modernização e tecnologia. O próprio corpo transforma-se em mera mercadoria, a exemplo da personagem Magali.

As influências da cultura norte-americana na poética de Mário Bortolotto ficam patentes quando analisamos os títulos de suas peças, bem como os nomes de suas personagens. Como sugere o teórico francês Jean-Pierre Ryngaert, “[...] na lista das personagens tomamos consciência de uma constelação de nomes que constituem um conjunto coerente e carregado de diversas conotações”<sup>27</sup>, tornando-se imprescindível observar-lhes a constituição.

No que tange à nomenclatura, Mário Bortolotto atribui a seus personagens nomes sugestivos como “Love”, “Slide” e “Monk”. Um exemplo é Love, o qual é configurado, na peça, como um dançarino que atua em uma casa noturna, cuja especialidade é materializar shows destinados ao público feminino. Em outras produções do autor também figuram nomes que seguem esse mesmo crivo, como “Hippie” (*Getsêmani*); “Baby Face”, “Johnny Walker”, “Jack Daniels” (*Medusa de Rayban*); esses últimos, além da origem, remetem ao consumo de produtos importados como *whisky*, bem como a invasão mercadológica, no caso da marca automobilística *Chevrolet*. Essas expressões aparecem também com considerável recorrência em outros títulos de suas peças: *Fuck You Baby*, *Leila Baby*, *Fica Frio: Uma Road Peça*, *Postcards de Atacama*, dentre outras.

<sup>26</sup> BORTOLOTTI. *Nossa vida não vale um Chevrolet*, p. 63.

<sup>27</sup> RYNGAERT. *Introdução à análise do teatro*, p. 132.

Na esteira da tradição dos manuais de *playwriting*, o crítico e teórico Décio de Almeida Prado (2009) estabelece três critérios de caracterização da personagem teatral: o que ela revela sobre si mesma; o que faz; o que os outros dizem a seu respeito. Assim, acompanhando os critérios propostos por Prado, a personagem Slide explica seu nome: “É. Gíria de surfista, né? A moçada fala que eu sou meio vacilão, meio inseguro, aí ficaram me chamando de Slide”<sup>28</sup>.

Monk, por sua vez, está associado à suas preferências culturais “Não é monkey. É Monk, de Thelonius Monk, o pianista de *Jazz*”<sup>29</sup>. Podemos concluir que Lupa, nome entrecortado, de Luiz Paulo, se deve ao papel que essa personagem exerce na peça. É por meio dela que o leitor/espectador toma conhecimento de fatos essenciais para a compreensão do sentido expresso na obra, como no caso do acidente que leva a mãe à insanidade mental.

Importa destacar que nos textos em gênero dramático, o autor está identificado com o “eu” do monólogo, ou seja, o “[...] discurso que se distingue do diálogo pela ausência de intercâmbio verbal e pela grande extensão de uma fala destacável do contexto conflitual e dialógico”<sup>30</sup>, ou, aparentemente, ausente do mundo dramático das personagens. A função narrativa, no texto dramático, mantém-se nas rubricas, em que se localiza o foco. “Autor e personagem fundem-se a tal ponto”<sup>31</sup> que só uma análise acurada poderia separá-los. Com base nesta ponderação crítico-analítica, não é forçoso observar a identificação do autor com a personagem Monk; como, por exemplo, o hábito da leitura, o gosto musical e a solidão aparente:

GUTO (aparecendo com Suruba): “O caminho do excesso leva ao palácio da sabedoria.”

MONK: William Blake.

GUTO: Me disseram que você gostava de ler.

MONK: Também gosto de ver filmes de graça, centros culturais, embaixadas, institutos de línguas. Vai dizendo, Guto<sup>32</sup>.

Em diálogo com Sílvia, quando esta lhe pergunta sua preferência musical, Monk responde prontamente: *jazz*. O estilo musical é o mais influente entre a *Beat Generation* e, notadamente, também é o som que embala o dramaturgo paranaense. Vale lembrar que Bortolotto é vocalista de uma banda de *jazz*, cujas canções são compostas por ele mesmo.

<sup>28</sup> BORTOLOTTI. *Nossa vida não vale um Chevrolet*, p. 56.

<sup>29</sup> BORTOLOTTI. *Nossa vida não vale um Chevrolet*, p. 17.

<sup>30</sup> PAVIS. *Dicionário de teatro*, p. 247.

<sup>31</sup> PRADO. *A personagem no teatro*, p. 87.

<sup>32</sup> BORTOLOTTI. *Nossa vida não vale um Chevrolet*, p.51.

Integrar-se socialmente não é opção a esses indivíduos. Como podemos perceber no discurso de Slide, o mais novo dos irmãos, e que por “não levar jeito para o ofício”, se descobre como lutador de rua. “Não, eu tentei, eu bem que tentei, eu queria ser ladrão sabe, mas eu não levo jeito, sempre me pegam no flagra [...]”. E, quando indagado por Silvia sobre os riscos de sua atividade, responde: “Eu não escolhi, não. É o que eu sei fazer, sou lutador de rua”<sup>33</sup>. Em busca por uma vocação, nem considera a hipótese de um emprego convencional. No espaço diegético de *Nossa vida não vale em Chevrolet* há uma espécie de identificação na fala das personagens. Lupa, por exemplo, não se intimida em revelar a Silvia sua atividade:

SILVIA: Que é que você faz, Lupa:

LUPA: O que é que eu faço como?

SILVIA: O que é que você faz? No que você trabalha?

LUPA: Ah, trabalho. Bom, eu trabalho com carro.

SILVIA: Você é mecânico?

LUPA: Não, eu não conserto carro, não. Eu puxo os carro.

SILVIA: Você trabalha com guincho?

LUPA: Não, mulhé, eu roubo mesmo. Eu puxo, eu roubo. Ô mulhé burra<sup>34</sup>.

Inversamente ressoa em seu discurso certa naturalidade e orgulho “A gente puxa carro desde pivete e nunca caiu em cana [...]”<sup>35</sup>. Essa ressonância se intensifica quando Lupa revela suas aspirações afirmando: “Sabe o que eu era a fim de fazer mesmo? Eu queria descolar assim, um opalão daqueles quatro porta, daquele antigão, pegar meu guri, o Caio, botar no banco da frente junto comigo, encher o banco de trás de cerveja e danoninho e cair na estrada [...]”<sup>36</sup>.

Cabe observar que esses indivíduos reconhecem suas posições na sociedade. Não demonstram nenhuma insatisfação enquanto indivíduos deslocados ou qualquer lampejo de intenção em estar em outro lugar, realizando outra atividade. O anseio que move suas vidas é sair sem destino, sem dia e sem hora marcada para voltar. Tal estilo comportamental pode ser associado ao descrito na famosa película hollywoodiana, *Easy Rider* (1969). Considerada pela crítica especializada como um marco da filmografia de contracultura, a produção foi dirigida por Terry Southern; o roteiro, por Peter Fonda e Dennis Hopper. Importa mencionar que o enredo do filme traz a história de dois motociclistas, os quais viajam do sul ao sudoeste dos Estados Unidos, cujo objetivo é alcançar a liberdade pessoal. Do ponto de vista temático, o filme explora o constructo social americano, bem como os assuntos e tensões vivenciados na América em plena

<sup>33</sup> BORTOLOTTI. *Nossa vida não vale um Chevrolet*, p. 57.

<sup>34</sup> BORTOLOTTI. *Nossa vida não vale um Chevrolet*, p. 43.

<sup>35</sup> BORTOLOTTI. *Nossa vida não vale um Chevrolet*, p. 29.

<sup>36</sup> BORTOLOTTI. *Nossa vida não vale um Chevrolet*, p. 62.

década de 1960. Importa destacar que fatores como a ascensão e queda do movimento *hippie*, o consumo de drogas e o estilo de vida comunal foram destaques naquele período.

No espaço diegético de *Nossa vida não vale em Chevrolet*, há uma espécie de identificação na fala das personagens. Lupa, por exemplo, não se intimida em revelar a Sílvia sua atividade. Inversamente, afirma-se como tal “A gente puxa carro desde pivete e nunca caiu em cana [...]”<sup>37</sup>.

Na obra, Mário Bortolotto faz uso de poucas didascálias, além de fazer raras referências ao cenário e, por extensão, à indumentária. Esse processo de construção dramática denota que, na estética do dramaturgo, especialmente nesta peça, a cenografia ocupa papel secundário, ao passo que a ação física e verbal das personagens ocupa papel de destaque. No teatro é a personagem que, absorvendo as palavras do texto, passa a ser a fonte delas, aproximando-se do real: os diálogos vêm de dentro das personagens, tornando-as altamente transparentes. Até o cenário pode apresentar-se por meio da personagem, quando a evocação do lugar é feita pelo discurso. Assim, essa entidade “funda onticamente o próprio espetáculo”<sup>38</sup>, permitindo ao homem viver e contemplar, por meio dela, a plenitude de sua condição.

Quanto ao espaço, o leitor/espectador situa-se a partir do diálogo entre as personagens. Na primeira cena, a personagem Love já delimita o espaço quando questiona Magali “Você acha, é, Magali? O que seu pai e seus irmãos pensam da sua carreira de *groupie* do subúrbio carioca?”<sup>39</sup>. Numa conversa com Slide, Monk demarca o espaço na peça enquanto divaga em seus pensamentos e lança o questionamento: “E se o Cristo Redentor cruzar os braços, o que é que vai ser do Rio?”<sup>40</sup>. A internalização da violência dar-se-á de tal forma que é constantemente evidenciada, seja pelo espaço, seja nas ações das personagens. É preciso reiterar que a personagem no teatro age por meio das falas, ou seja, é pelo diálogo entre as personagens que se configuram suas ações, pois:

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 a personagem devemos ater-nos, pois, à esfera do comportamento, à psicologia extrospectiva e não introspectiva<sup>41</sup>.

<sup>37</sup> BORTOLOTTI. *Nossa vida não vale um Chevrolet*, p. 29.

<sup>38</sup> ROSENFELD. *Reflexões estéticas*, p. 31.

<sup>39</sup> BORTOLOTTI. *Nossa vida não vale um Chevrolet*, p. 09.

<sup>40</sup> BORTOLOTTI. *Nossa vida não vale um Chevrolet*, p. 48.

<sup>41</sup> PRADO. *A personagem no teatro*, p. 91.

Nesse sentido, o vocabulário utilizado pelo autor também se converte numa forma de violência. O uso despudorado de palavras, ao estilo de Plínio Marcos, bem como de palavras depreciativas intensificam o tom de hostilidade e rispidez permanente em toda a peça. O drama já se inicia numa tensão que perdura até o final da peça. É de Magali a primeira fala em cena “Tira a mão daí”<sup>42</sup>. A repressão é dirigida à Suruba, que passa a mão em Magali enquanto esta se bronzeia deitada de bruços. Cabe destacar que Magali se configura como uma personagem que povoa em larga escala o universo ficcional de Mário Bortolotto: uma prostituta. Em cada diálogo é possível constatar a aspereza e exaltação dos ânimos, como no excerto abaixo:

*Casa dos irmãos – Monk, Lupa, Slide e Magali.*

SLIDE: Por que a mãe não tava lá?

LUPA: Ei, vocês ouviram isso? Ouviram o que o di menor perguntou?

SLIDE: Di menor, o cacete. Já fiz dezoito.

LUPA: Ok, ancião, pergunta de novo, vai.

SLIDE: Por que a mãe não tava lá?

LUPA: Mas que porra de pergunta é essa?

MAGALI: Uma porra de uma pergunta. É só uma pergunta.

[...]

MAGALI: Tô saindo fora. Já banquei a boa filha demais por hoje.

LUPA: Acho legal tu puxar o carro mesmo, Magali. Já deu no saco.

MAGALI: Puxar carro é com vocês, irmãozinhos. Sou a ovelha negra da família. (Sai)<sup>43</sup>.

Nota-se, nesse trecho, o tom de sarcasmo que é recorrente no texto. Como se sabe, essa figura de linguagem pode expressar maldade, malícia, desprezo. A personagem que mais utiliza esse recurso linguístico é Lupa. Ocorre, todavia, que também há ocorrências de tom sarcástico impregnado nas falas de Guto, o que acentua a violência instituída na peça. Com efeito, acompanhemos o diálogo que se estabelece entre Guto e Monk, quando o primeiro cobra uma dívida deixada pelo Sr. Castilho:

GUTO: Seu pai deixou uma dívida comigo.

MONK: Eu sei. E o que é que você vai fazer? Me fechar?

GUTO: Você? Não. Sabe quem é que paga o hospital da sua mãe?

MONK: Eu imaginava.

GUTO: É um tratamento dispendioso<sup>44</sup>.

O desfecho desse diálogo é a aceitação de Monk em voltar a lutar em troca de manter o tratamento da mãe no sanatório. Fica evidenciado, portanto, que por mais que a personagem se disponha a mudar o rumo de seu destino, acaba sendo envolvida pelo meio a ponto de ver-se sem saída, configurando uma espécie de naturalismo tardio. Sabe-se, no entanto, que:

<sup>42</sup> BORTOLOTTI. *Nossa vida não vale um Chevrolet*, p. 07.

<sup>43</sup> BORTOLOTTI. *Nossa vida não vale um Chevrolet*, p. 10-12.

<sup>44</sup> BORTOLOTTI. *Nossa vida não vale um Chevrolet*, p. 52-53.

Historicamente, o naturalismo radical, na sua volúpia de desmascaramento, apresentou o homem comum, tal como o concebia real – este movido por necessidades imediatas, determinado por fatores sociais e biológicos, sem liberdade, mero objeto da história. Reduziu-o a ser passivo e, mesmo na atuação aparente, joguete de forças exteriores a ele ou, se internas, ainda assim estranhas à sua própria vontade. O naturalismo deu cabo do herói, tanto do clássico como do romântico. O teatro naturalista, reduzindo o homem a impulsos e reflexos, despiu-o da grandeza metafísica e moral que o teatro anterior, de tradição idealista, lhe atribuía. Isso se exprime no fato de que o palco clássico isolava o indivíduo, ressaltando-lhe a posição central, exclusiva, ao passo que um diretor naturalista [...] cercava os personagens com os objetos que o determinariam. Tanto assim que o homem ficava devorado pela matéria circundante [...] <sup>45</sup>.

Por outro lado, “diferentemente do realismo que retrata apenas a burguesia, o naturalismo se volta para as classes sociais, especialmente para as mais baixas e oprimidas [...]” <sup>46</sup>. Assim, sem os exageros do “naturalismo radical” e veiculando a voz dos excluídos, as obras de Mário Bortolotto poderiam ser classificadas como trabalhos de vertente naturalista, o que não lhes diminui o valor estético. Não se pode negar que suas personagens são marcadas por influências do meio, seja pelo microcosmo em que se movem (em *Nossa vida não vale um Chevrolet*, o universo cáustico de bares pestilentos e prostíbulos decadentes), seja pelo macrocosmo de que fazem (ou gostariam de fazer) parte. Ocorre, no entanto, que seu naturalismo não é o de quem simplesmente adere a uma corrente literária cronológica e ideologicamente superada, uma vez que ele não se acomoda a um ideário relativo à sociedade; antes, revela-se atento ao “óbvio fato de que [...] o material da arte jamais é inteiramente o mesmo” <sup>47</sup>. O naturalismo de Bortolotto está no teor de seu projeto estético, que, fazendo prevalecer os explorados, marginalizados e inadaptados; condenando o sistema social, político e econômico que nega esses valores, põe em cena as virtualidades de uma especial vivência da criação artística.

Toda a caracterização das personagens, suas situações e posições na sociedade em que estão inseridas são indispensáveis para que se alcance um denominador comum entre elas. Inferindo na totalidade da obra, de forma que consoante o postulado de Renata Pallottini (1989), os campos se interpenetram, ou seja, o que é psicológico leva ao social, o que é físico leva ao psicológico. Mas a ordem, como acentua a autora, não é o que importa, uma vez que:

[...] O importante é que se compreenda ser o total da construção de um personagem um processo de estruturação de um ser humano fictício, mais ou

<sup>45</sup> ROSENFELD. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*, p. 45-46.

<sup>46</sup> TRINGALI. *Escolas literárias*, p. 128.

<sup>47</sup> ELIOT. *Ensaio*, p. 41.

menos cheio de detalhes, conforme a natureza do texto, mas sempre coerente; capaz de convencer e de cobrar uma espécie de existência própria<sup>48</sup>.

A leitura de *Nossa vida não vale um Chevrolet* oferece ao leitor/espectador certa sensação de “realidade”, pois envolvido pela tensão constante que emana da peça, pela comoção que lhe causa o estado de desolação e de inadaptação dessas personagens experimenta da intensidade dos conflitos da realidade alheia. Contribui para essa imersão numa realidade diversa, o tom de decadência, hostilidade, agressividade e o conseqüente estado de solidão que assola as personagens, que o autor consegue imprimir por meio de sarcásticos diálogos, a partir da própria especificidade da linguagem. É pelo discurso das personagens que conseguimos adentrar o universo criado/idealizado pelo dramaturgo.

### **Considerações Finais**

A peça *Nossa Vida não Vale um Chevrolet* retrata a tragédia familiar, a vida daqueles que estão à margem da sociedade, a violência e a solidão humana, representadas por personagens que vivem em constante dilema pessoal, proveniente de seus estados de inadaptação numa sociedade hostil. Emerge dessas personagens um desejo por liberdade, como nas personagens da chamada Geração *beat*. O que se depreende dos espaços em que se constituem as personagens é sua influência sobre seus destinos, que se movimentam em círculo, alimentando uma espécie de ciclo vicioso, em que, por maior que haja o desejo de mudança, cada um permanece num mesmo estado de estagnação decorrente da condição social em que se encontram.

O texto de Bortolotto dialoga com as produções da década de 1950 e 1960 dos autores contraculturais, à medida que traz para a cena diegética os conflitos do homem tanto com o espaço em que está inserido, quanto com seus conflitos internos, seu lugar no mundo, suas relações interpessoais. A peça transcende no sentido de que traz para a cena contemporânea, um naturalismo tardio, permeado de erotismo, violência e a própria *psiqué* das personagens, por meio de uma agudez expressa pelos diálogos diretos e de tom agressivo.

### **Referências**

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

---

<sup>48</sup> PALLOTTINI, *Dramaturgia: a construção do personagem*, p. 65.

- BIVAR, Antônio *et al.* *Alma Beat: ensaios sobre a Geração Beat*. Porto Alegre. L&PM Editores, 1984.
- BORTOLOTTO, Mário. *Nossa Vida não Vale um Chevrolet*. São Paulo: Via Lettera, 2008.
- ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: *Ensaio. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira*. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48.
- GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos: do mito Prometeu à cultura digital*. Tradução de Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- MILARÉ, Sebastião. Prefácio. In: BORTOLOTTO, Mário. *Sete peças de Mário Bortolotto*. Vol. III. Londrina-PR: Artrito Art Editorial, 2001.
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem da ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 81-101.
- ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 9- 49.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves. Revisão da trad. Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SCHUMANN, Gabriela Tozzo. *Famílias em ruínas: um estudo sobre a peça “A Lie of the Mind”, de Sam Shepard*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. 2015, 108 p.
- SOUNES, Howard. *Charles Bukowski: vida e loucuras de um velho safado*. Tradução de Tatiana Antunes. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2000.
- TRINGALI, Dante. *Escolas literárias*. São Paulo: Musa Editora, 1994.
- UBERSFELD, Anne. *Para Ler o teatro*. Trad. José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- WILLER, Cláudio. Beats & Rebelião. In: BIVAR, Antonio *et al.* *Alma Beat: ensaios sobre a Geração Beat*. Porto Alegre: L&PM Editores Ltda., 1984.
- \_\_\_\_\_. *Geração Beat*. Porto Alegre: L&PM Pocket Editora, 2009.