

Historicidade e análise temática – “O Devorador de Sonhos”:- *Oleanna* (1992) e o mito da busca pela felicidade (o mito do capitalismo)

Leilane Aparecida Oliveira*

RESUMO: Este artigo tem como proposta analisar o trabalho do dramaturgo norte-americano David Mamet, buscando compreender a construção da sua imagem feita por críticos e biógrafos ao longo das últimas décadas. Assim, analisa-se aqui algumas das temáticas presentes nas obras do referido autor, a fim de perceber como elas são mobilizadas pelos seus comentadores, bem como elas materializam na escrita e no palco as experiências, ideologias e visões de Mamet acerca da sociedade estadunidense.

PALAVRAS-CHAVE: David Mamet – *Oleanna* – Crítica teatral

ABSTRACT: This article has as proposal of work in the work of North American playwright David Mamet, seeking a construction of his image made by critics and biographers over the last decades. Thus, some of the thematic deliverables are analyzed here, as they are mobilized by their commentators, as well as they materialize in the writing and non-stage like experiences, ideologies and visions of Mamet on the American society.

KEYWORDS: David Mamet – *Oleanna* – Critical theatrical

“Oh, to be in Oleanna,
That’s where I would rather be.
Than be bound in Norway
And drag the chains of slavery.”

— folk song

Antes de qualquer discussão temática é necessário analisar o tempo e o espaço em que se insere a obra *Oleanna*, valorizando sua singularidade, as tensões e incertezas que carrega, enfim, resgatando sua historicidade, sua temporalidade, uma vez que é construída por um sujeito histórico que faz suas escolhas estéticas, políticas e sociais.

Localizar temporalmente uma obra significa olhá-la em seu contexto social, político e cultural. Assim, que tipo de sociedade possibilita que determinadas obras e temáticas sejam produzidas/reproduzidas?

* Doutoranda em História pela Universidade Federal de Uberlândia. Integrante do NEHAC – Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura.

Sobre isso, David Mamet considera que a arte está relacionada à sua temporalidade e à liberdade de pensá-la:

[...] Uma arte temporal exige atenção do indivíduo ao longo do tempo: um indivíduo aberto a ser estimulado, a duvidar, a ser iludido, a lamentar e, por fim, dedicar-se a um processo. [...] Neste processo o espectador passa pela mesma jornada, que, a propósito, é a mesma do autor. (MAMET, 2001, p. 60.)

Resgatar, portanto, o objeto artístico permite-nos reconhecer no processo os embates que envolve a sua construção. É preciso fazer, enquanto espectadores, o mesmo caminho do autor, para tentar compreender aquilo que determinada obra vem discutir. E fazer esse caminho requer que recuperemos as críticas e opções do próprio autor, suas escolhas estéticas, temáticas e mesmo políticas.

Oleanna faz parte de um conjunto de obras escritas por David Mamet, sobretudo na década de 1990, uma vez que o texto teatral foi escrito em 1992. Retrata o ambiente de uma universidade, onde se desenvolve um longo diálogo, entre um professor e sua aluna, que desvendará a complexidade das relações que se expressam na sociedade, marcada pela disputa de poder, pela busca da liberdade e da felicidade individuais, além de trazer questões como o politicamente correto e suas consequências desastrosas. A década de 1990 é o palco para essas discussões, sobretudo para aqueles que, como Mamet, vivenciaram os arautos de 1968, os movimentos liberais, de contestação da ordem social, dos direitos civis etc. e os movimentos radicais que se empenharam na luta contra a opressão e pela inserção de grupos sociais no espaço público, como os negros, as mulheres (Ver: MARCUSE, 1973). Esses movimentos tiveram força, sobretudo, nas Universidades norte-americanas, tendo sido apoiados pela esquerda, que, no entanto, começava a dar indícios de traição a seus ideais, adquirindo posição tão opressora e conservadora quanto a direita.

Como sabemos, Mamet começou a escrever nos anos 1970, uma década que, segundo Bigsby, tinha o ar de um dia após festa, obviamente pela grande repercussão do ano de 1968. Kennedy tinha o compromisso de defender qualquer amigo, lutar contra qualquer inimigo, no entanto a sua chamada para o serviço do seu país se transformou em uma guerra sórdida que matou 50 mil americanos e mutilou espiritualmente muitos outros. O idealismo político que levou uma geração para as ruas para lutar contra o racismo e, no Terceiro Mundo, para combater a pobreza terminou em exploração. O vice-presidente havia sido indiciado por corrupção, um Presidente dos Estados Unidos forçado a renunciar

por ter traído a confiança pública. Mesmo as liberdades sexuais dos anos sessenta foram reinterpretadas à luz de um novo conservadorismo e do feminismo. Vistas nesse panorama, surgem as tentativas de Mamet para dar vida a valores americanos, expondo-os na medida em que são traídos e subvertidos. Que ideais são esses? Estamos em um tempo moralmente falido e cabe a nós sermos sinceros quanto aos nossos ideais, pensa Mamet, dizendo que o teatro é um meio para isso e que “Se formos sinceros quanto aos nossos ideais nós podemos ajudar a formar uma sociedade ideal, não com meros discursos, mas criando essa sociedade todas as noites para uma plateia, mostrando como funciona. Através da ação”. (MAMET, 2001, p. 60.)

David Mamet, através da arte, traz isso à tona de uma perspectiva carregada de pessimismo com relação não à sociedade, mas à natureza humana. Não é a sociedade que é injusta e opressora, mas é a natureza humana que sucumbe em fraude e corrupção. Sua obra é então consagrada como destruidora do sonho americano: o direito à propriedade e à livre busca, o sonho pelo bem-estar social, etc.

E “Devorador de sonhos”, característica atribuída a Mamet está relacionada a uma crítica escrita sobre o autor, que trata do conteúdo abordado por algumas de suas peças teatrais, sobretudo *Oleanna*, e obras cinematográficas (Folha de São Paulo, 06 Abr. 2008.). Talvez pela visão não tão otimista que carrega da sociedade e do ser humano em si, que ficou nítida, sobretudo, após a declaração da sua desilusão com ambos.

Acontece que, mesmo antes de sua confissão, suas obras sempre trouxeram conteúdos significativos a respeito da sociedade em que ele viveu e vive até hoje. São marcadas pelo que vivenciou em sua juventude em Chicago, assim como em espaços frequentados por ele, como o mercado imobiliário, o mundo dos negócios e a própria universidade. Segundo um dos críticos consultados para estudar esse aspecto da obra de Mamet “Mamet’s view of such a society is bleak, his characters are alienates in every sense of the world” (BRUSTER, 2004). O que pode também ser visualizado em *Oleanna* (1992), no personagem John (João), que talvez fosse esse sujeito alienado, que sonha em adquirir tudo o que o sistema possa oferecer:

JOHN: Vou me efetivar no cargo. Está certo. Casa agradável, perto da escola particular ... (Ele continua fazendo sua anotação) ... Nós estávamos falando de melhoria econômica (Carol escreve em seu caderno) ... Eu estava pensando na mensalidade da escola. (Ele continuou a escrever) (Para si mesmo:) ... onde está escrito que eu tenho que levar meu filho para a escola pública . (MAMET , 1992 , p . 36)

Para além do discurso de David Mamet a respeito de suas opiniões e de suas obras, cabe destacar como ele é visto por alguns críticos teatrais, o que sua obra representa na visão deles. Embora exista uma infinidade de produções biográficas sobre Mamet, foi escolhido para esse fim um trabalho de cunho biográfico intitulado *David Mamet: Criticism and Interpretation*, organizado e editado por Harold Bloom, importante crítico norte-americano, o que permitirá confrontar a imagem nele apresentada e a que o próprio Mamet tem de si e da sua arte, expressa em seus livros: *Três Usos da Faca: Sobre a natureza e finalidade do Drama* e *Sobre Direção de Cinema*. Também serão utilizadas várias críticas e entrevistas publicadas no *The New York Times*, quando *Oleanna* foi escrita e encenada na Broadway e posteriormente, já nos anos 2000, entrevistas e críticas que revelam sua mudança de opinião política, publicadas também no Brasil, na Folha de São Paulo.

Assim, estamos diante de uma vasta produção de opiniões acerca de Mamet e sua obra que vai desde a aclamação de Mamet enquanto um dos mais importantes dramaturgos contemporâneos, a visão “caricata” que tem de si mesmo e da sua arte até a sua caracterização como “controverso”. Qual desses seria o verdadeiro Mamet? Por que tentar defini-lo?

Dennis Carol, por exemplo, o definiu como um artista “dicotômico e paradoxal” (BRUSTER, 2004) e outros tentam localizar Mamet dentro de uma paisagem cultural americana, tarefa nada fácil. Considera-se ainda que é muito comum, na história do teatro americano, a rejeição da cultura americana em nome dos valores americanos. Mamet faz isso? O que se observa é a maneira com que ele o faz, pois “os aspectos ideológicos eficazes de construção dramática em Mamet são simplesmente tomados por algo ousado, cabeça-dura e realista, fugindo à visão romântica da cultura americana” (BRUSTER, 2004).

A América de Mamet raramente é dramatizada como um lugar que possa realmente existir, travando, portanto, “um acerto de contas com a dificuldade – mesmo a impossibilidade – de viver alguns ideais” (BRUSTER, 2004). Talvez por isso abra espaço para ser caracterizado como “devorador de sonhos”.

Oleanna (1992) é uma de suas obras que trazem tais questionamentos. Remetem-nos a ideais de desenvolver-se livremente, de buscar a liberdade e a felicidade, que faz

parte de um ideário constitucional na sociedade norte-americana. É uma de suas obras conhecidas através de sua adaptação cinematográfica (1994) e que foi representada nos palcos de vários países, inclusive no Brasil em 1996 numa produção de Antônio Fagundes.

David Mamet se autoproclamou, certa vez, um iconoclasta, o que, para Bruster, o torna adepto de “[...] um tipo de doutrina informada por um sistema ritualizado de dissidência liberal em que a adesão na tradição depende de uma rejeição cultural declarada do atual estado das coisas” (BRUSTER, 2004). E ele se considerava um liberal! Ou seja, aquele que ataca as crenças estabelecidas e firmemente enraizadas, que se demonstra contra qualquer tradição, sobretudo em seu país, os Estados Unidos da América. O que o compromete ainda mais, sobretudo após sua “guinada” para a direita.

Se ele é/foi ou não um iconoclasta, pode ser que transmita, de certa forma, essas crenças enraizadas, sobretudo pautadas no direito à liberdade de busca pela propriedade, conforto e estabilidade, mas com certos requintes de “crueldade”. Em *Oleanna*, essa crueldade é despertada no momento em que o professor John perde aquilo que mais desejava e que perseguia durante toda a peça, aquilo que considera um direito seu, a estabilidade, que buscava há anos: sua efetivação ao cargo de professor catedrático e conseqüentemente a casa que compraria para sua família com os rendimentos do cargo. Seu sonho foi despedaçado, a sua felicidade e a busca na qual esteve empenhado também.

Ora, o que representa *Oleanna*? Primeiramente, não é uma obra direcionada para o grande público, pois é bastante intelectualizada devido aos temas profundos e de grande complexidade que aborda.

A trama se inicia com a aparentemente desprezível visita de uma aluna (Carol) ao escritório de seu professor John (um professor universitário), que está com pressa, pois foi indicado para efetivação na universidade e por isso está comprando uma casa. Carol quer rever a sua nota e discutir a sua dificuldade acadêmica (Carol é uma estudante universitária que se diz de origem humilde e que com grande esforço conseguiu chegar à universidade). O professor escuta tudo o que a aluna fala e propõe ajudá-la, “não sem antes confessar sua intimidade, que também ele sente fragilidades de todo o tipo: pessoais, profissionais e matrimoniais. Errar é humano e ter medo de errar é mais humano ainda.” (Folha de São Paulo, p. E10, 25 Mar. 2008.) Ele faz isso diante da insegurança da aluna, talvez tentando mostrar a ela que a insegurança também o persegue. Dois indivíduos carregados de ansiedades e inseguranças:

CAROL: É verdade. Eu tenho problemas ... / **JOHN:** ... todo ... / **CAROL:** ... Eu venho de um meio social diferente ... / **JOHN:** ... to ... / **CAROL:** econ omicamente diferente ... / **JOHN:** ... Olha / **CAROL:** Não. Eu: quando eu vim para esta escola / **JOHN:** sim. Bastante ... (Pausa) / **CAROL:** ... Isso não significa nada ...? / **JOÃO:** ... olha ... / **CAROL:** ... eu ... / **CAROL:** ... eu tenho que passar ... / **JOHN:** Carol, eu. .. / **CAROL:** Eu tenho que passar neste curso, eu ...”. (MAMET. 1992, p. 13. Tradução nossa.)

No Segundo e demais atos da peça teatral, encontramos o resultado da sinceridade de John, denunciado pela aluna à direção da Universidade: entre as visitas dela ao gabinete do professor, algo foge ao controle, culminando na sua acusação de assédio ao Conselho. John corre o risco de perder a sua casa e seu cargo na universidade.

Parte-se, pois, de um diálogo que culmina em um processo que ameaça a tão sonhada estabilidade do professor:

JOHN: [...] qual foi o preço da garantia? Para obter o cargo. Que a comissão me concedeu. E com base na qual fiz um contrato para comprar uma casa. Agora, como você não tem a sua própria família, neste momento, você não pode saber o que isso significa. Mas para mim é importante. Uma residência. Uma boa casa. Para criar a minha família. Agora: O Comitê de Posse vai se reunir. Este é o processo, e um processo bom. Em que a escola funcionou por muito tempo. Eles vão se reunir, e ouvir sua queixa, que você tem o direito de fazer, e eles vão rejeitá-la. Eles vão julgar a sua reclamação, e, no intervalo, eu vou perder minha casa. Eu não vou ser capaz de fechar em minha casa. Eu vou perder o meu depósito, e a casa que eu escolhi para a minha esposa e filho. Agora: vejo que a irritei. Eu entendo a sua raiva para os professores. Eu estava irritado com os meus. Eu me senti magoado e humilhado por eles. Que é uma das razões que eu fui para a educação. / **CAROL:** O que você quer de mim / **JOHN:** (Pausa) Eu fiquei magoado. Quando recebi o relatório. Da comissão de permanência. Eu fiquei chocado. E eu estava machucado. Não, eu não quero sujeitá-la a minha fraqueza. [...]. (MAMET, 1992, p. 4-5. Act 2. Tradução nossa.)

Até que, no Terceiro Ato, a aluna acusa-o não apenas de assediá-la, como também de tentar violá-la, abusando de seu poder de professor. O poder aparece aqui como algo em disputa desde o início. No entanto, ela lhe oferece uma condição para retirar a queixa: que ele retire seu livro de sua autoria da lista de leitura obrigatória, pois ela e seu “grupo” não concordam com o que ele diz. John, obviamente, recusa. Enfim, o professor termina humilhado, quase destruído em todos os aspectos da sua vida, desmoralizado. “Há códigos e normas sobre o que é politicamente correto e Carol ‘manipula’ contra John”. (LACERDA, 2007, p. 119)

A trama explicita a opinião de Mamet: o ser humano não é bom!

CAROL: Você acha que eu sou, é claro que eu faço. Você acha que eu sou uma jovem abandonada, assustada, reprimida, confusa, eu não sei, de sexualidade duvidosa, que quer, poder e vingança. (Pausa) Não acha? (Pausa) / **JOHN:** sim. Eu. (Pausa) / **CAROL:** Não é melhor? E eu sinto que esse é o primeiro momento em que você me tratou com respeito. Por que você me disse a verdade. (Pausa) Eu não vim aqui, como você acha, para me vangloriar. Por que eu iria querer tripudiar? Eu não lucraria nada com o seu, o seu, como você diz, o seu “infortúnio.” Eu vim aqui, não porque você me pediu, eu vim aqui para lhe dizer algo. (Pausa) Que eu acho que ... Eu acho que você estava errado. Eu acho que você foi terrivelmente errado. Você me odeia agora? (Pausa) / **JOHN:** Sim. (MAMET, 1992, p. 10-26. Act 3. Tradução nossa.

E termina:

JOÃO: Sua putinha de merda. Você acha que pode vir aqui com sua visão politicamente correta e destruir a minha vida? (Ele bate-a no chão.) Depois de como eu te tratei ...? Você deve ser ... você ...? Você está brincando comigo? ... Eu não te tocaria nem com uma vara de 10 metros ... (Ela se encolhe no chão abaixo dele. Pausa. Ele olha para ela. Ele abaixa a cadeira. Ele se move à sua mesa, e organiza os documentos. Pausa. Ele olha para ela.) ... Bem ... (Pausa. Ela olha para ele.) / **CAROL:** Sim. Isso mesmo. (Ela olha para o lado dele, e abaixa a cabeça. Para si :) ... sim. É isso mesmo (Ele pega uma cadeira, levanta-o acima de sua cabeça, e avança sobre ela.). (MAMET, 1992, p. 22/23. Act 3. Tradução nossa.)

A obra, já em seu título, remete às ideais da sociedade norte-americana, pois ele faz alusão a um conto folclórico, segundo o qual o norueguês Ole Bull e sua esposa Ana vão para os Estados Unidos, na Pensilvânia, e fundam uma comunidade chamada Oleanna. Não conseguindo desenvolver-se, por se tratar de uma terra improdutiva, eles a vendem por um bom preço e fogem com o dinheiro, por isso o título remete à nossa expressão: “conto do vigário”. Ou seja, uma sociedade utópica que sucumbe em fraude humana. E quem é a fraude na obra de Mamet? Carol, por manipular o professor, sob as premissas do politicamente correto, depois de servir de instrumento a um “grupo” na luta entre autoridade institucional e a política de gênero. Políticas essas que, após as décadas de 1960 e 1970, sucumbiram também em fraude, tendo o radicalismo político perdido seu espaço em prol do conservadorismo. Essa é, entretanto, apenas uma interpretação possível.

O mal não mais parece estar na sociedade em si, mas desloca-se para o indivíduo, para a natureza humana, que parece contradizer que o homem é bom por natureza (ROUSSEAU, 1993) e que é a sociedade, o poder que o corrompe. O que está em jogo é a

identidade individual, sendo o homem contemporâneo, pois, fruto de uma sociedade narcisista, em que impera a luta de todos contra todos e os homens, ou melhor, os “grupos” só olham para si mesmos. A disputa por poder está cada vez mais acirrada, todos buscam por espaço, satisfação financeira, progresso material, reconhecimento, como se estivessem de acordo com a afirmação de Lasch:

Uma vez que a sociedade não tem futuro, faz sentido vivermos somente para o momento, fixarmos nossos olhos em nossos próprios desempenhos particulares, tornando-nos peritos em nossa própria decadência... (LASCH, 1983, p. 14.)

Não seria a personagem Carol a imagem caricata, ao mesmo tempo que produto, do radicalismo cultural existente na sociedade contemporânea? Pois, na busca de libertação da condição repressora, encontra nas estratégias narcisistas de sobrevivência um meio para isso.

O fato, como afirmou Lasch, é que “os eventos”, a crise das ideologias de esquerda e esquerda liberal “tornaram as críticas liberacionistas à sociedade moderna desesperançadamente ultrapassadas, assim como grande parte da primitiva crítica marxista”. (LASCH, 1983, p. 14) E prossegue:

Muitos radicais ainda dirigem sua indignação contra a família autoritária, a moralidade sexual repressora, a censura literária, a ética do trabalho e outros fundamentos de ordem burguesa, que têm sido enfraquecidos ou destruídos pelo próprio capitalismo desenvolvido. Estes radicais não veem que a “personalidade autoritária” não mais representa o protótipo do homem econômico. O próprio homem econômico deu lugar ao homem psicológico de nossos tempos – o produto final do individualismo burguês. (LASCH, 1983, p. 14)

David Mamet vivenciou esse processo e sua obra reflete bem essas questões. Carol, a aluna que adere a um grupo não explicitado na trama, sentindo-se ressentida e fracassada, encontra, nas brechas da sociedade e da relação com outros, motivos para lutar contra o que julga repressor, autoritário, politicamente incorreto, revelando, talvez, o ressentimento:

O ressentimento surge por efeito de um certo purismo na esquerda e da conseqüente incapacidade de autocritica por parte de militantes históricos, que não conseguem analisar o aspecto de sua responsabilidade pelas derrotas sofridas e assumem uma atitude – para a qual não faltam simpatias populares – “de acusar os fortes pelo uso de sua força”, como pensaria Nietzsche (KEHL, 2004, p. 28).

É nesse contexto que, segundo Maria Rita Kehl, “a atualidade do tema ressentimento é clínica e também política” (KEHL, 2004, p. 28).

Estamos diante de uma sociedade em que os vínculos sociais estão se enfraquecendo e ficam os “laços de solidariedade corroídos” (KEHL, 2004, p. 28), luta-se não mais pelas grandes ideologias do passado e poucas esperanças se tem quanto ao futuro, mas luta-se por motivos individuais e contra a opressão que ameaça o bem-estar social, disputa-se por poder e pela afirmação e enaltecimento do eu. Experiências que levam ao vazio e ao isolamento, como afirmou Lasch.

Talvez a trama de David Mamet venha apenas nos lembrar disso! Ou resgatar os excessos do radicalismo político, tais como o das décadas de 1960 e 1970, seus resultados e consequências, que reveste o mundo sob a premissa do politicamente correto, que, aliás, teve força nas Universidades norte-americanas, consequência do que foi o período de grande agitação política e cultural desencadeado a partir de 1968. “A esfera do politicamente correto abrangeria, dessa maneira, classe, raça, gênero, orientação sexual, nacionalidade, descapacitação e outros marcadores de subalternidade” (AVELAR, 2011). Movimento criticado por muitos por mascarar as diferenças sociais, políticas e culturais, que ganhou força de expressão na década de 1990, momento em que o currículo universitário norte-americano passava por uma reavaliação.

O professor John é, então, colocado à prova diante de uma aluna que age em nome de um grupo, de uma minoria e que, portanto, ao fim de tudo, possui os mesmos ideais de busca por estabilidade e segurança que ele. É quando veem seus ideais de segurança ameaçados que as “máscaras caem”, as bandeiras do politicamente correto caem por terra para ambas as partes.

Na busca pela tão sonhada segurança e conquista material é onde se vê a verdadeira natureza do ser humano. Em *Oleanna*, a busca pela felicidade conduz os indivíduos ao fracasso, uns tentando privar os outros de seu direito, um ideal que não se efetiva. As causas universais foram sacrificadas há muito pelos anseios individuais, o que é mais um motivo para acreditar no pessimismo de David Mamet ao voltar-se para a natureza humana. Esse é um recurso que ele tem para fazer a sua arte e a faz!

David Mamet explora os mitos do capitalismo, a perda de confiança espiritual etc. Os indivíduos estão perdidos quanto a seus ideais. Por isso, suas personagens, entre elas

John e Carol, talvez sejam vítimas de si mesmas e presas fáceis do postulado “Por não se acreditar em nada se acredita em qualquer coisa” e, assim como Carol, vítima do próprio radicalismo político “vendido” ao poder conservador sob a premissa e discurso do politicamente correto. A linguagem, por isso, nunca corresponde à realidade da personagem ou ação (BIGSBY, 2004) Talvez Carol tivesse a inclinação de não usar de má fé as palavras do professor, se não fosse por seu “grupo”, talvez, mas aqui na trama cada palavra adquire poder!

David Mamet é ainda muito incompreendido pelos críticos em vários aspectos de seu pensamento, inclusive esteticamente falando. Um de seus críticos diz defender a ideia de que Mamet usa uma retórica realista específica para alcançar uma corda profunda, mas um pouco inacessível para os intelectuais americanos, e “inacessíveis porque os próprios críticos muitas vezes participam dos mesmos processos ideológicos que formam a matriz do trabalho de Mamet” (QUINN, 2004), tamanha a dificuldade em compreendê-lo.

Embora considerado um artista um tanto ou quanto controverso, criticado, aclamado e talvez pouco compreendido, não se pode negar o talento de David Mamet enquanto dramaturgo, diretor e cineasta. Um artista que repensa a maneira de fazer teatro, sobretudo o drama.

Seu drama está pautado na interação humana, abordando personagens como pertencentes à classe média que está na busca por ascensão social. O professor John nos traz essa característica, alguém com desejo de adquirir uma casa e um cargo efetivo na universidade, que sonha em colocar os filhos na escola particular, que almeja poder etc., mas fracassa e vê suas realizações sucumbirem.

Por isso a tragédia também se faz presente em seus trabalhos, em alguns aspectos, pelo próprio rumo tomado pelas personagens e seus fins inevitáveis, tal como a destruição do herói e sua ação irreparável, a ênfase sobre o mal, etc. Características atribuídas e discutidas dentro do ponto de vista do que é a tragédia contemporânea, conforme apresentado por Raymond Williams (WILLIAMS, 2002, p. 70). Ora, por meio do herói vemos anseios, sonhos, ideais presentes de uma maneira ou outra em todos nós e que é destruído, por meio da destruição do próprio herói. No caso de *Oleanna* precisamente, esse herói é o John. Isso explica em parte a sensação de pessimismo expressas pelas obras de Mamet, em que o mal prevalece, prevalecendo ainda “[...] aquilo que corrói e destrói a vida real e que é usual na tragédia, em muitas formas específicas e variadas: vingança, ambição,

orgulho, frieza, luxúria, inveja, desobediência ou rebeldia” (WILLIAMS, 2002, p. 84-85). Por isso, as consequências finais são as piores possíveis, onde o mal é dramatizado.

Não podemos deixar de falar ainda da relação da maneira em que Mamet pensa a relação arte dramática/política. Ao passo que, política para ele é um drama em que o herói, ou seja, o povo americano na pessoa do candidato cria um problema que jura resolver. Por isso, a política, do momento em que ele escreve o livro “Sobre a finalidade do drama”, em 2001, está mais perto do drama tradicional do que do próprio palco e, tal como o drama tradicional, “o problema na política é imaginário, ou seja, é algo que ou não existe na realidade ou não pode ser erradicado pela ação política”. Mesmo assim, damos nosso voto, acompanhamos aquele herói político que dramatiza nossa vida e alivia por algum tempo a sensação de impotência e anomia que é o cerne da civilização moderna. Portanto o político que tratasse de interesses puramente políticos não duraria muito tempo no cargo, pois queremos ouvir falar de questões como: “o futuro”, “Mudanças”, “Uma vida melhor”, “O estilo americano”, “Valores familiares”, que, segundo Mamet, são abstrações dramáticas que não têm referência na realidade e que são entendidas como se significassem: “Quando a luta tiver terminado. Quando as coisas estiverem resolvidas. Quando não houver mais incerteza em minha vida” (MAMET, 2001, p. 28-29).

E por esse motivo ele diz em sua análise:

A caça às bruxas, judeus, não americanos, homossexuais, imigrantes, católicos e hereges é, da mesma forma, um espetáculo, e nada tem de meta política na verdade. Os principais agentes se auto elegem como protagonistas, identificam o que está causando toda essa incerteza desgraçada no mundo e juram purgá-la se nós simplesmente votarmos neles (MAMET, 2001).

Por esse viés, por não acreditar que as questões políticas “legítimas” não são tão dramáticas e não encontram público é que ele vai definir a sua maneira de fazer drama, que, segundo ele, “não precisa afetar o comportamento das pessoas”, ou seja, não é arma, ou instrumento para isso. É nesse sentido que vai afirmar não ser função do dramaturgo

[...] provocar mudanças sociais. Há grandes homens e mulheres que causam mudanças sociais. Fazem isso por meio de custosas demonstrações de coragem pessoal – arriscando-se a levar cacetadas na cabeça durante a passeata rumo a Montgomery. Ou então se acorrentando a pilastras. Ou enfrentando a ridicularização ou desdém. Arriscam suas vidas, coisas que podem inspirar o heroísmo em outros (MAMET, 2001, p.30).

Também disse não estar inclinado a fazer peças políticas, no sentido de usar o teatro como instrumento de luta por transformação da sociedade. Em uma de suas entrevistas, afirma: “Eu nunca escrevi teatro político. Eu nunca escrevi peças políticas. Eu escrevi peças sobre a interação humana. Eu escrevi peças sobre a interação humana. E eu vou manter isso. E vou continuar isso. Eu não acho que a política tem um lugar no teatro”.(SHAFFERIN, 2011)

No seu modo de entender a arte, a grande finalidade dela não é provocar mudanças:

Mas a finalidade da arte não é mudar, e sim encantar. Não acho que a finalidade seja nos esclarecer. Não acho que seja nos mudar. Não acho que seja nos ensinar. [...] O teatro existe para lidar com os problemas da alma, com os mistérios da vida humana, e não com suas calamidades cotidianas MAMET, 2001, p.30-31).

Critica a visão de arte de Brecht, expressa em seus textos teóricos, sobretudo no que diz respeito à concepção de arte e política, afirmando que Brecht escreveu sobre o “efeito da alienação e utilização do teatro para fins de agitação política”, mas tais escritos têm pouca relação com suas peças, que são graciosas, belas, líricas e perturbadoras, embora, por coincidência, tratem de temas sociais (MAMET, 2001, p.49). Assinala quão problemáticas são as concepções teóricas desse autor, que parecia vivenciar “a contradição entre temática épica e forma dramática” (COSTA, 2010, p.62). Assim, o que está posto são as questões do tempo do artista.

Mamet, como Brecht, demonstra preocupação com as formas teatrais, sobretudo o drama, no entanto, enquanto Brecht acredita que “as mudanças estéticas são possíveis e necessárias, desde que demonstrem possibilidades de transformações sociais” (COSTA, 2010, p.55), Mamet critica essa visão. Ora, os dois artistas estão situados em tempos distintos. Enquanto Brecht vivencia o mundo pós Primeira Guerra Mundial, “com o escopo de apresentar o homem e a sociedade como mutáveis” (COSTA, 2010, p.55), David Mamet escreve pós 1968 nos Estados Unidos, em que as perspectivas que sobraram após as agitações políticas, sociais e culturais não são as melhores, sobretudo no que diz respeito à arte.

Em Brecht, não são apresentados enredos que valorizem uma tonalidade flexível. Pelo contrário, o personagem é o construtor e o responsável pelo seu próprio fardo,

confirmando suas posições políticas. Em Mamet isso não acontece, pois, embora carregue a mesma concepção trágica, seus personagens são vítimas de si mesmos e presas fáceis, como a personagem Carol em *Oleanna*, do radicalismo político vendido ao poder conservador (BIGSBY, 2004). Assim, não acredita na política enquanto algo real, pois, para ele, os problemas políticos não podem ser erradicados pela ação política (MAMET, 2001, p. 28).

Talvez por isso afirme veemente que não é a finalidade do seu drama trazer à tona as questões políticas. No entanto a crítica especializada revela a influência da sua concepção política em sua arte quando trata de temas relacionados com as discussões políticas de sua época, do momento em que escreve.

Ora, como não trazer à tona questões políticas ao se escolher temas vinculados à sociedade em que se vive e que revelam, inclusive, os problemas sociais aí existentes? Seria então mais uma de suas contradições? De que maneira se dissociam arte e política? É preciso levantar tais premissas, pois Mamet deixa claro que o seu interesse não é mudar ou transformar o mundo, não é trazer as questões sociais apenas, mas dar a conhecê-las e, ao tocar nas questões de cunho espiritual, psicológico, tocar na própria natureza e espírito do homem:

O objetivo fundamental do teatro não é tratar de assuntos sociais; é tratar assuntos espirituais. Penso que o objetivo do teatro não é aprofundar os mistérios da vida, mas sim celebrar os mistérios da vida. É isso que uma peça boa faz, é isso que as peças boas têm feito desde há dez mil anos. (MAMET, 2001, p. 30-31.)

No fundo o que ele faz é satirizar a venalidade urbana, pois o melhor de sua obra “lida diretamente com o capitalismo e a ética pervertida pela ganância” (BRUSTER, 2004). Ora, basta resgatarmos aqui a própria **Oleanna**. O que é o abuso de poder, que permite ao professor quebrar as regras em sua relação com os alunos, o que culmina na acusação de assédio, senão reflexo dessa ética pervertida da sociedade?

“**CAROL**: Você vai dizer que você tem uma carreira e que você trabalhou 20 anos para isso. Você sabe o que você trabalhou? Poder. Para poder. Você vai dizer que você tem uma carreira e que você trabalhou 20 anos para isso. Você sabe o que você trabalhou? Poder. Para poder. Você entende? E você se sentar lá, e você me contar histórias. Sobre sua casa, sobre todas as escolas particulares, e cerca de privilégio, e como você tem direito. Para comprar, gastar, para zombar, convocar. Todas as suas histórias. Tudo sua culpa bobo fraco, é tudo sobre o privilégio, e você não

vai saber. Você não vê? Você trabalhou 20 anos para o direito de me insultar. E você sente o direito de ser pago por isso. Sua Casa. Sua esposa ... O seu “depósito” doce em sua casa ...”. (MAMET, 1992, p. 11. Act 3. Tradução nossa.)

Para Mamet, “vivemos num mundo extraordinariamente depravado, interessante e selvagem, onde as coisas realmente não são justas. A verdadeira finalidade do drama é nos lembrar disso” (MAMET, 2001, p. 24).

Citando o teórico russo Stanislavski, ele afirma que a função do drama “é colocar no palco a vida da alma humana de um modo que permita à comunidade participar também”, lembrando-nos que, pela sua própria natureza, o teatro depende do espírito de comunidade para existir. É no fundo uma celebração o que nos junta numa sala de teatro. Os textos de Mamet muitas vezes sugerem-nos aquilo que perdemos e que devemos recuperar tanto na sociedade como nas nossas vidas (BIGSBY, 2004).

Quanto à forma de seus textos e ao uso da linguagem, Mamet diz ser influenciado pela teoria linguística de Stanislavsky, sente que a linguagem muitas vezes precede a ação, acredita ainda que “Ritmo e ação são as mesmas coisas [...] palavras são reduzidas ao som e ritmo muito mais do que o conteúdo verbal”. Mamet também gasta uma grande quantidade do esforço criativo na gênese de seu diálogo, confessando: “eu me tornei conhecido por ficar contando as batidas nos meus dedos”. A fala mametiana tem um ritmo que é próprio, enfatizando ainda as pausas, os longos silêncios nos diálogos entre as personagens. Só para exemplificar, cabe destacar um trecho do diálogo de *Oleanna*, marcado pelas pausas e pela incomunicabilidade entre as personagens, uma vez que Mamet também acredita que a linguagem não consegue representar a realidade, pois algo se perde na comunicação: “a verdade” oculta das personagens, demarcando *Oleanna* enquanto a “tragédia da comunicação” (SAUER, 2004).

“**CAROL:** Eu não sei o que você está dizendo ... **JOHN:** Sshhhhh. Esta tudo bem. **CAROL:** ... eu não tenho ... **JOHN:** Sshhhhh. Sshhhhh. Só um momento (Pausa) ... Sshhhhh basta deixar-se. (Pausa) basta deixar-se. (Pausa) Basta deixar-se. Está tudo bem. (Pausa) Sshhhhh. (Pausa) Eu entendo ... (Pausa) O que você sente... **CAROL:** Eu me sinto mal. **JOHN:** Eu sei. Esta tudo bem... **CAROL:** Eu ... (Pausa) **JOHN:** O que? **CAROL:** Eu ... **JOHN:** O que? Diga me. **CAROL:** Eu não entendo você. **JOHN:** Eu sei. Está tudo bem. **CAROL:** Eu ... **JOHN:** O que? (Pausa) O quê? Diga me. **CAROL:** Eu não posso dizer isso a você. **JOHN:** Não, mas... **CAROL:** você: Eu não posso. **JOHN:** Não. Diga-me. (Pausa) **CAROL:** Eu sou ruim. (Pausa) Oh, Deus. (Pausa) **JOHN:** Está tudo bem. **CAROL:** Eu sou ... **JOHN:** Está tudo bem. **CAROL:** Eu não posso falar sobre isso. **JOHN:** Está tudo bem. Diga me. **CAROL:** Por que você quer saber isso?

JOHN: Eu não quero saber. Eu quero saber o que você ... **CAROL:** Eu sempre ... **JOHN:** ... bom ... **CAROL:** Eu sempre ... toda a minha vida ... Eu nunca disse a ninguém este **JOHN** ...: sim. Vá em frente. (Pausa) Prossiga. **CAROL:** Toda a minha vida ... (O telefone toca.) (Pausa). John vai ao telefone e pega”. (MAMET, 1992, p. 64-68. Act. 1. Tradução nossa.)

É um diálogo fragmentado, que a crítica relaciona ao pós-modernismo. *Oleanna*, por isso, define-se como um drama realista pós-moderno e que, portanto, só é capaz de ser compreendido em seu contexto.

Para Mamet, como representante do pós-modernismo, não há ponderação de interno sobre o externo, na verdade, Mamet requer que seus atores abandonem qualquer tentativa de implicar algumas profundezas internas, eles devem simplesmente ficar com a superfície. Como resultado, os velhos temas do modernismo desaparecem: não há distinção entre aparência e realidade, ambos são a mesma coisa, uma vez que tudo está na superfície. Não há conflito entre arte e natureza: a natureza não é uma coisa separada, mas, sim, uma parte do construído artificialmente (SAUER, 2004).

O diálogo é interrompido a todo momento, dois indivíduos discutem sem se entenderem! No texto teatral, a fala é a própria ação, a linguagem precede o ato das personagens, estando, por isso, cheia de significado e intenções ocultas, que podem ou não ser reveladas. No caso de *Oleanna*, há diversas perspectivas:

Se o diálogo é fragmentado, continuamente interrompido, e, finalmente abortado. Este se relacionaria ao pós-modernismo. Se a cena é compreendida através de convenções realistas, são dadas dicas ao público do segredo profundo e escuro que Carol tem escondido dentro de si. Mas, ao contrário, na confissão modernista, nunca é revelado ao público o segredo do coração da personagem, e, neste caso, nenhuma alusão é feita e sempre se volta para este segredo Assim, o autor pós-moderno não é mais a autoridade que predetermina a interpretação. No entanto, não há nenhuma evidência de que Mamet tinha mais algo em mente para explicar segredo Carol (SAUER, 2004)

David Mamet parece fugir desse segredo, quando recorre ao toque do telefone justamente quando algo importante está prestes a ser dito ou desvendado. O telefone está sempre interrompendo a fala.

A linguagem reflete, pois, no discurso dramático, essa sociedade caótica e sem valor, sem coerência ou senso de comunidade, marcada pela dificuldade do diálogo. A peça vai além da linguagem e explora o ritmo, considerado bem “demarcado” em suas

falas. Ao que tudo indica, ele tem um apreço pelo ritmo da fala judaica. Isso pelo fato de que David Mamet reinventa sua origem judaica, segundo os críticos, reinventando uma nova maneira de se pensar no tema do judaísmo, transformando-o em linguagem, fugindo, portanto, do estereótipo do intelectual judeu, o judeu artista e bom menino judeu. Pertence a uma “segunda geração” da sensibilidade judaica, tem sido muito consciente do que é ser um judeu nos Estados Unidos e reflete isso, de maneira “dura”, em algumas obras como: *Three Jewish Plays – The Disappearance of Jews* (1982, 1987), *Goldberg Street* (1985), *The Luftmensch* (1984, 1987), além de apresentar a temática em *Speed-the-plow*, *Homicide*, *American Buffalo* e *Gleen Glengary Ross*.

E dessa maneira, segundo Zinman, “mesmo que os personagens não sejam judeus, eles soam como se fossem” (ZINMAN, 2004). Soam como se fossem pela sensação de não pertencimento, pela fala e ritmo. O dramaturgo explora isso, pois, através da linguagem, ou seja, através de falas que carregam um discurso vazio.

Ainda, segundo o crítico norte-americano,

[...] os judeus de segunda geração – sua geração – não tinham nenhuma língua: nossos pais evitaram yddish como o linguagem escravo da pobreza e hebraico como língua morta de ritual sem sentido. E a segunda geração não tem mesmo o sotaque péssimo, todos nós temos uma abundância de nada – e o diálogo aporético mametiano revela esse vazio. A aporia judaica demonstra a perda, não apenas do sujeito e seu significado, mas a perda de uma linguagem [...] Tudo que é deixado para Mamet é um ritmo da fala para dar forma e nada de som. Então, o que mais você precisa? (ZINMAN, 2004)

É dessa maneira que o seu diálogo é construído, explorando o ritmo e o vazio da linguagem.

E esse vazio vem bem demarcado em sua obra, sobretudo com o recurso da incomunicabilidade: a economia de recursos, o diálogo, as pausas e silêncios etc., numa tentativa de pintar a condição humana numa sociedade cercada de injustiças, em que o homem se vê privado de sua liberdade, um indivíduo isolado, que não consegue alcançar um diálogo, mas prefere o isolamento a se revelar e revelar seus segredos. Assim, é influenciado por grandes dramaturgos contemporâneos, como Beckett e Tchekhov, que também explorou os silêncios e as pausas, dos quais reconhece o valor estético: “Não sei por que, mas a felicidade e a desgraça extrema exprimem-se com maior frequência apenas pelo silêncio” (LAFFITTE, 1993, p. 93). Outro dramaturgo que o tem influenciado é

Harold Pinter. As peças de Pinter são reconhecidas também pelo uso de pausas e do silêncio, da atenuação, da tagarelice que esconde um segredo, (KANE, 2004) recurso muito valorizado por Mamet em suas obras, pois os personagens estão sempre falando, falando e impedindo que a verdade seja dita, revelando o fracasso da comunicação para o ser humano se expressar.

Assim, conforme explicitado em crítica, as peças de Mamet lidam com a incompreensão da linguagem e seus problemas, ou seja, a incompreensão linguística reflete incompreensão psicológica e social: “Esta é uma sociedade em que o pensamento e o sentimento não se conciliam entre as pessoas que temem a comunicação que muito procuram. Comunicar plenamente é tornar-se vulnerável e o medo da vulnerabilidade é, finalmente, maior do que o medo do isolamento” (BIGSBY, 2004).

Oleanna reflete essa falha na comunicação, em que o que está em questão é o poder e, ironicamente, para exercer esse poder é necessário perder o que mais se procura: algum senso de harmonia, consolo e paz. Isso é desvendado pelo “impacto da linguagem do politicamente correto carregando um humanismo liberal presumido” (BIGSBY, 2004). Esse diálogo revelará que ambos (professor e aluna) são vítimas da linguagem, a linguagem que não os representa. Dessa maneira, Mamet nos apresenta discursos fragmentados para fornecer a imagem de uma sociedade cujo diálogo em si é falho. A linguagem não é capaz de representar o pensamento e sentimento humanos. Um recurso estético extremamente complexo.

Como nas peças de Tchekhov, suas obras contam com o não dito para revelar a distância entre o pensamento e o significado, entre a ilusão e a realidade, entre a concepção de uma pessoa sobre si mesma e as concepções de companheiros, e entre o falante e o ouvinte. Ora, Mamet adaptou o “Jardim das Cerejeiras” de Tchekhov em 1985 e, através de seu olhar, percebeu que Ranevsky, personagem principal, não retorna para “salvar” o pomar e seus bens, conforme expressa, mas sim “Para lamber suas feridas, para ganhar tempo, para descobrir um novo rumo para sua vida” (KANE, 2004).

Essas são algumas de suas influências artísticas e estéticas, ligadas a uma longa tradição do drama ocidental, representada por Beckett e Tchekhov. Mamet dialoga ainda com Stanislavski, que o influencia em sua compreensão da arte e da linguagem artística conforme vimos. Obviamente sua obra e pensamento alcançam inúmeras outras questões e concepções de arte, que não caberiam em um único texto.

Por exemplo, em seu drama, Mamet emprega as convenções do realismo, que exigem que os segredos escondidos sejam revelados até o final do jogo. As personagens estão sempre falando, falando e impedindo que a verdade seja dita, aparecendo somente no final do Terceiro Ato:

[...] onde emerge a verdade? [...] Talvez naquele momento final em que o assassino pode admitir o crime, o político sua má-fé, o marido e a esposa suas infidelidades. E talvez nem aí. [...] E criamos a oportunidade de encarar nossa natureza, de encarar nossos atos, de encarar nossas mentiras com O Drama. Pois o assunto do drama é A Mentira. (MAMET, 2001, p. 76)

Temos então que: “Ao final do drama A VERDADE – que foi negligenciada, desconsiderada, desdenhada e negada – prevalece. É assim que sabemos que o drama terminou” (MAMET, 2001, p. 76).

Então “compreenderemos que o que parecia accidental era essencial, perceberemos o padrão tecido por nosso próprio caráter e estaremos livres para suspirar ou lamentar” (MAMET, 2001, p. 77).

Referências bibliográficas

A RESSURREIÇÃO DE David Mamet. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Folha Ilustrada, p. E10, 25 Mar. 2008.

BLOOM, Harold. (Ed.) **David Mamet: Criticism and Interpretation**. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004.

BRUSTER, Douglas. David Mamet and Ben Jonson: City Comedy Past and Present. In: BLOOM, Harold. (Ed.) **David Mamet: Criticism and Interpretation**. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004.

COSTA, Rodrigo de Freitas. **Tambores na Noite: A dramaturgia de Brecht na cena de Fernando Peixoto**. São Paulo: HUCITEC, 2010.

KANE, Leslie. Gathering Sparks. In: BLOOM, Harold. (Ed.) **David Mamet: Criticism and Interpretation**. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004. Kindle Edition.

KEHL, Maria Rita. **Ressentimento**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004, p. 28.

LACERDA, Gabriel. **O Direito no Cinema**. Relato de uma experiência didática no campo do Direito. São Paulo: FGV Editora, 2007, p. 119.

LAFFITTE, Sophie. **Tchekhov**. Rio de Janeiro. José Olympio, 1993, p. 93.

LASCH, C. A. **A Cultura do Narcisismo**: A vida Americana numa Era de Esperanças em Declínio. Rio de Janeiro: Imago, 1983, p. 14.

MAMET, David. **Oleanna**. Vintage Books: New York, 1992, Act 1 p. 36.

MAMET, David. **Três usos da faca**: sobre a natureza e a finalidade do drama. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

MARCUSE, Hebert. **Contra-revolução e Revolta**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1973.

O DEVORADOR DE Sonhos. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Folha Mais!, 06 Abr. 2008.

QUINN, Michael L. Anti-Theatricality and American Ideology: Mamet's Performative Realism. In: BLOOM, Harold. (Ed.). **David Mamet: Criticism and Interpretation**. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004, Kindle Edition.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Discurso sobre a Origem e Fundamentos da Desigualdade entre os Homens**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

SAUER, David Kennedy. Oleanna and The Childrens Hour: Misreading Sexuality and the Post/Modern Realistic Stage. . In: BLOOM, Harold. (Ed.). **David Mamet: Criticism and Interpretation**. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004, Kindle Edition.

SHAFFERIN, Matthew. David Mamet's Exodus – The Pulitzer prize-winning playwright, and reformed liberal, sits down with NRO. **National Review**, 22 Jun. 2011. Tradução nossa. Disponível em: <www.nationalreview.com/articles/270190/david-mamet-s-exodus-matthew-shaffer>. Acesso em: 11 Nov. 2012.

VELAR, Idelber. As origens da expressão “politicamente correto”. **Revista Fórum**, Coluna “Outro Olhar”, 04 Abr. 2011. Disponível em: <<http://revistaforum.com.br/idelberavelar/2011/04/04/as-origens-da-expressao-politicamente-correto/>>. Acesso em: 11 Nov. 2012.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZINMAN, Toby Silverman. Jewish Aporia: The Rhythm of Talking. In: BLOOM, Harold. (Ed.). **David Mamet: Criticism and Interpretation**. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004. Kindle Edition.