

O LIRISMO DOS DESAJUSTADOS: UMA ANÁLISE DOS *OUTSIDERS* NA PEÇA *E ÉRAMOS TODOS THUNDERBIRDS*, DE MÁRIO BORTOLOTTO

José Sérgio Custódio¹
Ricardo Gomes da Silva²
Willian André³

Resumo: Este artigo tem por objetivo analisar a peça *E éramos todos Thunderbirds*, do dramaturgo paranaense Mário Bortolotto, à luz da teoria de Howard Becker acerca dos *outsiders*. Tendo em mente que *outsiders* são aquelas pessoas que se desviam das normas de conduta da sociedade, parece-nos possível afirmar que quase todos os personagens da peça – senão todos – podem ser enquadrados como tais. Diante disto, buscaremos analisar as condutas e posicionamentos *outsiders* desses personagens, bem como verificar como este comportamento alheio a um modelo social padrão confere certo “lirismo marginal” ao texto estudado.

Palavras-chave: Mário Bortolotto; *E éramos todos Thunderbirds*; *outsiders*; lirismo marginal.

Abstract: The aim of this paper is to analyze the play *E éramos todos Thunderbirds*, by playwright Mário Bortolotto, based on Howard Becker's theory about the outsiders. Having in mind that outsiders are all those people who deviate from society's conduct rules, it seems possible to assert that almost all the characters in the play can be classified as outsiders. In face to that, we are going to analyze the outsider positioning and conduct of these characters, and verify how this behavior that is strange to a specific social pattern gives to the analyzed work a kind of “marginal lyricism”.

Keywords: Mário Bortolotto; *E éramos todos Thunderbirds*; *outsiders*; marginal lyricism.

A arte só serve para alguma coisa se é irreverente, atormentada, cheia de pesadelos e desespero. Só uma arte irritada, indecente, violenta, grosseira, pode nos mostrar a outra face do mundo, a que nunca vemos ou nunca queremos ver, para evitar incômodos à nossa consciência.

(Pedro Juan Gutiérrez)

1. A peça

E éramos todos Thunderbirds foi escrita em 2001, e encenada pela primeira vez no ano seguinte, no Teatro Cultura Inglesa da Vila Mariana, São Paulo, sob a direção do próprio autor. Aparece publicada, em 2003, no volume

¹ Mestrando em Estudos Literários pelo programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina - UEL. Bolsista CNPQ. E-mail: jsercustodio@yahoo.com.br.

² Mestrando em Estudos Literários pelo programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina - UEL. Bolsista CNPQ. E-mail: ricardolettrasuem@gmail.com.

³ Mestrando em Estudos Literários pelo programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina - UEL. Bolsista CAPES. E-mail: willianandreh@hotmail.com.

Doze peças de Mário Bortolotto. Em suas páginas, somos confrontados com o cotidiano dos personagens Zero, Gambá, Jacaré e Wellington, um grupo de amigos que supostamente vive da venda de maconha, mas que geralmente acaba por consumir todo o produto antes que este possa ser comercializado. Na casa dos quarenta, todos os quatro constituem o estereótipo do fracassado: não possuem bens, não têm emprego, não estudaram, não conquistaram nada na vida – e, ao que parece, vivem tranquilos e felizes tendo consciência de sua condição de “vagabundos”.

Além dos quatro, o quadro de personagens é completado por Paula e Madona. A primeira é a esposa infiel de Wellington – que trai o marido, com o consentimento deste, até com os amigos. Revoltada com o estilo de vida adotado por Wellington e seus companheiros, Paula constitui a figura destoante da peça. Madona, sua amiga, parece mais distante do universo vislumbrado, mas fica a impressão de que ela se sente atraída pela vida marginal que levam os demais personagens.

Não encontramos, na peça, qualquer indicação de tempo ou especificações explícitas em relação a espaço, mas a ação parece se desenvolver na casa de Paula e em uma outra casa. Mudanças de cena ocorrem sem qualquer indicação, e algumas rubricas inusitadas – “WELLINGTON: (*puto da vida*)” (Bortolotto, 2003, p. 23) – vez ou outra aparecem. As referências à cultura pop são constantes, principalmente ao canal MTV. O próprio título, por exemplo, faz uma provável referência a Thunderbird, antigo apresentador (VJ) do referido canal, que parece representar, para o grupo de amigos, uma “época perdida”: “JACARÉ: A gente é velho pra cacete. A gente é do tempo que passava clipe na MTV” (Bortolotto, 2003, p. 19). Deitando olhos sobre a dramaturgia de Bortolotto como um todo, Sebastião Milaré observa que o autor paranaense

Não seduz com o açúcar da premeditada cumplicidade, da adulação à inteligência do espectador. Nada disso. Coloca veneno nas frases, no gesto, no movimento cênico. Não quer agradar ninguém, quer somente expor sua visão de mundo, recorrendo ao cinismo, às metáforas degradantes, alcançando muitas vezes, através do deboche, situações verdadeiramente poéticas, elevadas – vai pelos esgotos da civilização, em meio aos excrementos, e chega às esferas do divino; vai pelos

clichês, pelos caminhos da cultura de massa e chega ao universo pessoal, que reflete dolorosamente o coletivo. Escatológico, no sentido filosófico, questiona os fins últimos do homem ao colocar suas criaturas em situações limite, num mundo supra-real onde prevalece a ética da perversão, um agônico fim-de-linha (Milaré, 2001, pp. 11-12).

Refletindo sobre o excerto, pensamos que atmosfera captada por Bortolotto parece dar continuidade a uma literatura de tom visceral que remete à “Geração *Beat*” norte-americana. Nesse sentido, entendemos a obra aqui analisada como herdeira de uma tradição iniciada por escritores como Henry Miller e John Fante, e continuada por Ginsberg, Kerouac, Bukowski, e outros – autores que transformaram em poesia suas experiências desviadas, em meio à desolação embriagante da marginalidade.

2. As discussões de Howard Becker acerca dos *outsiders*

De acordo com o estudo publicado pelo pensador norte-americano Howard Becker na década de 60, podemos considerar *outsiders* aquelas pessoas que se desviam das normas de conduta da sociedade ou de um grupo social. Tendo em vista as possíveis categorias de *outsiders* propostas pelo autor, encontramos na peça *E éramos todos Thunderbirds* exemplos daqueles indivíduos que se disponham, por vontade própria, ao desvio das regras sociais. Este “modelo” difere do tipo mais comum de *outsiders*, que são aqueles obrigados a ocupar este rótulo. Becker afirma que os *outsiders*⁴ são aqueles que, por infringir regras de um grupo social ou de uma sociedade, passam a ser vistos como desviantes (Becker, 2008, p. 15). A partir da definição que o autor dá ao termo, podemos adentrar na exposição de outros dois conceitos: o de regra e o de desvio.

As regras, como argumenta Becker, são comuns a todos os grupos sociais e têm o objetivo de perpetuar alguns tipos de valores. Na realidade, a própria formação de um grupo depende da estipulação de certas regras, pois

⁴ Talvez o termo em língua portuguesa mais apropriado para a tradução fosse ‘marginal’, pois, assim como *outsider* significa, grosso modo, ‘aquele que está do lado de fora’, ‘marginal’, etimologicamente, é ‘aquele que está à margem’. Sabemos, todavia, que o termo ‘marginal’ é, em nossa língua, bastante carregado com o sentido de criminalidade, o que o acaba distanciando do significado atribuído por Becker ao termo original. Por isso optamos, aqui, por deixar de lado a tradução, mantendo o original *outsider*.

são as regras de um grupo que o diferencia dos outros. Becker nos diz que as regras podem ser divididas em leis e tradição: as primeiras correspondem à formalização das regras por meio de instituições governamentais, e as segundas são as regras que muitas vezes não são diretamente explicitadas, existem informalmente pelo peso do uso comum (Becker, 2008, pp. 15-16). Um exemplo destas duas modalidades de regras são as leis de trânsito que, como o próprio nome revela, correspondem a um tipo de lei, e a “proibição” de se arrotar à mesa, que corresponde não a uma lei formalizada, mas a uso comum, ou seja, a uma tradição.

Becker comenta que o conceito de desvio não se limita simplesmente à fuga das regras, mas sim ao nível de aceitabilidade que o desvio possui e ao nível do desvio em relação à média e ao uso comum (Becker, 2008, pp. 18-26). Um exemplo são as pequenas infrações de trânsito que se comete no dia a dia: estacionar o carro em uma vaga de deficientes, desde que não haja nenhum por perto, é um desvio da regra, mas é algo comumente aceito pelos outros, e não varia muito do princípio básico das leis de trânsito, que são a organização deste. A conversa seria outra se alguém ingerisse álcool e saísse dirigindo em alta velocidade. Resumidamente, há desvios que são aceitos como comuns, e há desvios que são cometidos mesmo por aqueles que aprovam a regra que infringiram.

O que Becker tenta fazer com esta discussão acerca do desvio é demonstrar a relatividade tanto desta noção quanto da noção de regra, pois diferentes grupos possuirão diferentes regras e considerarão diferentes ações como desvios. Assim o desvio não estaria na ação em si, mas na reação que os outros têm ao ato de uma pessoa de acordo com os determinantes temporais, situacionais e de uso.

Pensando que a noção de desvio está ligada não propriamente à fuga de uma regra, e sim a como os outros vêem este desvio e o aceitam, o conceito de *outsider* é problematizado por Becker. O autor diz que aquele que infringe regras passa a ser visto como desviado e, a partir disto, o próprio *outsider* pode ou não reconhecer-se como um desviante. E, em qualquer um dos casos, a não aceitação à regra ou a contestação dos que as impõem poderá levar à segregação do *outsider*. Teremos, então, dois grupos: o dos

que, apesar de serem desviantes e, por isso, segregados, almejam ser reaceitos pela sociedade, e o grupo dos que reconhecem a si mesmos como *outsiders*, não mais se importando com o que os outros pensam a respeito deles.

3. Os *outsiders* de *E éramos todos Thunderbirds*

Tendo exposto os principais apontamentos desenvolvidos por Becker, nos prestamos, agora, a uma análise de cada um dos personagens que constituem a peça de Bortolotto, procurando enquadrá-las, quando possível, nos perfis de *outsiders* traçados na obra homônima.

Gambá é o primeiro personagem a ser analisado, pois é o melhor exemplo do tipo de *outsiders* que encontramos na peça: aqueles que escolheram tornar-se *outsiders*. Todos os personagens masculinos da obra – e consideraremos, a princípio, só os masculinos, por conta do forte laço de amizade que os envolve – pertencem a um grupo de ‘desajustados’ sociais que, por opção própria, decidiu afastar-se de um modelo padrão de conduta, característico dos indivíduos bem sucedidos, aqueles que ‘venceram’ na vida. Deparamo-nos aqui, portanto, com aqueles *outsiders* que decidiram se tornar *outsiders*, e Gambá é, a nosso ver, a síntese desse grupo transgressor. Demonstrando sérios lapsos de memória, e tamanha confusão ao ponto de tomar uma transeunte pela Madona e seqüestrá-la, Gambá pode ser taxado como ‘louco’, ‘maluco’, ou, no mínimo, um consumidor exagerado de maconha. É notável, todavia, o quanto é clara para ele sua condição de *outsider*.

Cê tá chamando o Jacaré e eu de fracassados? A gente é vitorioso pra caralho. (...) A gente já tá com quarenta anos e não conseguiu porra nenhuma na vida. A gente não tem nada. Não tem imóvel, não tem filho, não tem mulher, não tem profissão, não tem um emprego decente, não tem futuro, nenhuma perspectiva de vida, não plantamos a porra da árvore, cê tá sacando? (...) Tenho a maior admiração por mim mesmo. (...) A gente vive numa porra numa sociedade que faz um moleque de 20 anos se sentir um merda se não tiver um carro do ano. A gente é fodão. A gente já emplacou quarentinha e não tem merda nenhuma (Bortolotto, 2003, p. 21).

Ou ainda:

Éramos todos Thunderbirds. Com nossa honestidade vagabunda. Com nossa santidade amaldiçoada. Com o nosso firme e desprezível propósito de não chegar a lugar nenhum. Nós que não acreditamos em nada, com nossos despertadores quebrados, nossas rotas de fuga interditadas, nós que não queremos ser notícia, nós que não merecemos crédito e não entramos na corrida dos ratos. Nós que alimentaremos nossas panças precoces e proeminentes. Vamos queimar em algum sol de alguma praia vagabunda. Nós e nossas ereções secretas e silenciosas. Estamos à procura de uma nova identidade (Bortolotto, 2003, pp. 34-35).

Este último excerto compreende algumas linhas escritas por Gambá, às quais ele se refere como “minha sabedoria”. Mais do que a sabedoria do personagem, está contida neste trecho a síntese do modo de vida daquele grupo de amigos, a síntese do que encontraremos em *E éramos todos Thunderbirds: outsiders* que o são porque querem. Indivíduos que são mal vistos por uma sociedade que preza determinados valores, mas que escolheram dessa forma e se orgulham disso. Ao analisar as falas de Gambá, é possível pensar em uma aproximação entre o texto de Bortolotto e obras de alguns outros autores, como Henry Miller, John Fante, Jack Kerouac ou Charles Bukowski, que também constroem personagens ‘tortos’, ‘desviados’.

Zero, assim como todos os outros personagens masculinos de *E éramos todos Thunderbirds* que analisaremos na seqüência, pode ser enquadrado no mesmo grupo de ‘outsiders por opção própria’ em que Gambá foi colocado. Não há muito o que dizer sobre todos os outros sob essa perspectiva, pois, como já apontamos, aquele que analisamos primeiro é a síntese do comportamento e das motivações de todo o grupo. Sobre Zero devemos acrescentar, talvez, que, em oposição a Gambá, ele parece ser o mais lúcido entre os amigos, uma vez que, sempre observando que os outros estão todo o tempo sob o efeito da droga que deveriam, supostamente, comercializar, o personagem repete constantemente – com ligeiras variações – a sentença: “Que é que eu digo pra vocês? (...) Não usa a porra da droga. Não usa a porra da droga. Mas ninguém me ouviu” (Bortolotto, 2003, p. 29). O fato de ser menos drogado, no entanto, não faz dele menos participante de um grupo que rejeitou

um modelo de conduta padrão, 'aprovável'. Zero é, também, um *outsider*, e o escolheu dessa forma.

Jacaré é um personagem que segue o mesmo padrão até agora estabelecido para os outros da peça, não havendo acréscimos a serem feitos. Podemos apontar, talvez, algumas falas suas para reforçar o perfil desses *outsiders*: “A gente nunca consegue vender nada. A gente fuma tudo” (Bortolotto, 2003, p. 32) é como ele se refere à maconha que não conseguem vender por se preocuparem, antes, com o próprio consumo; e “Desde que a MTV parou de exibir videoclipe vem acontecendo isso com a gente. Nós não conseguimos mais reconhecer nossos ídolos pop” (Bortolotto, 2003, p. 26), num protesto a favor dos nostálgicos tempos em que havia ‘bons cliques’ na MTV, e eles podiam passar o dia todo na frente da TV assistindo-os enquanto fumavam maconha.

Wellington fecha o grupo de amigos cujo perfil de ‘conduta’ sintetizamos quando da análise de Gambá. Mais uma vez temos de dizer, portanto, que não há, sob esse aspecto, o que acrescentar aqui. Vale notar apenas que, diferente dos outros, Wellington é casado – com Paula –, apesar de possuir, como é indicado por seus amigos, tendências ao homossexualismo. Sobre seu relacionamento conjugal, o personagem sabe que a esposa o trai com vários homens – inclusive com os próprios amigos –, mas parece não dar a isso muita importância, ficando muito mais nervoso com Paula, por exemplo, porque os amantes dela utilizam seu barbeador do que por estarem ‘utilizando’ o corpo dela.

Encontramos em Paula um contraponto para o perfil dos *outsiders* de *Éramos todos Thunderbirds* até aqui analisados. Apesar de casada com um desses *outsiders*, como já apontamos, a personagem tenta se dissociar desse estilo de vida, como percebemos através desta fala:

Eu merecia um cara melhor. Podia ser assim... um publicitário, um personal trainer, um corredor de fórmula 1. Sei lá, alguém... com uma profissão... decente, promissora. Meu marido é um merda dum traficante de maconha inútil que nem consegue traficar porra nenhuma, porque ele e seus amigos inúteis fumam todo o produto que deveriam comercializar. Depois enchem a cara de cerveja vagabunda e ficam esparramados num sofá nojento vendo MTV e desenho animado. Uns bostas

sem futuro. A pior escória. Fracassados já no útero materno. É por isso que eu dou mesmo pra todo mundo, inclusive pros amigos dele. E eu vou te dizer uma coisa: Nunca conheci sujeitinhos piores. Totalmente desprovidos de ambição. Dá pra eles uma lata de cerveja e um disco do AC/DC e pronto. Os merdas abrem um sorriso majestoso, se refestelam no sofá e ficam se achando os melhores do mundo. Passam o tempo inteiro falando mal de todos os caras bem sucedidos e bonitões... é, porque como se ainda não bastasse, eles ainda são feios, mas são feios... pra caralho. E ficam lá lamentando a ausência de clipes de rock na MTV. Você consegue acreditar numa coisa dessas? Parasitas como esses existem (Bortolotto, 2003, pp. 13-14).

Podemos ver claramente, através desse excerto, o universo de que fazem parte todos os personagens masculinos da peça até agora analisados, e vemos, também, o universo que eles rejeitaram: o universo dos publicitários, dos personal trainers e dos corredores do fórmula 1, ou seja, o universo 'dos vencedores'. Não há dúvidas quanto ao posicionamento de Paula a esse respeito: ela menospreza o estilo de vida *outsider* em que o marido e seus amigos estão inseridos, e admira o modelo padrão do qual eles fogem. Apesar do laço conjugal com Wellington, podemos afirmar, portanto, que a personagem aqui analisada não se enquadra no perfil de uma *outsider* por opção própria. Além disso, não há no texto elementos que sustentem a possibilidade de, por alguma razão, ela ter sido, transformada em *outsider* por imposição de outros indivíduos.

Há, ainda, outro aspecto da personagem que merece destaque. Em certa altura do texto, ela diz: "Eu pareço meio puta? Eu já nasci puta... em todos os sentidos (...). Eu sou da seguinte opinião: Se o homem tem pau pequeno, tem que ser pelo menos bom de cama, né, caralho? E além do mais eu me fudi, casei errado, sabe como é? (...) É por isso que eu dou mesmo pra todo mundo" (Bortolotto, 2003, p. 13). Paula se autodenomina 'puta', mas não é uma prostituta: ela não faz sexo por dinheiro. Faz simplesmente por fazer, quase que por vingança por ter se casado com um 'fracassado'. Retomando os conceitos estabelecidos por Becker, se fosse uma prostituta, a personagem seria seguramente taxada como *outsider*, pois existe uma convenção que determina que a prostituição vai contra os padrões de uma sociedade modelo. Quanto à promiscuidade de Paula, esta é, também, mal vista por essa

sociedade modelo, mas não tem o mesmo peso que a palavra ‘prostituição’ carrega. Nesse caso específico, a personagem assume que ‘dá pra todo mundo’, mas podemos afirmar que um indivíduo pertencente ao grupo social padrão pode ‘dar pra todo mundo’ sem correr o risco de ser taxado como *outsider*, desde que o faça de forma velada.

Madona, a última personagem da peça de Bortolotto que nos prestamos a analisar, é, provavelmente, a mais difícil de enquadrar segundo os padrões estabelecidos em *Outsiders*. Quando Paula se refere ao marido e seus amigos como fracassados, perdedores, Madona diz: “Putá, meu. Eles parecem super legais. Onde é que eu posso encontrar esses caras?” (Bortolotto, 2003, p. 14). O trecho evidencia que a personagem parece se identificar com o perfil dos *outsiders* que traçamos até aqui. Quando é colocada frente a frente com eles, todavia, tem início uma discussão sobre a programação atual da MTV, e aí percebemos um distanciamento entre sua opinião e a opinião de Gambá e companhia. Enquanto estes reclamam que a MTV não é mais a mesma, que não passa mais bons cliques, Madona diz: “Ah, mas agora tá muito mais legal” (Bortolotto, 2003, p. 26), ou: “Mas vocês tem que entender que a MTV agora tá com uma proposta educacional. (...) Além de estar assim, mais auditório, mais show mesmo. Com mais participação da galera, entendem? Acho que a MTV devia recontratar a Adriane Galisteu e não esquecer de levar o Zé Pedro, é claro. Imprescindível” (Bortolotto, 2003, p. 28).

Se pudermos utilizar a programação de uma emissora de TV como parâmetro – e cremos, na verdade, que podemos –, diremos que Madona representa, talvez, o modelo ‘formatado’, ‘processado’, do indivíduo que compõe o grupo social modelo. Ela nasceu dentro desse grupo, não é uma *outsider*, mas nunca teve a capacidade de questionar se gostaria de sê-lo ou não. Quando colocada diante de indivíduos que transgrediram a regra, que se posicionam fora desse modelo no qual ela está inserida, encontrará, naturalmente, diferenças entre sua perspectiva e a deles. Poderá ocorrer, todavia, como depreendemos do excerto anterior, uma identificação, e mesmo uma aceitação, por parte dela, desses indivíduos.

4. Lirismo marginal, solitário e solidário

As linhas até agora percorridas apontam para a predominância, no texto de Bortolotto, da figura de indivíduos desajustados. O modo de vida destes *outsiders*, como aqui os denominamos, acaba por conferir ao texto do autor paranaense certo lirismo bem peculiar. Não o lirismo em sua forma clássica, mas ainda assim lirismo: marginal, torto, desviado. Para desenvolver a análise aqui proposta, devemos voltar nossa atenção para o texto que inicia a peça estudada:

E éramos todos invencíveis. Com nossas coleções de figurinhas. O tênis Kichute. As balas Apache e os desenhos do Zé Buscapé. Éramos orgulhosos de nossas cicatrizes. Da Nádia Lippi. Da Rose di Primo. Do pai bebum. De nossas bravatas adolescentes. Do Rivelino, do Clodoaldo e do Tostão. A gente queria era bandido na seleção. A gente queria o troféu Abacaxi. A gente queria Rita Cadillac na televisão. A gente queria panqueca no café da manhã e vinho Sangue de Boi. Boquete da Lurdinha no fusquinha. Nosso ideal de vida era um salão de sinuca. Ninguém queria ser publicitário. Ninguém queria lavar pratos em Nova York. Ninguém queria comer sashimi e nem tomar santo daime. A gente queria era ver a Linda Blair dar um 180 na resposta. Cult pra gente era Jane Russel, malandro. Éramos punheteiros. Jamais onanistas. Éramos consumidores de penicilina. Amantes de estrias. Nossos troféus eram bandagens amarelas. A gente ia tirar a Penélope das garras do Tião Gavião. Éramos iconoclastas. A gente queria por no rabo dos gurus, das socialites e dos corredores de fórmula 1. Era um tempo em que o mundo se dividia em fodões e cuzões. A gente não usava boca de sino. Não dançava em discotecas e nossos heróis não morriam de overdose. A gente morria da dor de existir. Éramos todos Mirisolas. Éramos todos Beavis e Butt Head. Éramos amargos, ressentidos e cheios de raiva. Éramos cínicos e orgulhosos. Éramos de um tempo em que todo mundo queria ser centroavante. Estamos velhos e nostálgicos. Estamos chapados e nocauteados. Detonados no sofá encarquilhado. O babaca de branco já contou até 10. Então foda-se. Isso a gente ainda pode falar. Baixinho, mas pode. Foda-se. Mas ainda vamos chutar alguns traseiros. Éramos o caralho! (Bortolotto, 2003, p. 11).

O fragmento foi transcrito na íntegra, apesar de sua extensão, por nos parecer de fundamental importância para o entendimento da peça. O primeiro aspecto que nele nos chama a atenção é o seguinte: quem é que está ali falando? Um personagem? Ou será o próprio “autor”? Para responder a estas dúvidas que nos assaltam quando de sua leitura, usamos o seguinte raciocínio:

não há nenhuma rubrica que indique que esta fala seja dita/lida por algum personagem, portanto não temos certeza se na encenação, isto é, quando a peça é levada ao palco – onde a arte teatral se realiza por inteiro –, ela seja incluída. Se estamos impossibilitados, portanto, de afirmar que este fragmento é lido/representado por algum personagem, resta-nos apontar para a figura do “autor” como responsável por sua escritura, isto é, a entidade ficcional de onde emana este texto. Devemos esclarecer que a concepção de “autor” aqui utilizada é a mesma desenvolvida por Anatol Rosenfeld quando este diz: “‘autor’, este tomado como sujeito fictício (não biográfico e real) de quem emana o texto literário” (Rosenfeld, 1997, p. 29).

Após tentar desvendar a quem pertence a voz responsável pelo trecho inicial da peça, devemos nos ater a algumas peculiaridades do excerto: um tom melancólico é perceptível no texto pelo uso repetitivo e, sobretudo, reiterativo do vocábulo “éramos”, que indica, primeiramente, uma idéia de algo compartilhado, de uma experiência que é coletiva, uma experiência que se dissolveu, que se perdeu nas malhas do tempo, que ficou atada ao passado como experiência coletivizada, mas que pode ser transcrita/revivida por aqueles que a compartilharam, que a vivenciaram enquanto grupo. Neste mesmo sentido, deve-se observar o uso do também coletivizado termo “a gente”, indicando, na forma oralizada, uma fala que é viva e vibrante – inclusive por estar fora dos ditames normativos da gramática –, e que dá voz a um grupo que se quer excluído do conjunto social, ou dito de outro modo: um grupo que optou deliberadamente por viver de um jeito diferente, com suas regras próprias de convivência, onde o que mais importa é o sentido coletivo da experiência humana, mesmo se esta é uma experiência que se dá no degrado, nos dejetos. É uma experiência que tem por horizonte próximo a idéia de solidariedade como inalienável ao ser humano, ou daqueles que pretendem ser seres humanos, como diria Clarice Lispector: “A mais premente necessidade de todo ser humano é tornar-se um ser humano” (Lispector, 1982, pp. 30-31). O matiz melancólico do excerto se dá em conformidade ao sentido de uma experiência que é coletivizada e, a nosso ver, esse aspecto sobrepõe-se à tonalidade agressiva do mesmo, pois o tônus melancólico revela a unidade daqueles que o compartilham. Deste modo, revela também uma possível

divisão entre os valores deste mundo degradado e os valores do mundo dos integrados ou, como diz o próprio texto, “Era um tempo em que o mundo se dividia em fodões e cuzões” (Bortolotto, 2003, p. 11).

É a este tom melancólico e à idéia de experiência coletiva que procuramos vincular nossa concepção de lirismo. O entendimento do que aqui estamos denominando lírico foge, todavia, a qualquer conceituação teórica acerca do mesmo, ou, pelo menos, não pode ser catalogado nestas conceituações. De acordo com as leituras que temos acerca do lirismo, este é entendido como um modo de percepção subjetiva do mundo eletrificado pelos 220 volts da corrente anímica. Estamos pensando, neste momento, na conceituação de Emil Staiger, que nos diz que a essência do gênero lírico é a recordação – do latim *re*, que é ‘voltar’, e *cordis*, que é ‘coração’, ou seja, voltar ao coração. A essência do lirismo, segundo pontua Staiger, é a fusão do sujeito – o eu – com o objeto – o mundo. O eu está no mundo e o mundo está no eu, não existindo separação entre esses dois elementos, pois eles estão fundidos (Staiger, 1975, pp. 22-28).

Existe, pois, a fusão entre o eu e o mundo, e isso é o lírico, como nos diz o autor. Daí a intensidade das emoções, da torrente subjetiva que é como uma descarga elétrica, tal a sua intensidade. Essa é a conceituação teórica que geralmente se usa quando se pensa em lirismo. Ainda nesta linha, cabe citar um outro estudioso do assunto, sobretudo por seu estudo acerca da lírica moderna: Hugo Friedrich. Na obra *A estrutura da lírica moderna*, Friedrich coloca o lirismo moderno como tributário das concepções românticas – sobretudo no que se refere ao fato de que o lirismo emana de um eu, de um dado sujeito. Os românticos seriam uma espécie de avós do lirismo moderno e, nesta linhagem, a lírica se desenvolve principalmente com a experiência dos poetas simbolistas franceses: Baudelaire, Rimbaud, Valéry, Verlaine, Lautréamont, Mallarmé. Estes poetas, sobretudo Baudelaire – que é apontado por T. S. Eliot como o primeiro poeta moderno –, desenvolveram uma nova forma de lirismo, um lirismo que parece prescindir do sujeito lírico para se realizar, na medida em que é pura experiência de linguagem (Friedrich, 1978, pp. 53-58).

O que importa, em linhas gerais, no lirismo moderno, não é o sujeito em si na medida em que este se fragmenta e se perde no turbilhão da cidade moderna vagando como o dândi baudelairiano por entre o gosto/esgoto mórbido das carnificinas. É um lirismo do já clássico rompimento entre poesia e sociedade. Daí, inclusive, vem a denominação destes poetas do *fin-de-siècle* de “malditos”; esta expressão foi usada para dizer do mal estar que a poesia deles produziu por conter um novo lirismo que não queria mais agradar ao público, mas sim agredir, e a agressão era uma verdadeira bofetada no gosto desse público, que via na poesia apenas matéria de virgens puras, flores e sonhos dourados. E, de repente, o lirismo moderno começou a tocar a ferida aberta da sociedade, isto é, aquilo que Baudelaire chamou de “atrofia do espírito”, pois tinha-se, naquele contexto, a *Belle Époque*, marcada por grande desenvolvimento material de uma civilização mecanicista, em que os valores humanos/espirituais, como a idéia de solidariedade, por exemplo, definhavam (Friedrich, 1978, p. 163).

É nesta linhagem de lirismo que estamos classificando o texto de Mário Bortolotto, sobretudo como uma espécie de continuador desta saga de “malditos”, dos poetas que trataram de pôr veneno nos versos, de não “facilitar pra ninguém”. Por esse viés chegamos àquele conjunto de poetas que mais influenciaram Bortolotto: a chamada “Geração *Beat*”, de Bukowski, Kerouac e Ginsberg. Lirismo, a nosso ver, perceptível pelo gesto de se colocar como “maldito”, pelo sentido de coletividade e da intensa solidariedade que daí se depreende; lirismo perceptível também ao nível da linguagem, pela proposital repetição de termos que, como já observamos, evidenciam como uma cicatriz o sentido de coletividade e o significado semântico deste lirismo marginal, que é, ao mesmo tempo e não paradoxalmente, solitário e solidário. Daí que a obra em seu conjunto possua, segundo o que dissemos, uma tonalidade lírica, isto é, um lirismo marginal próximo do meio-fim, um lirismo feito da experiência das ruas escuras e fétidas, que só seria possível neste espaço urbano do degredo e do aborto daquilo que “nunca vemos ou nunca queremos ver para evitar incômodos à nossa consciência”, como disse Pedro Juan Gutiérrez (2006, p. 1).

Considerações finais

Ao término da análise, julgamos pertinente evidenciar dois aspectos de *E éramos todos Thunderbirds*. Primeiro, a peça constitui matéria ímpar para a observação da questão do desvio e da regra: fundamentados pela teoria contida em *Outsiders*, e na medida em que adentramos o universo de Gambá, Zero e seus amigos, pudemos, por um momento, deixar de notar apenas o olhar dos impositores das regras, para notar também o olhar daqueles que são acusados de desviá-las. É isto que Becker tenta evidenciar ao realizar entrevistas com usuários de maconha ou músicos noturnos: a visão do desvio por aqueles que nem ao menos consideram o que fazem como um desvio grave. E concordando com a consideração de Becker de que o mais importante dentro das discussões acerca dos *outsiders* é fazer vir à tona a visão dos que são considerados desviantes, consideramos a literatura um formidável meio para se obter uma visão relativizada do desvio das regras⁵.

Em segundo lugar, devemos manter em evidência que, em meio ao comportamento desviante destes quatro amigos, consumidores e comerciantes de maconha, que com quarenta anos de idade não conseguiram “porra nenhuma na vida”, em meio a seu vocabulário de baixo calão e suas discussões sobre a MTV, podemos identificar uma forte expressão de lirismo. Estes que um dia foram Thunderbirds são líricos porque são malditos. Seu lirismo é o lirismo da condição marginal, da solidão e da coletividade: o lirismo da sarjeta e da nostalgia melancólica: o lirismo dos desajustados.

Referências

BECKER, Howard. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BORTOLOTTI, Mário. “E éramos todos Thunderbirds”. In: _____. *Doze peças de Mário Bortolotto*. Londrina: Atrito Art Editorial, 2003.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

⁵ *A Metamorfose*, de Kafka, e *O estrangeiro*, de Camus, são bons exemplos.

MILARÉ, Sebastião. “Rebelde sem causa, ou a causa da rebeldia”. In: BORTOLOTTI, Mário. *Sete peças de Mário Bortolotto*. Londrina: Atrito Art Editorial, 2001.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1997.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Tradução: Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.