

Claudiomar Pedro da Silva

A PERSONAGEM E SEU DUPLO

singularidades do teatro de Augusto Sobral



CIP – CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

S586p

A personagem e seu duplo: singularidades do teatro de Augusto Sobral / Claudiomar Pedro da Silva. – Cáceres: Editora UNEMAT, 2025. 169 p.

ISBN: 978-85-7911-305-5 (Documento digital)
DOI: 10.30681/978-85-7911-305-5

1. Dramaturgia moderna. 2. Teatro português. 3. Augusto Sobral. I. A personagem e seu duplo. II. Claudiomar Pedro da Silva.

CDU 792.01

Claudiomar Pedro da Silva

A PERSONAGEM E SEU DUPLO

singularidades do teatro de Augusto Sobral



Universidade do Estado de Mato Grosso

Carlos Alberto Reyes Maldonado



Cáceres - MT

2025

CONSELHO EDITORIAL

Portaria nº 1629/2023

PRESIDENTE

Maristela Cury Sarian

TITULARES**SUPLENTES****Josemir Almeida Barros***Universidade Federal de Rondônia - Unir***Laís Braga Caneppele***Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat***Fábricio Schwanz da Silva***Universidade Federal do Paraná - UFPR***Gustavo Rodrigues Canale***Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT***Greciely Cristina da Costa***Universidade Estadual de Campinas - Unicamp***Edson Pereira Barbosa***Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT***Rodolfo Benedito Zattar da Silva***Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT***Cácia Régia de Paula***Universidade Federal de Jataí - UFJ***Nice Vieira Campos Ferreira***Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT***Marcos Antonio de Menezes***Universidade Federal de Jataí - UFJ***Flávio Bezerra Barros***Universidade Federal do Pará - UFPA***Luanna Tomaz de Souza***Universidade Federal do Pará - UFPA***Judite de Azevedo do Carmo***Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat***Rose Kelly dos Santos Martinez Fernandes***Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat***Maria Aparecida Pereira Pierangeli***Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat***Célia Regina Araújo Soares***Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat***Nilce Maria da Silva***Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat***Rebeca Caitano Moreira***Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat***Jussara de Araújo Gonçalves***Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat***Patrícia Santos de Oliveira***Universidade Federal de Viçosa - UFV*

PRODUÇÃO EDITORIAL
EDITORA UNEMAT 2025

Copyright © Claudiomar Pedro da Silva, 2025.

A reprodução não autorizada desta publicação,
por qualquer meio, seja total ou parcial,
constitui violação da Lei nº 9.610/98.

Esta obra foi submetida à avaliação
e revisada por pares.

Reitora: Vera Lucia da Rocha Maquêa

Vice-reitor: Alexandre Gonçalves Porto

Assessora de Gestão da Editora e das Bibliotecas: Maristela Cury Sarian

Imagens da capa: Gemini IA

Capa: Claudiomar Pedro da Silva e Eduardo Gevizier da Silva

Diagramação: Potira Manoela de Moraes

Preparação do original: Angela Maria da Silva

Revisão: Gabriel Isola-Lanzoni

À

Meu amado Pai,
Meus amados Irmãos,
Minha amada Esposa,
Meus amados Filhos
e
À memória de minha amada Mãe.
Dedico!

SUMÁRIO

Prefácio	9
Apresentação.....	12
Capítulo 1	
<i>Consultório e a articulação do duplo</i>	20
1.1 Em busca da unicidade: Sobral e o moderno teatro	20
1.2 Características do absurdo no teatro de Augusto Sobral	33
1.3 Peças de um jogo.....	44
1.4 Há um outro eu em mim.....	69
Capítulo 2	
<i>O conflito do mito em Abel, Abel:</i> da transformação à literalização da história	85
2.1 A dimensão do mito Caim e Abel: a subversão da relação fraternal.....	85
2.2 A personagem e as relações de poder	92
2.3 Metáfora da cadeira: rivalidade e ódio entre os irmãos	120
2.3.1 <i>Abel, Abel</i> e o 25 de Abril	132
2.4 O duplo e a configuração da personagem.....	135

Últimas considerações	153
Referências.....	161
Sobre o autor	169

PREFÁCIO

DOI: 10.30681/978-85-7911-305-5.prefacio

A personagem e seu duplo: singularidades do teatro de Augusto Sobral é um livro que soma significativamente aos estudos sobre o autor e a obra. Augusto Sobral é, sem dúvida, um dos grandes representantes da moderna dramaturgia portuguesa, cuja vertente empenhada levou a debate questões que assolavam a sociedade e a política de seu tempo. Suas peças teatrais reverberam as agruras de uma sociedade em crise diante de um sistema de governo opressor que empurrava, impiedosamente, o indivíduo à margem, levando-o ao isolamento e à solidão. A solidão que, na perspectiva de Brecht, é uma das mais nocivas pragas do século XX. Diante dessa terrível chaga que assolava as sociedades, o ser humano precisou lidar com a solidão e a angústia, o sofrimento e o fracasso, a rivalidade entre o eu e o outro, duelos esses que culminaram no absurdo da condição humana e na fuga pela morte.

Claudiomar Pedro da Silva, ao eleger como *corpus* de investigação textos cênicos de Augusto Sobral, fortalece a fortuna crítica sobre esse notável dramaturgo que, sobremaneira, contribuiu para a inovação da dramaturgia portuguesa, com um teatro altamente qualificado, denso e psicológico. Não há como ler ou assistir a suas peças na superficialidade, pois se exige o mergulho na história social e

política do país, o que leva o leitor/espectador a discutir sobre o mundo e a própria vida. A presença e a ausência são dilemas que atribuem significados aos personagens, seres de papéis que se tornam porta-vozes daqueles que, silenciados pelo sistema, relutam em prol da construção de uma nova história. Nas peças de Sobral, a potencialidade do mito surge como força motriz, capaz de revigorar as personagens, que seguem em busca de novos horizontes, tonificando suas utopias no bojo de uma sociedade distópica.

Consultório (1960) e *Abel, Abel* (1984) são peças que, sem dúvida, constituem um vasto campo de investigação, estabelecendo um percurso que segue do regime salazarista à instauração da democracia, ocorrida com a Revolução dos Cravos (1974). O ano de publicação de *Abel, Abel* demarca, justamente, uma década após a Revolução dos Cravos, movimento que derrubou a ditadura do Estado Novo. São, portanto, três décadas que perpassam a publicação dos textos, em que a crise sociopolítica se confronta com a existencial, do mesmo modo em que a unidade entra em colapso com a coletividade, ocasionando certa crise de identidade que, no contexto dramatúrgico de Sobral, se materializa no duplo das personagens.

Neste livro, Claudiomar Pedro da Silva apresenta análises densas e profundas, com historicidade e perspicácia investigativa, cujo aporte teórico e crítico atribui sustentação científica aos temas discutidos. Além disso, Claudiomar adentra na construção estética dos textos, demonstrando a riqueza da dramaturgia de Augusto Sobral, tanto no conteúdo quanto na forma. Indubitavelmente, *A personagem e seu*



duplo: singularidades do teatro de Augusto Sobral é um livro científico que se soma à limitada fortuna crítica existente sobre o dramaturgo e sua obra, escassa referência que se pauta em autores como: Fernando Midões, Sebastiana Fadda e Agnaldo Rodrigues da Silva, por exemplo.

A dramaturgia de Augusto Sobral merece ser lida e analisada devido ao seu impacto e a sua importância na moderna dramaturgia portuguesa. *A personagem e seu duplo: singularidades do teatro de Augusto Sobral* é um livro que revigora e reascende a necessidade de lançar esse notável dramaturgo português no cânone literário, pela densidade de sua escrita dramática e representatividade de uma época. Que este livro, fruto de responsável pesquisa científica de Claudiomar Pedro da Silva, possa indicar novas possibilidades investigativas, gerando novos projetos e textos que fortaleçam os estudos sobre a obra de Sobral, o teatro português e, na perspectiva do macrossistema, da dramaturgia em português.

Cáceres-MT, abril de 2025.

Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva¹

(Universidade do Estado de Mato Grosso – Unemat)

1 Agnaldo Rodrigues da Silva é Professor Livre Docente da Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat). É licenciado em Letras e em Artes Visuais pela Unemat. Mestre e doutor pela Universidade de São Paulo (USP). Foi Pró-Reitor de Ensino de Graduação (gestão 2006-2010), Diretor do Centro de Pesquisa e Museu de Arqueologia, Etnografia, Paleontologia e Espeleologia de Cáceres (2015-2016), Assessor de Gestão das Modalidades de Ensino Diferenciadas (2017-2018), Diretor de Programas de Pós-Graduação Stricto Sensu (2019-2020) e Assessor de Gestão de Pós-Graduação da Unemat (2020-2022). É sócio efetivo da Academia Mato-Grossense de Letras, Presidente do Instituto Histórico e Geográfico de Cáceres, Diretor da Cena do Drama Companhia de Teatro Universitário e Coordenador do Curso Superior de Tecnologia em Teatro (Curso de Cuiabá).



APRESENTAÇÃO

Esta obra propõe uma análise sobre a personagem e seu duplo nas peças teatrais *Consultório* (1960) e *Abel, Abel* (1984), de Augusto Sobral. O estudo integra uma parte da pesquisa de doutorado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, na linha de pesquisa Literatura e vida social nos países de língua oficial portuguesa, sob a orientação do Professor Doutor Agnaldo Rodrigues da Silva. O objetivo do estudo foi investigar o duplo e sua manifestação na existência da personagem, permitindo que ela possa desempenhar os papéis sociais que lhe são requisitados na trama.

O nome de Augusto Sobral tornou-se imponente na moderna dramaturgia de língua portuguesa, que enobrece uma das mais antigas expressões do espírito lúdico da humanidade: o teatro. Com característica multissensorial, é uma arte que incorpora outras artes em diferentes estéticas e signos deste vasto mundo de linguagens.

O teatro é uma arte que está associada à história e, desde a Antiguidade Clássica, é uma expressão da linguagem humana. Trata-se de um importante elemento cultural que, com sua inefável competência, é capaz de viabilizar determinada concepção das relações humanas, recuperando e atualizando saberes ao longo do tempo. Contudo, é necessário compreender

que “as mudanças no teatro reflectiram, naturalmente, as alterações fundamentais que se processaram na ideologia e nos valores das sociedades” (Vasques, 2003, p. 152).

No capítulo *Da necessidade do teatro* (1998a), Luiz Francisco Rebello, ao ser provocado com a pergunta “É o teatro necessário?”, responde fazendo uma comparação com a necessidade do sexo, e menciona que, para alguns, o sexo não é necessário, como, por exemplo, para os puritanos da Inglaterra do século XVII. Com tom de humor, o crítico brinca com a comparação e, em seguida, afirma que “o teatro ou o instinto teatral, está em nós, tal como em nós o apetite sexual” (Rebelo, 1998a, p. 21). Com essa comparação, ele adverte que os partidários da castidade absoluta não existiriam como tal se os pais deles tivessem seguido rigorosamente a mesma opinião.

Nessa conjuntura, constituída de uma densa polifonia de signos, o teatro torna-se capaz de trabalhar com as questões do comportamento humano. O relevo dado a esse comportamento expressa o duplo das personagens que, por sua vez, agem na ânsia pela busca de soluções para seus problemas. O duplo configura-se pela possibilidade do desdobramento do indivíduo. Temáticas que envolvem o desdobramento das personagens são recorrentes na historiografia da literatura universal, de modo que atualizar esses estudos na dramaturgia moderna torna-se salutar, principalmente ao envolver os textos cênicos de Augusto Sobral, dramaturgo português.

O duplo é uma característica que se manifesta na existência da personagem e, por isso, envolve a análise de aspectos existenciais que se ligam às dualidades que o ser humano vive. É possível encontrar diferentes interpretações para o mito do duplo ao longo da história e em diferentes culturas. Elementos relacionados à duplicitade são mencionados por Bravo (2005) ao fazer uma análise histórica da evolução da temática e suas mudanças no decorrer do tempo. No princípio, o duplo representava a semelhança física entre dois indivíduos; isso causava efeitos de substituição ou usurpação da identidade, como o sósia e o gêmeo. Como tema literário, o duplo é infinitamente variado. Pode-se citar autores que abordam a temática com uma abertura para a interioridade do sujeito: Plauto, com *Anfítrio* (201-207 a.C.); William Shakespeare, em a *Comédia dos erros* (1592-1593); Miguel de Cervantes, em *Dom Quixote* (1605); Edgard Allan Poe, em *William Wilson* (1839); Dostoievski, com *O duplo* (1846); Robert Louis Stevenson, em *O estranho caso do Dr. Jekyll* (1855); Kafka, com *A metamorfose* (1915), dentre outros.

A arte teatral recorre ao duplo para mostrar como a personagem pode representar o mundo, constituindo-se pela metáfora de uma busca de unicidade da identidade que pode representar a compreensão do próprio eu interior. Pavis (2015) afirma que o duplo perfeito se realiza no sósia, mas também é frequente surgir como um irmão inimigo, um *alter ego*, um executor de serviços sujos, um cúmplice, um parceiro ou uma projeção de si próprio para o diálogo. Assim, a temática do duplo



é encontrada nas mais antigas histórias da humanidade; desde o mito bíblico da criação do mundo o duplo está interligado com a noção de desdobramento, pois envolve a imagem e o confronto do “eu” e do “outro eu”, revelando aspectos até então não conhecidos do caráter do eu original. Na criação, Deus fez o homem à sua semelhança. Nessa perspectiva, a “noção de duplo está na concepção divina, já que Deus, consciência absoluta, cria o universo para nele se refletir” (Mello, 2000, p. 112). No mito da criação, a própria estrutura interior do homem pressupõe a união de elementos diferentes. No início, o homem era um ser único, depois foi extraído dele um novo ser, como diz no livro de Gênesis: “Então Javé Deus fez cair um torpor sobre o homem, e ele dormiu. Tomou então uma costela do homem e no lugar fez crescer carne. Depois, da costela que tinha tirado do homem, Javé Deus modelou uma mulher” (Gênesis, 2:21-23).

Pode-se encontrar subjacente no mito do duplo o homem interpretado como possuidor de uma natureza dupla, ou seja, a ideia de que o que é uno também é múltiplo. Em *O banquete*, Platão revive o mito ao mencionar o andrógino, um ser uno, completo e perfeito, que mais tarde é separado pela interferência divina, principiando a busca pela metade perdida. Ao efetuar a divisão, Zeus faz uma reflexão acerca da existência dos homens “eu os cortarei a cada um em dois, e ao mesmo tempo eles serão mais fracos e também mais úteis para nós, pelo fato de se terem tornado mais numerosos; e andarão eretos, sobre duas pernas” (Platão, 2002, p. 120).



Essa experiência dolorosa de cisão e dualidade faz a ferida do andrógino não cicatrizar. Assim, a natureza humana mutilou-se em duas e cada uma ansiava por sua outra metade. Inicia-se uma busca incessante da metade perdida, visando à reunificação das metades separadas, conforme Bravo (2005, p. 262):

o homem desdobrado, a mulher desdoblada ou o andrógino representavam a união primitiva, o estado de perfeição a que os homens põem fim quando ameaçam os deuses: a bipartição é o castigo infligido pelos deuses.

O mito do duplo tem evoluído para uma representação heterogênea, tornando-se um signo ligado à busca de identidade. Nessa linha de pensamento, Bravo (2005) afirma que a literatura tem a vocação de pôr em cena o duplo, invalidando o princípio da identidade una, podendo a personagem ter múltiplas faces. Nesse sentido, o conceito de duplo constrói-se em função de uma luta entre princípios ou entidades opostas e, ao mesmo tempo, complementares. Acima de tudo, o duplo literário pode se inscrever em uma linha de interrogação acerca da identidade e da unidade do indivíduo. A temática tem possibilidades de surgir quando há, em uma mesma personagem, duas incorporações. O indivíduo desdobra-se e suas ações geram confronto, de onde emerge o conflito de identidade do “eu” e do “outro”, aspecto que será investigado nas peças, tomadas como *corpus*.

Dada a elasticidade de definição da temática do duplo, define-se uma linha teórica que subsidiará a análise investigativa,

que se centraliza na questão: como o duplo se configura nas personagens? Nesse sentido, Bravo (2005) indica que o duplo está conectado com a experiência da subjetividade, pois os primeiros estudos apontam para a noção do duplo como idêntico; os gêmeos ou os duplos por multiplicação são mais recorrentes. Contudo, a noção de duplo que envolve a identidade poderia evocar desdobramento psíquico do sujeito e, nesse caso, o duplo envolveria uma questão interna da personagem, um outro “eu”.

No tocante ao duplo, a teoria de Freud (1976) enfatiza a compreensão da vivência do estranho como um íntimo familiar reprimido quando se liberta da repressão. Em alemão, *Unheimlich* quer dizer estranho e familiar. Para o teórico, diferentemente da vida real, a ficção dispõe de recursos que provocam os efeitos, assim como criam possibilidades para o estranho. No caso da teoria do duplo de Rank (2013), descrita em *O duplo*, é possível perceber a representação da duplicidade do “eu” na produção literária, sob a perspectiva da dualidade do sujeito que está associada ao processo de mimese. Nesse ensaio, o teórico apresenta a recorrência do duplo como representação do mal e da angústia da morte, privilegiando aspectos psicológicos do tema ao analisar a semelhança da formação mental de autores, tais como: E.T. Hoffman, Poe, Steverson e Dostoiévski. Segundo o teórico, sob a influência do crescente interesse nos estudos psicológicos, “acha-se novamente em evidência a popularidade do tema sobre a dupla personalidade” (Rank, 2013, p. 27). Entende-se por



dupla personalidade, nessa linha de pensamento, a tendência do autor de dissociar o “eu” do sujeito em “eus” fragmentados em personalidades que contradizem a sua vida dita original.

Clément Rosset, em *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão* (2008), afirma que o duplo está presente no espaço da ilusão, que é o espaço da duplicação do real em outro mundo; logo, está presente em um vasto espaço que envolve os fenômenos de desdobramento da personalidade, esquizofrenias e paranoias obsessivas. Para Rosset (2008), a personalidade constitui-se na ilusão. Contudo, não se escapa do real, pois o desdobramento da personalidade se dá diante da negação da vida imediata do sujeito. Segundo o teórico, “não é o outro que me duplica, sou eu que sou o duplo do outro” (Rosset, 2008, p. 33). Nesse sentido, para a estrutura fundamental do duplo ser revelada, deve haver o reconhecimento entre uma ação real e uma diferente, porém paradoxalmente a mesma; logo, o duplo é o desdobramento do “eu” original em um outro “eu”.

Esses teóricos apresentam perspectivas de análise do mito do duplo que coadunam com a proposta desta obra, pois suscitam variados aspectos que remetem à problemática da identidade do ser humano. Seu caráter existencial o deixa mais complexo ao estabelecer relação com a identidade das personagens na ficção, pois vai além do campo da ficção e envolve também fatos do campo da psicologia, da filosofia e das relações sociais. Nesse sentido, parto do pressuposto de que a identidade é um processo permanente e complexo,



relacionado com o dinamismo interior do sujeito, que, segundo a teoria freudiana, está interligado com as pulsões da libido ou do inconsciente frente a forças que procuram o equilíbrio entre o sujeito e o mundo. Esse processo pode gerar alienação ou duplicidade, que, como consequência, dá lugar ao desdobramento da personalidade, externando aos outros uma imagem diferente de seu “eu” original, ou seja, usando máscaras sociais que representam um outro “eu”. Bargalló (1994) aborda o tema da identidade ao propor uma tipologia do duplo, que está atrelada à constituição do psiquismo humano.

Capítulo 1

CONSULTÓRIO E A ARTICULAÇÃO DO DUPLO

1.1 EM BUSCA DA UNICIDADE: SOBRAL E O MODERNO TEATRO

A expressão teatral de Augusto Sobral integra-o à geração de dramaturgos portugueses da década de 1960. Na sua peça *Consultório*² (1961), o dramaturgo apresenta um mundo ficcional repleto de ações que exprimem significações e dualidades, aspectos esses que permitem discutir a complexidade humana a partir da análise da identidade das personagens e de suas relações intra e interpessoais. Na peça, o autor expressa quão necessária é a dependência do sujeito do outro para se compreender, para construir a própria história e para, enfim, dar sentido à existência.

2 O nome da peça aparece divergente em alguns textos críticos. Há ocorrências em que a peça será apesentada como *O consultório*. Optamos por nomear a peça como está na primeira edição, portanto *Consultório*.

O teatro, sem dúvida, é a arte que enobrece a comunicação humana, promovendo ao espectador a experimentação da ficção como se fosse a própria realidade, quando os atores dão vida aos seres de papéis. Ao apresentar uma personagem à procura de ajuda médica para ir à busca do “eu”, o dramaturgo faz uso da linguagem cênica, no sentido de propor considerações acerca das inquietudes humanas. Em “Consultório”, a reflexão sobre o “eu” e o “outro” ganha um viés frutífero, propondo ponderações acerca da necessidade da arte; coloca-se em evidência o ser humano em busca de equilíbrio com seu meio, da relação com o outro, assim como de sua natureza com a necessidade. Porém, “não é possível um permanente equilíbrio entre o homem e o mundo que o circunda, sugerindo que a arte é e sempre será necessária” (Fischer, 1983, p. 11).

O teatro é uma arte que está associada à história e, desde a Antiguidade Clássica, é uma expressão da linguagem humana. Com seu papel imponente na cultura, é capaz de fazer com que uma determinada concepção das relações humanas e de poder seja como uma linha que volta várias vezes no tempo e no espaço para falar do mesmo assunto como se fosse inédito. Contudo, como diz Vasques (2003, p. 152), é capital refletir que “as mudanças no teatro reflectiram, naturalmente, as alterações fundamentais que se processaram na ideologia e nos valores das sociedades”.

Szondi (2004), em estudo sobre o drama moderno, afirma que em um determinado campo de pensamento que abarca a arte como objeto, a estética

deixa de ser ligada apenas à determinação dos gêneros e ao ensino de sua produção, como algo distinto da reflexão epistemológica, e passa a ser compreendida propriamente como ciência do belo artístico e *como filosofia da arte* (Szondi, 2004, p. 17, grifo do autor).

O teórico afirma que a estética, quando compreendida como ciência do belo artístico com fundamentação artística, possibilita o surgimento de uma mudança no modo de pensar a arte. Em *Teoria do drama moderno* (1880-1950) indica o caminho a ser seguido e em *Ensaio sobre o trágico* propõe os parâmetros de uma teoria literária com base no contexto de uma filosofia da arte de caráter histórico.

Nessa perspectiva, torna-se pertinente uma breve reflexão acerca da sociedade portuguesa no período histórico que envolve a produção de Augusto Sobral. Sendo assim, parte-se do primeiro quartel do século XX, com a proposta de compreender as relações de poder instauradas depois que a primeira República Portuguesa (1910-1926) foi derrubada e Antonio de Oliveira Salazar chegou ao cargo máximo do governo português, o de Presidente do Conselho do Estado Novo, instalando a ditadura militar no país, permanecendo no poder até 1968.

Mesquita (2007) afirma que a sólida e estrutural formação jurídica de Salazar talvez tenha contribuído para institucionalizar



um regime estabelecido em metódicas violações à Constituição e à legislação, bem como outras manipulações que envolvem a repressão e a ordem. Em 1933, Salazar fez aprovar em plebiscito uma nova Constituição que consagrava o Estado autoritário e corporativo, com a recusa da luta de classes, do individualismo liberal, do socialismo e do parlamentarismo. Essa nova Constituição foi marcada pela opressão e vigilância na vida cultural do país, de modo que a ditadura do regime salazarista teve seu fim demarcado com a revolução de 25 de Abril de 1974.

Abordar a produção teatral de Augusto Sobral implica refletir também acerca do teatro português contemporâneo. Pode-se perceber que as suas primeiras manifestações surgiram marcadas por profundas transformações políticas e sociais na Europa, entre as duas Guerras Mundiais. Estudos críticos, sobretudo o de Antonio Braga (1998), definem o Modernismo em Portugal como um movimento estético, no qual a literatura surge associada às artes e caracteriza-se pela alteração formal de vários gêneros literários e artísticos, tendo como maior expressão os movimentos *Orpheu* e *Presença*.

Em 1915, a revista *Orpheu* surge movida pelo entusiasmo das mudanças culturais do início do século XX; seus idealizadores defendiam a integração de Portugal no cenário da modernidade europeia. Conforme Lisboa (1984), a revista foi mais que uma aventura literária, o movimento apresentava características polêmicas e reformadoras, já que “*Orpheu* foi mais do que uma viragem: foi um abalo sísmico de uma



intensidade e fulgor [...] foi um investimento total de um grupo de homens que ousaram ousar" (Lisboa, 1984, p. 09, grifo do autor). Dentre os membros, alguns se destacaram, tais como Almada Negreiros (1883-1970), Mário de Sá-Carneiro (1890-1916) e seu principal líder, Fernando Pessoa (1888-1935). O primeiro número teve uma repercussão que mereceu destaque especial de Pessoa:

Deve esgotar-se rapidamente a edição. *Foi um triunfo absoluto*, especialmente com o reclame que *A Capital* nos fez com uma tareia na 1.^a página, um artigo de duas colunas. [...] temos que fazer segunda edição. *Somos o assunto do dia em Lisboa*; sem exagero lho digo. O escândalo é enorme. Somos apontados na rua, e toda a gente – mesmo extraliterária – fala no *Orpheu* (Pessoa, 1974, p. 414, grifo do autor).

O segundo número foi impresso; ambos, primeiro e segundo, foram bancados pelo pai de Mário de Sá-Carneiro. Porém, o tão aguardado terceiro número não chegou a ser publicado durante a vida de seus idealizadores, pois só aconteceria em 1983. Os escritores debruçaram-se sobre questões de análise e de representação do sujeito, cada um a seu modo, abrindo espaço para uma nova estética. Por outro lado, Rebello (1979) afirma que as eventuais incursões dos colaboradores de *Orpheu* pelos domínios da expressão dramática eram mais tributárias de uma estética do fim do século XIX, o Simbolismo – Decadentismo, do que premonitórias da aventura da arte modernista. Fernando Pessoa escreve, à época, um drama hiper-simbolista: *O marinheiro*.



Perante esse cenário de demarcação de um novo momento para as Letras em Portugal, entre os anos 1927 e 1940, publica-se, em Coimbra, a revista *Presença*. Reis (2003) diz que a revista faz ecoar o legado cultural da Geração Orpheu, tendo como principais fundadores José Régio, Gaspar Simões, Branquinho da Fonseca, Adolfo Casais Monteiro e Miguel Torga. A revista teve o primeiro número lançado em 10 de março de 1927 e

com maior ou menor regularidade, ela foi saindo durante 13 anos, até Fevereiro de 1940, data da publicação do último número (editaram-se, ao todo, cinquenta e seis, isto é, uma média de cinco por ano) (Lisboa, 1984, p. 22, grifo do autor).

O movimento realça a ligação do teatro rumo a uma tendência renovadora e universal. Ao fazer um agrupamento heterogêneo do conjunto de autores e de obras que definiram e percorreram linhas inovadoras do teatro português em *História do teatro português*, Duarte Ivo Cruz (2001) afirma que “A *Presença* constitui um factor importante, mas algo original na cultura portuguesa do século XX. De certo modo marca um novo arranque no sentido da modernidade” (Cruz, 2001, p. 285, grifo do autor). Em síntese, a revista *Presença* foi uma reação a literatura produzida em Portugal de 1920, tendo como uma de suas características inovadoras a difusão das produções que estavam em destaque na Europa e no mundo.

A censura³ imposta pelo regime militar limitou o teatro português nesse período, e muito da produção teatral só foi levado à cena após a queda do fascismo. Nesse sentido,

a ‘Presença’ surge no mesmo ano em que é instituída a censura prévia aos espetáculos, em que se publica o tristemente célebre decreto de 6 de Maio, que explicitamente atribui à Inspeção dos Espetáculos a função de ‘fiscalizar e reprimir’ a actividade teatral a pretexto de evitar as ofensas “à lei, à moral, aos bons costumes” e “às instituições vigentes”. O golpe militar de 1926 viera estancar o movimento de renovo que, desde o começo dos anos 20, se esboçava na cena portuguesa (Rebelo, 1979, p. 55, grifo do autor).

Com efeito, acontece a efervescência de espetáculos circunstanciais. Os espetáculos eram, muitas vezes, improvisados sobre esquemáticos estandartes e representados em locais como ruas, fábricas e escolas. Assim, começou a

3 A censura é parte integrante da história portuguesa. Sua institucionalização se deu, conforme Fadda (1998, p. 563, grifo da autora), com “a retomada do poder pelos militares em 1926, é institucionalizada a censura e, a partir de 24 de Junho de 1926, os jornais saem trazendo o carimbo com os dizeres ‘Este número foi visado pela Comissão de Censura’. Após o golpe de estado e durante o Estado Novo são promulgados três importantes decretos-lei sobre a imprensa: o de 29 de Julho de 1926, o de 11 de Abril de 1933 e o de 14 de Maio de 1936. Em 1926 é restabelecida a censura prévia, mas tem um carácter provisório, de modo que o decreto de 15 de Julho vem aboli-la, apesar de continuar a existir de facto até à sua reintegração na lei saída duas semanas depois”. A autora também cita o decreto 13.564 de 6 de maio de 1927, que trata da proibição de espetáculos que são ofensivos à lei, à moral e aos bons costumes. Este decreto determina coordenadas para a fiscalização e repressão da atividade teatral. O desejado rompimento da censura e a conquista da liberdade de imprensa “não se verifica sequer quando, em 1968, Marcelo Caetano substitui Salazar como chefe de governo. Caetano anuncia a vontade do novo governo de publicar uma lei de imprensa, mas a intenção é a de regulamentar novamente a censura” (Fadda, 1998, p. 565). A mudança, mesmo que na designação, acontece quando entra em vigor a lei da imprensa em 1972. Porém, a prática da censura continua até uma efetiva mudança, que ocorre com a Revolução dos Cravos de 25 de Abril de 1974.

suceder um repertório teatral decorrente das novas condições de produção e, no dizer de Rebello (1984, p. 55), “como todas as coisas a escrita teatral evolui e transforma-se: o próprio modo de produção teatral varia em função das infraestruturas que o condicionam”. O autor afirma também que, neste momento histórico, o texto dramático enquanto literatura entrou em crise e o espetáculo teatral perdeu gradualmente seu papel, que é nuclear, já que é nele que se irradiam os demais elementos. Tanto os espetáculos quanto as publicações dos textos germinam como ameaça ao regime.

No que tange à caracterização do moderno teatro português no período entre as duas guerras, Luiz Francisco Rebello afirma no artigo *Presença – e ausência – da moderna dramaturgia no teatro português contemporâneo*⁴, que

quanto à produção nacional, o panorama ainda é mais árido. Unicamente subiram à cena, durante esses vinte e cinco anos, três peças de autores portugueses a que, de pleno direito, o qualificativo de ‘modernas’ pode razoavelmente aplicar-se: *O Gelo e a Sombra*, de Raul Brandão (1927), *Gladiadores*, de Alfredo Cortez (1934) e *Dulcinea ou a última aventura de D. Quixote*, de Carlos Selvagem (1944) – todas estreadas, aliás, no Teatro Nacional (Rebello, 1967, p. 578, grifo do autor).

Rebello, no mesmo texto, afirma que outros dramaturgos também foram ao palco e lograram sucesso, e que só a partir

4 Esse texto é uma matéria da revista *O Tempo e o Modo*, publicado no número especial quádruplo, correspondente aos números 50 a 53, de jun./out. 1967.

de 1945, no Neo-realismo, é que a produção nacional começa a vencer o receio e passa a apostar na renovação. No entanto,

uma dramaturgia portuguesa de vocação moderna, dotada de características próprias, julgo que não é impossível. Nacional na sua expressão, universal no seu significado, ela terá contudo de visar mais longe do que a simples transladação (Rebelo, 1967, p. 585).

O contexto de censura motivou alguns dramaturgos portugueses a aderir uma linguagem mais codificada, metafórica, própria do teatro do absurdo. A desconfiança da ditadura, diante da possibilidade de o teatro representar um meio de subversão, fez com que o palco, segundo Rebelo (1977), pudesse representar o lugar onde ressoam, serenas ou agitadas, as pulsações do coração da cidade, pois, trata-se de “arte colectiva por sua própria natureza, fenómeno essencialmente comunitário” (Rebelo, 1977, p. 20). Assim, poderia ameaçar a ordem e o progresso da nação. Por ser o teatro um importante elemento cultural e um singular instrumento de comunicação com o público, Melo e Castro (2006) afirma que:

ele denuncia e põe em causa a própria natureza do poder. E para Salazar o pior que podia acontecer era ‘o poder cair na rua’. O teatro era e é, de certo modo, a rua... mesmo que seja intimista, intelectual, de vanguarda e elitista, esse é o seu paradoxo e a sua força (Melo; Castro, 2006, p. 121, grifo do autor).

Em *História do teatro português* (1991), José de Oliveira Barata também faz considerações que reforçam a censura



sofrida pelo teatro diante da constante vigilância. Segundo ele, possivelmente, nenhuma manifestação artística nacional havia sentido os rigores da censura salazarista e caetanista como o teatro; ele vai dizer que: “para além das perseguições a autores dramáticos que, enquanto cidadãos, foram presos, julgados e proibidos de exercerem as suas profissões” (Barata, 1991, p. 51).

Com o Pós-Guerra, de alguma forma a evolução do teatro português processou-se em linhas evolutivas distintas. Como afirma Cruz (1983, p. 205), “por um lado, a criação dramatúrgica propriamente dita sobe alto, atinge qualidade por vezes ímpar no conjunto, percorre caminhos estéticos de acelerada actualização”. Por outro lado, o profissionalismo teatral foi diminuído, à medida que o público também é reduzido. Tal situação, para o autor, “dá-se o afastamento dos dramaturgos portugueses da cena, seu meio e modo natural” (Cruz, 1983, p. 205).

Mesmo diante das adversidades, esse foi um momento de grandes revelações na dramaturgia portuguesa, quando alguns nomes ganharam relevo, como: Jorge de Sena com *O indesejado* (1945); Luiz Francisco Rebello com *Alguém terá de morrer* (1956) e *É urgente o amor* (1958); Ramada Curto com *Fogo de vistas* (1956); Bernardo Santareno, com *O lugre* (1959) e *O crime da Aldeia Velha* (1959); Norberto Ávila com *A descida aos infernos* (1959); José Cardoso Pires com *O render dos heróis* (1960); Cardoso Jaime Salazar Sampaio com *O pescador à linha* (1961); Prista Monteiro com *A rabeca* (1961);



Orlando Vitorino com *Nem amantes nem amigos* (1962); Carlos Selvagem com *O anjo rebelde* (1962); João Gaspar Simões com *Marcha nupcial* (1964), entre outras peças, bem como outros dramaturgos.

Nesse cenário, surge Augusto Sobral, que se inscreve como um dramaturgo que impõe um estilo peculiar, tanto pelo rigor da construção dramática quanto pela eficácia do diálogo. Augusto Sobral nasceu em Lisboa, em 14 de março de 1933. Estudante na Escola de Belas Artes de Lisboa (arquitetura), tem sua estreia como dramaturgo em 1957, com a escrita original de *D. Sebastião* e a estreia no palco em 1961 com *O borrão* e com *Consultório*. Suas primeiras peças integram alguns dos textos mais consagrados da dramaturgia pós-beckettiana. Colaborou em espetáculos teatrais levados à cena e teve seu nome confirmado como um dos mais importantes dramaturgos portugueses da atualidade. Também integrou o grupo de oposição a Oliveira Salazar, com o Movimento de Unidade Democrática - MUD Juvenil.

Aliado ao poder de ironizar as situações diversas e também à maneira de abordar questões cruciais do tempo em que viveu, o autor tornou o teatro um lugar para o debate de ideias e reflexão acerca do desdobramento humano, particularmente em *Consultório* (1961), peça na qual se propõe a abordar a dolorosa solidão das personagens. Artur Ramos (2001) afirma que, curiosamente, no ano de 1961 surge uma nova geração de dramaturgos. Segundo esse crítico,



o ano de 1961 – vá lá saber-se porquê – foi extraordinariamente fértil na revelação de novos dramaturgos portugueses. Alguns desses escritores eram já muito conhecidos, outros menos, mas todos eles se aventuraram pela primeira vez nesse ano nas vias da escrita teatral (Ramos, 2001, p. 12).

Como ocorreu com seus contemporâneos, Sobral também foi vítima da censura do regime, que impediu algumas de suas peças de serem encenadas. Pode-se citar, por exemplo, *Os degraus*, escrito em 1964, que, “com dois actos” foi “impedido de chegar ao palco” (Teixeira, 2009, p. 11). Teixeira (2009) afirma ainda que isto pode ter induzido o dramaturgo e recém-arquiteto a interromper ou abandonar, temporariamente, a redação das peças *I Corelli* e *Quem matou Alfredo Mann?*, iniciadas na mesma época em que escrevera *O borrão*, peças retomadas cinco anos mais tarde, quando o dramaturgo retoma a produção teatral. Tal situação não abalou a produção de Sobral, já que o final da década de 1960 foi precisamente marcado com a redação da peça *Abel, Abel*, texto dramático que só foi concluído em 1984. O mesmo ocorreu com a peça *O bigode*, retomada e abandonada diversas vezes por Sobral, que somente quarenta anos mais tarde apresentou sua versão definitiva. O notável monodrama *Memórias de uma mulher fatal* (1981), que é um esplendoroso exercício de teatro e humor, também passou por situação similar, pois, de acordo com Rebello (1984), esta é uma das peças que só teria sido possível com a liberdade conquistada com o 25 de Abril.



Teixeira (2009) afirma que Augusto Sobral⁵ é um dramaturgo versátil, pois também atuou como tradutor – traduziu as peças *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare, e *A escola de mulheres*, de Molière, entre outras –, ilustrou livros e capas, atuou como cenógrafo e encenador ao lado de Manuel Coelho, Fernando Gusmão, Luís Alberto e Victor Esteves; *Notícias do poder* (1976) é um dos trabalhos que se destaca desse grupo. Enfim, no teatro em Portugal, é “um autor que se publica e se representa, antes direi, um autor que se representa e se publica” (Teixeira, 2009, 127). No triste dia três de fevereiro de 2017, os jornais portugueses noticiam a morte de Augusto Sobral, dramaturgo e homem do teatro, aos 83 anos.

5 Suas peças foram reunidas na obra Teatro, que teve o primeiro volume lançado em 2001 pela Imprensa Nacional Casa da Moeda com as seguintes peças: *D. Sebastião* (1957), *Consultório* (1961), *O borrão* (1961), *Os degraus* (1964), *Quem matou Alfredo Mann?* (1981), *Memórias de uma mulher fatal* (1981), *Bela-Calígula* (1987), *Abel, Abel* (1984) e *Dialogue des arcanes* (1999). Nessa publicação, são preteridos alguns de seus textos, como “*Madalena* (1953), omitido por ser considerado pelo autor um fruto incipiente desprovido de virtudes específicas [...] *Le cotillon des galants* (1970), *Os macacões* (1977) e *O caso da mãozinha misteriosa* (1978), excluídos por pertencerem ao gênero do teatro musicado” (Fadda, 2001, p. 08, grifo da autora). Em 2009, é lançado o segundo volume do teatro de Augusto Sobral. Nele são pulicadas as peças: *O bigode*, que teve a escrita iniciada em 1969 e sua conclusão em 2006, *Estou na muralha à tua espera* (2002) e *Inexistência* (2002).



1.2 CARACTERÍSTICAS DO ABSURDO NO TEATRO DE AUGUSTO SOBRAL

A morte e a esperança são questões existenciais que permeiam a tensão gerada pela Segunda Guerra Mundial e ganha densidade nos anos pós-guerra. Aliada a essas questões está o sentimento do absurdo da existência e da condição humana. As implicações do contexto permitem discutir estas questões em um *corpus* específico. Inicialmente, a formulação teórica versa acerca do absurdo da existência, remetendo ao principiar do termo *absurdo* como conceito filosófico. Pavis (2015), a esse respeito, afirma que

a origem deste movimento remonta a CAMUS (*O Estrangeiro*, *O Mito de Sísifo*, 1942) e a SARTRE (*O Ser e o Nada*, 1943). No contexto da guerra e pós-guerra, estes filósofos pintaram um retrato desiludido de um mundo destruído e dilacerado por conflitos e ideologias (Pavis, 2015, p. 01, grifo do autor).

Em 1942, Albert Camus, ao fazer uma reflexão sobre as questões do mundo não passíveis de explicação, ao lançar *O mito de Sísifo*⁶, formula a seguinte tese: “só existe um problema filosófico realmente sério: é o suicídio. Julgar se a vida vale ou não vale a pena ser vivida é responder à pergunta fundamental da filosofia” (Camus, 2010, p. 17). Com o final da Guerra, Martin Esslin, ao fazer uma análise de algumas peças, cunha o termo “Teatro do Absurdo” para se referir às peças que questionam os males do mundo, fazendo, naquele contexto, referência aos estudos de Albert Camus. Segundo o autor, “já em 1942, Albert Camus tranquilamente indagava por

6 O filósofo escreveu esta obra aos vinte e nove anos de idade e em plena Segunda Guerra Mundial. É a primeira formulação teórica do absurdo e apresenta a sua apreensão do horror nas armadilhas do cotidiano, seu inconformismo, a recusa às fugas, tempos de atrocidades institucionalizadas, de poder nefasto, de náuseas, bem como da tomada de consciência pelo ser humano do sentido absurdo. Um dos focos que move o texto é relatado pelo autor, segundo Camus, no início do ensaio: “As páginas que se seguem tratam de uma sensibilidade absurda que se pode encontrar esparsa em nosso século – e não de uma filosofia absurda que o nosso tempo, para sermos claros, não conheceu. É, portanto, de uma honestidade primordial assinalar, logo de início, que elas devem a certos espíritos contemporâneos. Minha intenção de ocultá-los é tão pequena, que eles se verão todos citados e comentados ao longo da obra” (Camus, 2010, p. 20). O mito citado trata de Sísifo, que é condenado a empurrar incessantemente uma enorme pedra numa imensa montanha. Quando chega quase ao topo, a pedra desce até o ponto de partida, e Sísifo desce e recomeça a empurrar a pedra. O trabalho árduo, inútil e sem esperança não o faz pensar, somente executar a tarefa. No entanto, Camus se interessa pela pausa, durante o retorno, pois é quando Sísifo tem noção do absurdo que se tornou sua rotina. Para Camus (2010, p. 86): “Ao final desse esforço imenso, medido pelo espaço sem céu e pelo tempo sem profundidade, o objetivo é atingido. Sísifo, então, vê a pedra desabar em alguns instantes para esse mundo inferior de onde será preciso reerguê-la até os cimos. E desce de novo para a planície. É durante esse retorno, essa pausa, que Sísifo me interessa. Um rosto que pena, assim tão perto das pedras, é já ele próprio pedra! Vejo esse homem redescer, com o passo pesado mas igual, para o tormento cujo fim não conhecerá. Essa hora é como uma respiração e que ressurge tão certamente quanto sua infelicidade, essa hora é aquela da consciência. A cada um desses momento, em que ele deixa os cimos e se afunda pouco a pouco no covil dos deuses, ele é superior ao seu destino. É mais forte que seu rochedo”.



que razão, já que a vida tinha perdido toda a sua significação, o homem não haveria de buscar uma saída no suicídio” (Esslin, 1968, p. 19).

Por apresentar um retrato do homem desiludido em um mundo destruído e dilacerado, o termo *absurdo* traz em seu bojo uma carga polissêmica. Desse modo, Pavis (2015) caracteriza a linha absurdistica como movimento. Já o pensamento de Martin Esslin (1968, p. 209) vai em outra posição, ao afirmar que

por sua própria natureza, o Teatro do Absurdo não é, nem pode jamais ser, um movimento ou escola literária, pois sua essência reside na exploração livre e independente por parte de cada escritor, de sua visão individual.

Fadda (1998, p. 19) afirma que o contexto do pós-guerra, que envolve o teatro do absurdo, “é uma definição usada convencionalmente pelos estudiosos para indicar uma das grandes tendências da dramaturgia do nosso século”. Esse contexto fomenta questionamentos acerca da existência divina, fato que influencia autores como, por exemplo, Beckett. Tal característica, aliada à incomunicabilidade das personagens, exige dos dramaturgos uma astuta capacidade de utilizar a linguagem e outros elementos cênicos ao realizar um misto de lucidez e absurdo.

Diante desse cenário caótico em que o homem se encontra perdido, os dramaturgos criam diferentes formas de representar essa nova realidade. Tem-se assim: “o homem apanhado no dilema inelutável em que os esforços exaustivos



levam ao mesmo resultado que a indolência passiva” (Esslin, 1968, p. 348). Esse homem particularizado em sua própria existência encontra-se envolvido em um sistema de valores universais, estando só em meio a uma situação cotidiana e desesperadora à procura da saída.

Pode-se salientar que esse individualismo representa uma expressão das angústias da modernidade. Trata-se de uma sensação que induz o homem a observar a realidade com ângulo de visão demarcado pelo desfoque, a partir do qual uns não reconhecem os outros, assumindo um comportamento individualista e de isolamento em relação à realidade exterior. Nessa direção, o homem se vê

aniquilado como as ruínas que o cercam, admite a sua própria impotência afundando-se no desconforto, encerrando-se em si mesmo, envolto pelo silêncio, inclusive metafísico. Chega-se à perda das certezas que definiam os seres e o mundo, e do equilíbrio que regulava as relações (Fadda, 1998, p. 20).

A afirmação de Fadda (1998) lembra a situação vivenciada pelo Rapaz na peça *Consultório*, uma vez que essa personagem se vê impotente diante do mundo que o envolve. Ele assume sua face individualista e de isolamento humano, na recusa por medir forças com a realidade exterior, até se envolver no mundo ficcional do casal, o que resulta em seu desdobramento.

Nessa perspectiva, uma parte dos dramaturgos do pós-guerra é categorizada como absurdista. Essas produções



tratam de destruição de valores e crenças, bem como da solidão humana. Rebello (1998b) destaca alguns nomes do teatro mundial que marcam sua escrita dramática com os contornos dessas características, pois, para ele,

o teatro do absurdo – denominação cunhada pelo teatrólogo inglês Martin Esslin, que a escolheu para título de um livro publicado originalmente em 1961, dedicado à obra de autores como Beckett e Adamov, Ionesco e Jean Genet (Rebello, 1998b, p. 13-14, grifo do autor).

Com a considerável ascensão do teatro do absurdo e seu vasto alcance mundial, com especial destaque para os franceses, chega a Portugal, na década de 1960, a linha absurdista. Nesse contexto,

o teatro do absurdo chega assim a Portugal dos anos 60 com as primeiras representações baseadas em textos dos autores franceses, e é previsível o impacto que pode ter provocado quando chegou aos palcos lusitanos, que se debatiam entre as tentativas de renovação estética e a estagnação dos tradicionalistas (Fadda, 1998, p. 22).

Com traços inevitáveis da produção de autores franceses, os dramaturgos portugueses traçam percursos originais e independentes na linha do teatro do absurdo, mesmo com o empecilho de ter surgido em pleno contexto de restrições asfixiantes, impostas por um regime repressivo que impunha limites à cultura e à inovação. Fadda (1998) realizou uma consulta do material documental e concluiu que, sem dúvida, tais acontecimentos ocasionaram efeitos nefastos no teatro



português, provocados, fundamentalmente, pela censura. Salienta ainda que os dramaturgos portugueses não criaram uma escola artística, uma vez que essa linha estética foi, por alguns críticos e artistas, rejeitada⁷.

Ao qualificar o teatro contemporâneo, Duarte Ivo Cruz (2001, p. 303, grifo do autor) afirma:

o qualificativo temporal de *contemporâneo* é evidentemente vago e ambíguo. Sê-lo-ia mais, quando aplicado a um período de 50 anos, se faltasse a coerência que, desde o início, marca e potencia as tendências de evolução. Ora a verdade é que, a partir sensivelmente do fim da II Guerra Mundial e até aos nossos dias, o teatro português define uma trajectória coerente, no quadro dos seguintes pontos matriciais: actualização formal, com relevo para a integração das fórmulas dramatúrgicas do teatro épico e do teatro do absurdo; concentração num temário de análise

7 Podemos citar o exemplo Jaime Salazar Sampaio, que, em entrevista disponível na obra de Fadda (1998) acerca do Teatro do Absurdo, declara o seguinte: “Começarei por dizer que a designação ‘Teatro do Absurdo’ me parece pouco teatral... e bastante absurda. Isto porque, para mim, todo o teatro mergulha mais ou menos profundamente na Realidade e, nesse sentido muito geral, *todo o teatro é pois realista*. Acontece porém que uma parcela substancial da realidade é (ou parece ser, aos olhos de alguns) absurda, sendo pois natural que certos dramaturgos se ocupem dela. Suponho mesmo que, em certa medida, o teatro sempre falou do absurdo, mesmo ao focar em termos lógicos, uma realidade supostamente bem conhecida pelo homem. Fê-lo porém muitas vezes de um modo inconsciente (como podemos observá-lo num grande número de peças menores) ou de uma forma consciente mas no geral implícita (e tal é o caso de algumas obras-primas de todos os tempos). O mérito de homens como Beckett e outros representantes do chamado ‘Teatro do Absurdo’ foi levarem mais longe, misturando descaradamente o absurdo com o quotidiano mas sempre no intuito, suponho eu, de melhor captarem a realidade [...] Aconteceu porém que o teatro do absurdo (aceitamos por comodidade, esta designação) tinha para nós, portugueses da minha geração, uma grande vantagem: sendo um teatro que aparentemente não localiza a ação no espaço ou no tempo, tornava-se útil, na medida em que permitia por vezes passar na censura, levando dentro algum ‘contrabando’, alguma metáfora mais ou menos reveladora da situação real do País” (Fadda, 1998, p. 492-493).



e crítica social muito marcado e politicamente empenhado; tentativa de renovação das expressões cênicas e do espetáculo; visão cultural do teatro como um todo; certa irregularidade a nível do profissionalismo, com grande ênfase dada ao experimentalismo e à descentralização por via profissional e amadora; irregularidade da frequência de público, com uma clara passagem do teatro comercial, bom ou mau, para o teatro experimental ou culturalmente exigente, o que teve como efeito a médio prazo o desaparecimento da revista.

Mencionados os problemas ligados à existência da censura, Fadda (1998, p. 232) afirma:

chegamos assim ao limiar dos anos 60 e a dramaturgia segue em Portugal duas directrizes principais, uma de tipo épico aprendida com os ensinamentos brechtianos, e outro derivando do teatro do absurdo francês.

Importa-se a linha do absurdo, que, segundo a autora, foi menos hostilizada pelo regime. Pode-se citar, dentre outros importantes dramaturgos: Miguel Barbosa, Fiama Hasse Pais Brandão, Helder Prista Monteiro, Manguel Grangeio Grespo, Jaime Salazar Sampaio. Esses autores rompem com as convenções dramatúrgicas do momento e apresentam personagens que perderam as referências íntimas e estão envolvidas em universo incerto, tal como Augusto Sobral (1933-2017) faz em *Consultório*.



Uma crítica expressiva do teatro absurdo em Portugal é feita pela estudiosa Sebastiana Fadda⁸, que, ao enumerar autores que apresentam coerência na linha do teatro do absurdo, afirma: “Augusto Sobral insere-se na linha do absurdo com três textos, *O consultório* (1961), *O borrão* (1962) e *Os degraus* (1964), nos quais o autor revela uma vocação a seguir muito bem aperfeiçoada” (Fadda, 1998, p. 233, grifo da autora).

Augusto Sobral também é mencionado como absurdista por Duarte Ivo Cruz (1969) em *Introdução ao teatro do século XX*, ao listar dramaturgos novos, surgidos na década de 1960:

mas talvez, o mais seguro e certo autor das novíssimas gerações reveladas, seja Augusto Sobral. A sua obra conhecida, breve mas válida, permite-nos descortinar a necessidade da forma actualíssima, face à problemática que constrói e transmite. A comunicabilidade, o encontro e desencontro do homem, o destino irresistível da solidão, surgem nas cenas de *O Borrão* (1961), *O Consultório* (1961) e *Os Degraus* (1964), através de uma técnica de decomposição da linguagem, da expressividade pelo ‘non-sense’, que, por conseguida, não é comum entre nós (Cruz, 1969, p. 113, grifo do autor).

Em *História do teatro português* (2001), Duarte Ivo Cruz (2001, p. 318, grifo do autor) afirma que “Augusto Sobral (N. 1993) também se iniciou em águas próximas do absurdo com *O consultório* (1961) e *O borrão* (1962)”. Na mesma vertente,

8 A autora cita Augusto Sobral e o insere na linha do Teatro do Absurdo. Porém, na obra *O teatro do Absurdo em Portugal* (1998), Sebastiana Fadda (1998, p. 238) aprofunda a análise “na produção de três dramaturgos portugueses considerados dos mais representativos prosélitos do género em questão”; são eles: Miguel Barbosa, Helder Prista Monteiro e Jaime Salazar Sampaio.

António Quadros, em *Crítica e verdade: introdução à actual literatura portuguesa* (1964), afirma que

Augusto Sobral aponta decidida vocação teatral, mas nem sempre atinge o burlesco trágico que visa com as suas três figuras alegóricas. Monólogos um tanto longos e dissolução de lógica prosódica, à Ionesco, mas sem a naturalidade dentro do absurdo que a fórmula requer (pois o processo facilmente pode cair na fórmula) (Quadros, 1964, p. 265).

Urbano Tavares Rodrigues, ao escrever a crítica da peça no Jornal Diário de Lisboa, de 03 de junho de 1961, destaca também que

a peça de Augusto Sobral nada mais nos diz: A alguns parecerá pouco. Talvez. Entretanto, lá se encontra, estilizado, o drama da solidão dos homens e a contiguidade dos mundos da razão e da loucura, bem como esse sentimento da vida absurda, que dir-se-ia ser a própria atmosfera em que respira o moço protagonista. Solução, é claro, nenhuma. Apenas uma ilustração de encontros e desencontros (Rodrigues, 1961, p. 04).

Em *Breve história do teatro português* (2000), Luiz Francisco Rebello (2000) destaca os principais dramaturgos portugueses da linha absurdistas, cada um à sua maneira, com uma subtil desmontagem dos lugares-comuns, dos comportamentos estereotipados e dos valores oficiais da ordem estabelecida. E, dentre eles, cita

Augusto Sobral, além das duas pequenas peças ricas do substrato humano, *O consultório* (1961) e *O borrhão* (1962), em que as sugestões de Ionesco não fazem esquecer o que nelas se pode reconduzir a Tchekov e Raul Brandão (Rebello, 2000, p. 153, grifo do autor).



No lastro da estética do teatro do absurdo em Portugal, Fadda (1998, p. 24) afirma:

Se é verdade que Portugal talvez esteja assim em débito com o teatro do absurdo pela eficácia do impulso que, mesmo a nível estético, foi capaz de transmitir ao desejo de renovação e ao espírito de integração na modernidade europeia, tem o mesmo teatro do absurdo um crédito em aberto com as companhias lusitanas, de um modo especial com as amadoras, que consagraram a sua aceitação.

Como se pode perceber, os críticos citados aproximam as primeiras peças de Augusto Sobral na linha absurdista lusitana, bem como na “linha absurdista de Beckett e Ionesco” (Fadda, 2001, p.13). Ao associar a estética a um novo ciclo de representações, possivelmente ligado ao ciclo de “Teatro de Novos para Novos”, que teve lugar no palco do Teatro Nacional D. Maria II, pode-se contar com encenadores como Artur Ramos e a Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro.

Rodrigues da Silva (2008) faz uma análise das primeiras peças de Augusto Sobral, *O borrão*, *Consultório* e *Os degraus*, e afirma que, apesar de cada trabalho ser constituído de artifícios diferentes, o propósito é atingido pois,

essas peças de Sobral sugerem que o outro está sempre presente, mesmo não resulte da aproximação a compreensão, pois a essência dos textos interpreta que o outro é complementaridade, tendo em vista que isso também ocorra entre os seres humanos; no entanto faz-se mister um contexto de vivência mútua para que cada um tenha consciência da própria existência (Rodrigues da Silva, 2008, p. 138).



O crítico brasileiro expõe que, nas primeiras peças do dramaturgo, as tramas apresentam que cada ser humano é uma ilha individual que precisa do mar ao redor para existir. Em outras palavras, as personagens do dramaturgo são constituídas de dependência mútua; no caso das personagens de *Consultório*, elas tomam consciência de sua existência a partir da relação com o outro.

Diante dos apontamentos apresentados pelos críticos, pode-se dizer que, ao compor *Consultório*, *O borrão* e *Os degraus*, Sobral utiliza o lastro da estrutura estética vigente naquele momento, tal como seus contemporâneos. O dramaturgo tentou inserir elementos de protestos, ora mais, ora menos, norteado pelo afínco de romper a barreira censória do Regime Salazarista. Pode-se verificar que, mesmo com sentido despropositado, suas personagens são caracterizadas pela solidão, pelo individualismo, pelo desespero e pelo dualismo. Segundo Esslin (1968, p. 349), nessa linha de pensamento, pode-se afirmar, portanto, que

o Teatro do Absurdo projeta o mundo pessoal do autor, faltam-lhe personagens obviamente válidos [...] a ação de uma peça do teatro do absurdo não pretende contar uma história, mas comunicar uma configuração de imagens poéticas.

Logo, as personagens são referenciadas no ser humano e seus desafios.

1.3 PEÇAS DE UM JOGO

Com um percurso artístico multidisciplinar, Augusto Sobral, desde jovem, é seduzido pelas artes cênicas. Integra, juntamente com seus contemporâneos, a nova geração de dramaturgos portugueses. Estudos críticos apontam a década de 1960 como uma onda de renovação nas artes portuguesas, sobretudo na dramaturgia, mesmo que

por outro lado exacerbam-se as medidas de repressão e o início das guerras coloniais torna plausível um arbítrio e progressivo recrudescimento censório: aparecem novos autores, as suas peças são publicadas mesmo que nem sempre representadas, ou são publicadas e a seguir apreendidas. Sobem assim ao palco *Consultório* e *O Borrão* de Augusto Sobral, *O Pescador à Linha* de Jaime Salazar Sampaio, *A Rabeca* de Prista Monteiro, mas recebem o voto Os Três Fósforos e *Retrato com Pássaros* de Teresa Rita, *Felizmente Há Luar* de Luís de Sá Monteiro, *Os Chapéus de Chuva* de José Cardoso Pires (Fadda, 2001, p. 13-14, grifo da autora).

Mesmo tendo escrito a peça *D. Sebastião*, em 1957, que se manteve inédita até 2001, Fadda (2001, p. 11) vai dizer que apenas “sai da gaveta para uma fugaz aparição numa leitura pública feira em 1961-62 na Sociedade Guilherme Cossoul de Lisboa e logo volta a encobrir-se no mesmo recanto até ficar desenterrado para a presente edição”. Sobral teve em 1961 duas peças levadas à cena “o curto acto *Consultório*, escrita também em 1957, e a farsa breve *O borrão*, redigida em 1960, tendo bastado estas duas peças num acto, em que ecoa a



lição de Raul Brandão, para o afirmar como autor dramático” (Teixeira, 2009, p. 11, grifo do autor).

A peça *Consultório* (1961) foi ao palco⁹ em 02 de junho de 1961, no Teatro D. Maria II, e integrou o segundo espetáculo do Teatro de Novos “representada em 1961, editado em teatro dos novos, Lisboa, 1961” (Picchio, 1964, p. 439), juntamente com a peça *O pescador à linha*, de Jaime Salazar Sampaio. Fadda (2001, p. 13, grifo da autora) destaca que:

Consultório, começada em 1954, acabada em 1957 e refundida em 1960, é estreada a 2 de Junho de 1961 juntamente com *O pescador à linha* de Jaime Salazar Sampaio no Teatro Nacional D. Maria II, inserida no ciclo Teatro de Novos para Novos, com encenação de Artur Ramos (*Os Três Fósforos*, de Teresa Rita, já montada, foi cortada no ensaio final de aprovação da censura).

A segunda peça escrita do autor e a segunda¹⁰ a ser representada foi classificada pelo Jornal Diário de Notícias,

-
- 9 Em consulta ao *Livro de registro dos espetáculos*, da Biblioteca Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II, a estreia da peça foi no “Dia 2 de Junho de 1961 *O Consultório – O Pescador à Linha* (Teatro de Novos para Novos) Distribuição dos prémios “Robles Monteiro” às 16 horas” (Livro de registo de espetáculos, 1961, n.p.). O espetáculo voltou ao palco nos dias 8 e 15 de junho de 1961 com encenação de Artur Ramos. Em 2001, ocorreu uma nova representação pelo grupo 4 Ventos com encenação de João Manuel de Sousa. Também em 2018, o Grupo de Teatro do Politécnico de Setúbal Teatro Porta a Porta representou a peça em 2018 com encenação de José Gil.
- 10 A saber, *O Borrão*, escrita em 1960, foi ao palco em 16 de março de 1961, meses antes de *O Consultório*. Segundo Fadda, “*O Borrão*, redigida em 1960 e apresentada em estreia a 16 de Março de 1961 no Teatro Capitólio pelo Grupo Cénico da Associação Acadêmica da Faculdade de Direito, com encenação de Morais e Castro, conhece também duas realizações televisivas produzidas pela RTP, em 1978 e em 1991, dirigidas respectivamente por Oliveira e Costa e Fernando Midões” (Fadda, 2001, p. 13, grifo da autora). Alguns críticos utilizam como referência o ano de 1962, ao se referir à peça *O borrão*, ano de publicação.



edição de 3 de junho de 1961, do seguinte modo: “O Consultório ensaio de farsa melodramática de Augusto Sobral” (Diário de Notícias, 1961, p. 8). O texto tem o enredo pautado nos dramas psicológicos das personagens que se encontram na sala de espera: o Casal, o Rapaz, e, na recepção do consultório médico, a Empregada. As personagens estão à espera do médico psiquiatra e ocupam o tempo a conversar, pois a empregada alertou-os: “EMPREGADA – O Senhor Doutor demora um pouco mais, hoje” (Sobral, 2001, p. 77). O Casal não consegue superar a perda do filho e cria representações ficcionais como se ele continuasse no convívio familiar; quem mais manifesta sinal de delírio é o Senhor, que alucinado acredita que o seu filho ainda se encontra vivo, crença alimentada pela esposa como se pode ver no trecho: “digo-lhe sempre que ele não se esqueceu de nós, invento notícias, recados, só quando o vejo mais exaltado. O médico não quer, diz que é contraproducente, que posso impedir a cura” (Sobral, 2001, p. 85).

Por perceber a incapacidade do Senhor de aceitar a ideia do filho morto e percebendo o esforço da Senhora em controlar o esposo que, às vezes, se mostra ameaçador, o dramaturgo constrói a seguinte cena:

O Rapaz pega no crochet que atira para o lado imediatamente. À medida que a conversa entre o Senhor e a Senhora vai subindo de tom, aproxima-se da entrada da sala.

SENHOR – A dois passos de nós e não lhe é possível... É que não quer. E tu sabes perfeitamente por que é que ele não quer. E vais-me dizer agora por que é que ele não quer. Agora vais ter



paciência, mas vais dizer-me a verdade. Por que é que ele me odeia?

SENHORA – Mas não é verdade.

SENHOR – O que é que não é verdade?

SENHORA – Ele não te odeia.

SENHOR – Quero uma explicação mais clara. Julgas que sou parvo? Sou muito teu amigo, nunca te batí... (Ameaçador.) Estás a ouvir-me? Nunca te batí...

Cresce para a Senhora que lhe foge avançando até ao meio da cena. O Senhor persegue-a, acabando por a agarrar por um braço. A Senhora encolhe-se com medo, enquanto o Senhor, de costas viradas para a entrada da sala, vai tomando uma atitude cada vez mais agressiva.

SENHORA – José! José! Não! Não! (O Rapaz surge no vão da porta, a Senhora fita-o esgazeadamente, acabando por apontar para ele quando o marido a vai a agredir.) Diz-lhe tu! Diz-lhe tu! (O Senhor volta-se, olha para o Rapaz e fica meio indeciso. A Senhora ergue-se pouco a pouco e abraça o marido pelas costas, poisando o queixo no ombro dele e falando-lhe ao ouvido.) Cresceu, nestes anos todos. Está mais forte...

SENHOR – Anda cá.

RAPAZ – Eu?

SENHORA – Não tenhas medo.

SENHOR – Eu estava capaz de dar cabo de ti. A tua mãe já sabia que tu cá estavas. (A Senhora faz sinais ao Rapaz para ele responder que sim. O Rapaz fica estático e não responde nada. O Senhor avança para ele. À parte.) Fizeste bem em vir. Deves vir de vez em quando. Por mim, sou homem e comprehendo bem estas coisas, nem



pensas nisso, não é? Mas por ela, coitada... Tu não vês o estado em que ela está? É sempre ela que me dá notícias tuas, eu nem digo nada para não a apoquentar, mas bem vejo que lhe custa. As mulheres veem estas coisas doutra maneira. (Alto.) Cresceu imenso. Não cresceu? Anda sentar-se. Temos muito que falar. (Sobral, 2001, p. 90-92, grifo do autor).

Nesta cena, pode-se perceber que o Rapaz entra no jogo ao ceder e ao ingressar no mundo ficcional do Casal e fingir ser o filho, conforme se verifica no momento do reencontro do pai com o suposto filho. As ações das personagens geram uma ocorrência de desdobramento do ser. Envolvido na simulação farsesca, o Rapaz passa a assumir as ações do filho morto. No primeiro momento, com certo receio, mas aos poucos o envolvimento vai aumentando, ao passo que chega a confundir realidade e mentira. Com esse envolvimento, o Senhor tem a convicção de que o filho está vivo e o Rapaz que almejava a comunhão com o outro, sente-se realizado. Ao anunciar a chegada do médico ao consultório, tem-se a seguinte cena: “EMPREGADA – O Senhor Doutor chegou” (Sobral, 2001, p. 100). Já não há mais personagens para atendimento, se foram. Ao entrar na pele do outro, ou seja, ao se passar pelo filho do casal, a personagem passa por um processo de desdobramento e revela o duplo que há em si.

O texto cênico é base para o espetáculo. Nesse sentido, Ryngaert (1992, p. 35) afirma que “um bom texto de teatro é um formidável potencial de representação. Este potencial existe independentemente da representação e antes dela”. Considerar

a importância do texto no processo de ficcionalização teatral significa reconhecer que, para além de seu objetivo principal (a projeção para o espetáculo), a versão impressa propicia a interação do texto com o leitor e, em seu sentido mais amplo, constitui elemento significativo da dramaturgia. A produção teatral de Sobral valoriza a interface da ficção com o público. Nessa perspectiva, Sena (1988) discute a importância da participação do espectador na criação estética, bem como do envolvimento da sociedade com o teatro:

Dadas às circunstâncias actuais de deseducação teatral, até a um desastre da regeneração social do teatro português, onde os valores andam trocados, perdendo-se pouco a pouco num tablado que, afinal, não está, contra todas as regras construtivas, acima da plateia (Sena, 1988, p. 42).

Com efeito, é imprescindível mencionar que, além da participação e envolvimento social para uma peça chegar ao palco, outra importante etapa era quase que imprescindível: ter o texto cênico publicado. Como já foi mencionado, os desafios enfrentados pelos dramaturgos devido a censura eram das mais diferentes ordens. Durante o período ditatorial, as peças já publicadas tinham mais chances de ir ao palco do que as que não eram publicadas.

Em suas peças, ao realizar uma interpretação do mundo idealizado, Augusto Sobral apropria-se dos recursos da linguagem teatral, bem como da enunciação dramática. Ao compor *Consultório*, ele utiliza uma linguagem dramática eficiente, mesmo desenvolvendo um tema que pressupunha



a incomunicabilidade das personagens. Sobre o assunto, é importante destacar que o dramaturgo era

parco em produzir, mas não em facultar obras cujo denominador comum é o rigor da construção e a eficácia do diálogo, elementos que constituem urdidura e dum pano cuidadosamente tecido, desde o princípio o autor demonstra uma sagaz ironia que, nos textos mais maduros, não desdenha o sarcasmo nem ignora as questões cruciais do tempo em que vive (Fadda, 2001, p. 07).

O dramaturgo consegue cativar a atenção merecida pelo conjunto de sua produção ao se apropriar de uma linguagem eficaz e acessível. Em *Consultório*, as personagens apresentam dificuldades de comunicação e o autor adensa o tratamento linguístico para que o texto se estabeleça na esfera comunicacional e revele o seu propósito ao mostrar que, para além do diálogo, há o mundo ficcional. As personagens encontram-se em xeque com a barreira da lucidez, um misto que envolve ações que se inserem no absurdo das relações humanas. Em outras palavras, as limitações apresentadas nos diálogos das personagens estão inter-relacionadas com a eficácia da linguagem empregada pelo dramaturgo ao compor as cenas, legitimando o teatro como um debate de ideias:

A seu respeito, é legítimo falar num teatro em que o palco se torna lugar de debate de ideias, porque as ideias, de forma lógica e aberta ou alegórica e subtilmente, é no palco que se materializam. Teatro de ideias, por conseguinte também teatro da palavra, palavras que impelem a pensar ou repensar sobre o homem e sua natureza, sobre o homem e os seus mundos que pode ou não edificar, sem dispensar os aspectos lúdicos do género em questão (Fadda, 2001, p. 07).



Fadda (2001) exalta o potencial que a linguagem detém, sobretudo quando compreendida como rede de signos que compõem as produções literárias, culturais e dramáticas, que constituem a produção de um texto cênico. Considerando o conjunto de convenções necessárias, vem à mente o que afirma Saussure (2001, p. 17): “a linguagem é multiforme e heteróclita; o cavaleiro de diferentes domínios, ao mesmo tempo físico, fisiológico e psíquico”. A linguagem como intermédio do pensamento na condução ao debate de ideias por meio de signos que nos conduzem a compreensão de um mundo feito de linguagem, de palavras; palavras essas que impelem a pensar ou repensar sobre a natureza do homem e seus mundos. Artaud (1987), ao referir que as artes pertencem à linguagem através dos signos, afirma que a linguagem teatral “escapa à palavra, da linguagem por signos, gestos e atitudes que têm um valor ideográfico tal como existem ainda em certas pantomimas não pervertidas” (Artaud, 1987, p. 39).

Em *Consultório*, Augusto Sobral faz uso das palavras com maestria para compor o mundo ficcional da peça e as dualidades das personagens. Em 3 de junho de 1961, Urbano Tavares Rodrigues, no artigo *Teatro de Novos para Novos, no D. Maria II*, fez a crítica da peça no Jornal Diário de Lisboa, onde afirma que

de Augusto Sobral representou-se ‘Consultório’, um acto de realismo fantástico que, sem chegar a ser empolgante, tem muito de experiência conseguida. Pode a parte anedótica do assunto lembrar-nos ‘Marguerite’ de Salacrou (que o autor acaso jamais terá lido), pode a subtil utilização dos



silêncios levar-nos a supor que Sobral assimilou a lição de Samwel Beckett (Rodrigues, 1961, p. 4, grifo do autor).

O autor do artigo reconhece que Sobral carece de uma atenção especial, pois, já nas primeiras peças levadas ao palco, apresenta uma linguagem capaz de ganhar atenção do público ao envolver as personagens em um sentimento da vida absurda, repleta de encontros e desencontros. Ao aproximar Sobral de Samuel Beckett, escritor que, em seu tempo, propôs um rompimento com a linguagem convencional ao projetar a essência humana para além das convenções estabelecidas, com peças carregadas de lacunas e subjetividades, o que a faz ir para além da palavra, fazendo o silêncio significar, Peter Szondi (2001, p. 108) afirma que “tendendo ao abismo do silêncio e sempre recuperada a duras penas, a conversação vazada dentro do espaço metafísico vazio, que torna tudo significativo”.

O silêncio é um forte instrumento de comunicação. Na obra de Beckett, os momentos de fala e os momentos de silêncio ou de pausa estão linguisticamente bem demarcados ao longo dos textos e não significam simples interrupções dos diálogos. Sobral também se utiliza do silêncio, embora não explicitamente como Beckett, que marca, nas indicações cênicas, os silêncios e pausas. Em *Consultório*, o dramaturgo explora os momentos de ausência de palavras como um recurso para compreensão das ações proferidas pelo discurso.

Nesse sentido, o silêncio pode representar uma comunicação vazia de sentido, mas geralmente traduz hesitação das personagens ao falar, uma busca por uma memória, uma gradação, uma mudança de tom, um comportamento falso, um processo de responder ou deixar em suspensão a expectativa de uma resposta, como se pode perceber na seguinte fala: “SENHOR – Não se parecem? (*A Senhora não responde, mas tem um silêncio triste, quase que de assentimento.*) É parecido. Sabe?” (Sobral, 2001, p. 79-80, grifo do autor). O silêncio da personagem Senhora é carregado de significado, considerando que, para Orlandi (2007, p. 96),

o sujeito estabelece necessariamente um laço com o silêncio; mesmo que essa relação não se estabeleça em um nível totalmente consciente. Para falar, o sujeito tem necessidade de silêncio, um silêncio que é fundamento necessário ao sentido e que ele reinstitui falando.

No entanto, o silêncio não é autônomo e não existe por si próprio; ele é definido pelo contexto que determina sua possibilidade. A autora complementa afirmando não que o silêncio se constitua nas palavras silenciadas que se guardam no segredo, sem dizer, mas que o silêncio guarda outro segredo que o movimento das palavras não atinge.

Em outra perspectiva de análise do uso da linguagem, o dramaturgo faz uso dos diálogos de frases vazias de sentido ou que não estabelecem relação direta com a cena em questão. Isso faz com que, em certos momentos, o texto perca sua capacidade dramática e não imprima movimento na cena, pois,



“a linguagem, todavia, é uma faculdade residual, não imprime movimento nem no emissor nem no receptor, pois resulta de um processo autista de quem a profere” (Fadda, 2001, p. 14). Fadda (2001) refere-se à dificuldade de comunicação e de relações sociais das personagens; por um lado, o Senhor e a Senhora com sua relação de autoridade falha perante uma situação de perda; por outro, o Rapaz isolado em sua individualidade e sem ponto de referência, assim como a Empregada, que se põe alheia ao que está acontecendo, atuando como mera comparsa.

O texto secundário, o das indicações cênicas, contribui substancialmente para o texto principal, o ficcional, e para sua progressão dramática das cenas. As indicações cênicas, que no teatro grego eram conhecidas como as

didascálias destinavam-se aos intérpretes. No teatro moderno, em que falamos de indicações cênicas, trata-se de textos que não são destinados a ser pronunciados no palco, mas que ajudam o leitor a compreender e a imaginar a acção e as personagens (Ryngaert, 1992, p. 54).

No caso de *Consultório*, elas subsidiam a linguagem e a narratividade da peça e tornam-se primordiais para compreensão da trama. Ao contribuir indicando outros instrumentos que propiciam avanços na trama, fazem com que os gestos, silêncios, jogos de luzes, configurações do cenário e outros elementos cênicos contribuam para a linguagem das personagens, que, como dito anteriormente, apresentam diálogos, por vezes, limitados.

Sobral confere um lugar de destaque para as indicações cênicas. Na versão em análise, aparecem marcadas em itálico, como se definissem antecipadamente como o autor deseja que seja a representação. Com detalhes próprios, o dramaturgo insere uma voz autoral no texto produzido para a representação. Pode-se perceber, no trecho a seguir, as informações para a construção de sentido já na caracterização das personagens:

SENHOR, DE 55 a 60 anos. Pela aparência, inexpressivo e calmo

SENHORA, 50 anos que poderiam parecer 70 se não fosse a verticalidade seca

RAPAZ, 20 anos. Frágil, procurando a sua força no exterior

EMPREGADA, nova, qualquer idade. Atraente, loira se possível (Sobral, 2001, p. 77, grifo do autor).

Como elemento inseparável do texto teatral, as indicações cênicas compõem o processo de criação de Augusto Sobral ao determinar como as personagens devem ser caracterizadas, inclusive com detalhes, como, por exemplo, a Empregada, nova (de qualquer idade), mas além de atraente, diante da possibilidade, escolher uma que seja loira.

Na indicação cênica seguinte, o dramaturgo fornece ao leitor informações para compreensão da peça ao descrever o cenário, a posição e o estilo do mobiliário, o tempo no qual se passa a trama e como as personagens devem compor a cena:



Sala de espera de um consultório médico tendo à direita uma pequena antecâmara ou extremidade de um corredor da qual está separada por uma porta de um único batente. Na antecâmara uma pequena secretária e uma cadeira de serviço da Empregada; na sala, que tem ao fundo uma janela, todo o mobiliário deve ser constituído apenas por uma mesa new style e um jogo de duas cadeiras de braço e canapé, podendo além disso existir elementos de simples decoração que nos coloquem num ambiente antiquado, denotando desleixo.

Actualidade.

Quando abre o pano, o Senhor e a Senhora estão sentados no canapé. O Senhor de chapéu na cabeça, olhando em frente sem chegar no entanto a denotar fixidez. A Senhora, sentada à direita dele, olha vagamente o chão de cabeça inclinada. O Rapaz entra pouco depois acompanhado da Empregada (Sobral, 2001, p. 77, grifo do autor).

Para além de orientar o encenador e os atores na composição do espetáculo, as rubricas são fundamentais para a compreensão da história contada por parte do leitor, pois exercem o “papel” de narrador ao apresentar proeminências não explícitas nos diálogos. Uma das características do texto teatral é que as personagens se constituem e se fazem presentes por meio de diálogo. Nessa linha de pensamento, as informações que o autor passa no texto secundário ajuda o leitor a compreender e a produzir sentido sobre os objetos e sobre os espaços que compõem a trama, que, a propósito da peça, atuam como metáforas para a relação entre alucinação e realidade.



A descrição do cenário demonstra que o dramaturgo é cuidadoso e indica minúcias de apelo visual. O espaço cênico descrito por Augusto Sobral contém os detalhes dos elementos que compõem o desalinho da cena “denotando desleixo”. O espaço cênico é único. Apenas no final, quando, em delírio, o Senhor percebe como se estivesse em outro local que não o consultório, conforme se observa no trecho:

SENHOR (*olhando em roda*) – Como essa casa fica diferente... Havemos de arranjar isto tudo a pouco e pouco. (*Olhando para a mesa fixamente.*) Já devias ter tirado aquela mesa dali. Com aquelas revistas em bocados... parece que já andaram no caixote de lixo (Sobral, 2001, p. 93, grifo do autor).

Ao descrever o lugar que o autor acredita ser propício para o desenvolvimento das ações na trama, as estruturas espaciais são retomadas, por vezes acrescidas de detalhes que se apresentam como significativos para cada cena. Pode-se citar como exemplo a janela mencionada na indicação cênica inicial, que é retomada com mais detalhes, como se vê nos fragmentos: “*Dirigem-se para a janela do fundo onde fica absorvidas na contemplação do movimento da rua*” (Sobral, 2001, p. 80, grifo do autor); “*Pela janela aberta entra uma bola de crianças que bate no chão e rebola pela sala*” (Sobral, 2001, p. 85, grifo do autor). Na trama, a janela representa ampliação do espaço, uma abertura para o exterior, como se projetasse uma fuga do ambiente claustrofóbico que é a sala de espera de um consultório médico, pois,

existem janelas nos cenários, numa afirmação consciente ou inconsciente, por banda do autor, de que há outros mundos, um lá-fora ao nível da



cidade. Um álibi urgente. Um jardim onde brincam crianças e salta uma bola (Midões, 2001, p. 132).

A demarcação do tempo ficcional acompanha a composição do espaço. O tempo é o da atualidade, do presente. Contudo, é perceptível a ativação do tempo que já se passou pelo viés da memória. Sobral explora o recurso da memória nos momentos em que as personagens estão a debater algo do presente e buscam subsídios a partir das informações extraídas do passado.

Isto se torna evidente com a personagem Senhor. No instante em que, totalmente envolvido na trama e acreditando ser o Rapaz o seu filho morto, o Senhor diz: “Era isso mesmo que eu pensava. O que tu gostaste sempre disso! Sempre imaginei que seria essa a tua carreira, Lembras-te quando eras miúdo?” (Sobral, 2001, p. 95). Para compreender que o suposto filho estava a estudar análises químicas, o Senhor busca no terreno da memória uma justificativa. A esse respeito, Bergson (1999, p. 6) afirma que “desde que pedimos aos fatos indicações precisas para resolver o problema, é para o terreno da memória que nos vemos transportados”.

A memória permite a relação do presente com o passado, e as representações do passado, ao virem à tona no presente imediato do Senhor, justificam uma situação para si, agem como um escape, um consolo, mesmo que as demais personagens estejam cientes de que tudo não passa de um envolvimento farsesco, produto de uma mente em delírio. As lembranças, quando convocadas pelo presente,



são acionadas e estabelecem relação de contiguidade, pois, conforme Bergson (1999, p. 179), “é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde, e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança retira o calor que lhe confere vida”.

Um diferencial do texto dramático é que, com sua forma peculiar, ao apresentar diálogos entre as personagens, se deve considerar para além do que as personagens vão expressar, como vão expressar os conflitos ideológicos, as individualizações e seus desdobramentos.

Esses paralelismos que compõem as indicações espaço-temporais não podem ser ignorados. Ao estabelecer um diálogo com o texto principal, o texto secundário se constitui como parte fundamental para a ficcionalidade da peça. Ao indicar aspectos do espaço, do tempo, das personagens e ao contar uma determinada situação, enfim o autor contribui para que o leitor possa acompanhar a narratividade da peça, pois, “a função narrativa subiste nas marcações cênicas” (Rosenfeld, 1985, p. 174).

No teatro, são as personagens que sustentam o mundo ficcional com suas sucessivas ações na trama, ponderadas pelo contexto social, histórico e temporal. A peça se constitui como um conjunto de ações vividas, e a personagem é seu núcleo, ao veicular o conteúdo da peça. Nessa direção,

a ‘personagem’ não apenas ocupa o espaço de todas as incertezas textuais e metodológicas, como é o próprio lugar do embate. Para além dos



problemas de método, o que está em jogo é o Eu em sua autonomia de ‘substância’, de ‘alma’ (Ubersfeld, 2005, p. 69, grifo do autor).

Em *Consultório* as personagens, enquanto elemento determinante da ação, exprimem discurso sobre si, sobre as demais, emitem valor, suposições, fazem inferências, gestos, mentem, iludem, são iludidas, exprimem emoções, ficam triste, alegres, confiam, desconfiam, sentem medo, raiva, enfim, compõem o jogo de cenas, mas o discurso não é, de fato, seu. É o dramaturgo que cede a fala, as caracterizam e compõe a complexidade de cada um, pois, como diz Ryngaert (1992, p. 135) “a personagem é uma encruzilhada de sentidos”.

Os discursos das personagens são passíveis de sentidos múltiplos. Uma primeira impressão acerca de sua identidade é o nome, mas as personagens de Sobral não são nomeadas, com exceção do Senhor.

Os discursos das personagens são reunidos debaixo da mesma sigla que constitui o primeiro sinal de sua identidade. Os nomes atribuídos às personagens são uma indicação importante, de tal maneira que alguns dramaturgos não utilizam, sem dúvida para que não surjam demasiado marcadas sob o ponto de vista social e para que o essencial seja aquilo que elas dizem (Ryngaert, 1992, p. 141).

Uma situação recorrente na produção de Augusto Sobral é que, intencionalmente, a maioria das personagens são denominadas por papéis sociais, com a primeira letra em maiúsculo, em vez de nomes. Esse recurso, utilizado pelo dramaturgo, torna as personagens universalizadas. Em outros



termos, ao não identificar a personagem, ela pode abranger todo o universo humano, dentro da categoria que se encontra classificada. Por exemplo, a Senhora é uma personagem que não se refere a um único ser humano, do sexo feminino em idade adulta específica, mas pode se referir a muitas mulheres adultas. Há exceção, como ocorre com a personagem Senhor, que, depois de ser identificado algumas vezes no texto como “Senhor”, a esposa o chama de José, como se percebe no trecho: “SENHORA – Vamos José. Vamos lá” (Sobral, 2001, p. 80). O termo “senhor”, sem a inicial maiúscula, também é utilizado para se referir ao Rapaz, como forma cortês de tratamento, conforme se pode observar nos fragmentos: “SENHORA – Aquele senhor está a ler. Deixe-o ler” (Sobral, 2001, p. 78); “SENHOR – O senhor não acreditou” (Sobral, 2001, p. 79). É interessante destacar que a única personagem com nome na peça é o Senhor José; mesmo assim, trata-se de um nome que não particulariza em demasia, uma vez que José é um nome muito popular.

As personagens de Augusto Sobral são construídas com características que abrem margem, lacunas para sua caracterização, pois demonstram sua incompletude. Rodrigues (1961, p. 4), por exemplo, ao se referir às personagens, diz: “eis o incurável esquizofrênico a quem morreu um filho pequeno e a seu lado a doce companheira”. Percebe-se que o Senhor, que é apresentado como o inexpressivo e calmo, revela-se o oposto, em alguns momentos, ao se manifestar com agressividade, conforme se pode observar na indicação cênica abaixo:

Cresce para a Senhora que lhe foge avançando até ao meio da cena. O Senhor persegue-a, acabando por a agarrar por um braço. A Senhora encolhe-se com medo, enquanto o Senhor, de costas viradas para a entrada da sala, vai tomando uma atitude cada vez mais agressiva (Sobral, 2001, p. 91, grifo do autor).

A agressão é direcionada contra quem mais lhe dá apoio, a Senhora. Na peça, a personagem Senhora apresenta aparência sofrida; sua vida é cuidar do esposo, que tem momentos de delírio, utilizando-se dos mais variados recursos, pondo, assim, em causa a sua lucidez.

O Rapaz, jovem de vinte anos, no início da trama apresenta uma ligadura no pulso que afirma ser resultante de uma queda: “RAPAZ – Caí dum cavalo” (Sobral, 2001, p. 78). No decorrer da trama, a suposição de ter caído do cavalo é constantemente interrogada pelo Casal. Pode-se interpretar, no decorrer da peça, que ele possivelmente tentou cometer suicídio. Ele está no consultório para uma conversa com o Senhor Doutor. O Rapaz está à procura do seu próprio “eu”. A peça conta também com a personagem Empregada, atraente, que está a organizar os horários e sempre atarefada, a folhear papéis ou o livro de registros. Está sempre a sair e a entrar em cena, demonstrando ser a única lúcida. Há, ainda, outras duas personagens que são mencionadas, mas que não compõe diretamente a trama. Uma delas é o Senhor Doutor, o médico que está sempre a chegar, cuja presença é assim anunciada: “EMPREGADA – O Senhor Doutor chegou” (Sobral, 2001, p. 100), quando já não há pacientes para o atendimento; a outra



personagem é o Filho, constantemente mencionada, quase sempre de forma ligada a lembranças saudosistas. Trata-se de uma figura espectral que aparenta estar à procura de um corpo para sua materialização.

Como é característico do Teatro do Absurdo, Sobral, ao apontar a relação de dependência mútua, apresenta as personagens Senhor e Senhora como pares complementares. Num primeiro instante, percebe-se os dois como companheiros de matrimônio, mas, à medida que a trama avança, se verifica que partilham de uma mesma situação, a ausência do filho. Apesar de consequências diferentes, os dois dividem o sofrimento de perda, conforme se identifica no fragmento: “SENHORA (*Para o Rapaz, meio em segredo*) – É isto sempre, desde que o meu filho morreu” (Sobral, 2001, p. 84, grifo do autor). A Senhora segue a vida, apesar de afirmar que a felicidade se foi para sempre, passando os dias envolvida com as questões cotidianas, como no fragmento: “Que hei de fazer se ele precisa tanto de mim. Só me apavora a ideia de viver menos tempo que ele” (Sobral, 2001, p. 86). Ela vive pelo esposo e a zelar pelo seu bem-estar, mesmo que, para isso, tenha que inventar que o filho está vivo e que está distante para preparar sua carreira profissional.

Para o Senhor José, as consequências da ausência do filho são perturbadoras. Ele partilha de um sofrimento latente, como se vê no trecho: “começou a andar num abatimento muito grande [...] não imagina como ele era amigo do filho. Chegava a ser demais” (Sobral, 2001, p. 84). O abatimento sentido pela



personagem José diante da suposta ausência do filho justifica seu descontrole emocional e seu estado desestabilizador da razão. A dependência de estabelecer contato e a relação com o filho refletem o desejo incessante por encontrá-lo. Contudo, a personagem é um espectro que existe na expressão do amor que o pai tem pelo filho, e o contato somente se torna possível diante da farsa criada pela esposa, na qual o Rapaz se envolveu.

Além do delírio, o Senhor apresenta também falhas de memória e imprecisão nas referências de tempo e espaço. Pode-se citar, como exemplo, a cena que ele faz menção ao consultório, acreditando ser sua casa:

O Senhor e a Senhora agarram na mesa um de cada lado e vão encostá-la à parede da esquerda. O Senhor toma o centro da cena.

SENHOR – Ah! Já se está mulher. Hás-de concordar que é preciso correr com aquela mesa. É horrível.

SENHORA – Tens razão, nunca tinha reparado.

SENHOR – E esta porcaria destes jornais? (*Dirige-se à mesa.*) Onde é que foste buscar isto? O *Illustrated London News*, de há dez anos. Dez anos. Tu és maluca, minha filha. Isto deita-se fora.

SENHORA – Tens razão. Deita-se fora. (*Agarra nas revistas de braça do e vai pô-las ao canto da esquerda.*) Como ninguém as lê vão ficando para aí (Sobral, 2001, p. 93, grifo do autor).



Diante da situaçãoposta pelo Senhor, o Casal começa a pôr alguns móveis no lugar indicado e a retirar outros, como os jornais. O envolvimento na simulação farsesca é tamanho que a lucidez da Senhora éposta em questão novamente, pois, em cena anterior, ao ser questionada pelo Rapaz sobre seguir as orientações do médico diante da possível cura para o Senhor, ela diz: “SENHORA – Chego a não ter certeza. Só desejava acreditar mais quando invento as mentiras. Inventar de maneira a que acreditássemos os dois” (Sobral, 2001, p. 86).

A afirmação de algo que se sabe que é falso é utilizada com frequênciана produção aqui analisada; exemplo disso é o fato de, já no início da peça, o Rapaz afirmar “embaraçado” ter caído de um cavalo para justificar a ligadura que tem no pulso, porém não é bem isso que aconteceu. O dramaturgo não nos fornece antecipadamente como será a personagem Rapaz. A construção é progressiva, utilizando dados textuais com propriedade ao escolher e ao caracterizar as individualidades. Ele é inicialmente apresentado com caracterizações gerais e, ao longo da peça, são revelados os seus problemas identitários, sua personalidade e seus desdobramentos.

Ao se envolver no mundo ficcional do Casal, o Rapaz expõe o motivo de estar no consultório do mesmo médico do Casal, apesar de negar quando questionado pela Senhora se ele está ali para se tratar; ele responde: “RAPAZ – Não. Venho conversar sobre uns assuntos” (Sobral, 2001, p. 81). O Rapaz coloca em questão sua sanidade mental, e as três personagens são postas em situação de igualdade, com



problemas similares. A esse respeito, Fadda (2001, p. 14, grifo da autora) afirma:

As personagens de *Consultório* colocam o problema escorregadio da perca de identidade e da aptidão para comunicar, da necessidade e impossibilidade de estabelecer laços de comunhão. Mas todas as células, individual, familiar e social, estão enlouquecidas como se fossem cancerosas: os pais perderam o filho e o filho perdeu o rumo, se é que alguma vez teve algum; os três não reconhecem o vínculo de sangue que os une por não se conhecerem mutualmente, tanto que aceitam a ligação apenas paliativo temporário e voluntário auto-enganador.

As três personagens são postas como loucas em um mundo enlouquecido, ligadas por uma farsa premeditada que visa o bem-estar do Senhor José, mas que trouxe o bem-estar para os três ao ponto de renunciarem à consulta. Esse desfecho da peça rendeu um ponto de vista positivo na crítica publicada pelo *Diário de Notícias*, como se observa abaixo:

Três doentes aguardam sua vez de ser recebidos pelo médico. Mas acabam por renunciar a consulta, porque a solidariedade humana naquela tarde pôde dar-lhes a paz e um novo sentido da vida, que nem todas as mezinhas deste mundo seriam capazes de lhes proporcionar (*Diário de Notícias*, 1961, p. 8).

Quanto ao Rapaz, o enfoque volta-se para a sua dupla identidade, que explica seu interesse, sua complexidade e sensibilidade. O fato de ele tentar contra a sua própria vida indica que o seu íntimo está confuso, de modo que aceita se passar pelo filho do casal, na ânsia de ajudar o Casal acaba por dar um sentido à sua própria vida.



Sobral explora suas personagens, e as características simbólicas de cada uma se multiplicam. Assim, as ações da Empregada são fundamentais para a dinâmica da trama. Envolta em suas tarefas rotineiras, ela demonstra inquietude e afirma: “não consigo estar sem fazer nada. (*sorrindo*)” (Sobral, 2001, p. 87, grifo do autor). Atraente e atarefada, chama a atenção do Rapaz e, quando tem um tempo livre, conversa com ele e lhe faz uma proposta: “Pronto. Agora tenho um bocado para descansar. Ainda bem que está cá. Sempre posso conversar um bocado consigo. Que hoje nem trouxe nada para ler. Tenho aqui o meu *crochet*” (Sobral, 2001, p. 87, grifo do autor). Ela propõe ensinar ao Rapaz uma atividade para entretê-lo, o *crochet*. Passa, então, a ensiná-lo. Mesmo com receio, o Rapaz dispõe-se a aprender.

Envolvidos na atividade, chegam a perder o ponto:

EMPREGADA – Vamos lá com atenção para não nos enganarmos outra vez. Passe o seu braço por aqui. (*Encaminha o braço do Rapaz por debaixo do seu, a passar junto ao seio.*) Havia de passar a vida aqui...

RAPAZ – Gostava?

EMPREGADA (*num tom mais seco*) – Para se habituar a ver estas coisas. O filho é que pagou as favas. (Sobral, 2001, p. 88-89, grifo do autor).

Além da alusão implícita à sensualidade, na cena eles estão a conversar sobre a situação enfrentada pelo Casal. A Empregada levanta questões absurdas que Urbano Tavares Rodrigues comenta em sua crítica:

afigura-se-nos curiosa também a figura da empregada, a única que engrena na distração das suas rotinas e assim se desvia das perguntas monstruosas que a vida faz nascer e para as quais o autor parece insinuar que não há outra resposta que não seja a da auto-ilusão (Rodrigues, 1961, p. 4).

A personagem Empregada e seu papel na trama fazem com que o Rapaz pense em questões relativas às limitações humanas, como é o caso do Senhor envolto no mundo privado e de ilusões criado pela Senhora, conforme se percebe no fragmento: “EMPREGADA – Que tem isso? Por que não havemos de confiar na seriedade de cada um? As pessoas vão até onde podem ir” (Sobral, 2001, p. 90). Essa situação não deixa de ser um caso de exílio, já que o Senhor vive alheio ao que, de fato, está a acontecer com o seu filho amado. Em sua crítica, Rodrigues (1961) chama a atenção para os questionamentos que aproximam o texto da estética do Teatro do Absurdo: um desiludido do mundo, candidato a suicídio que se comove com a situação do outro, que tem necessidades médicas relativamente similares a sua.

Ao questionar os limites individuais, a Empregada provoca, também, uma confrontação do homem com as suas últimas consequências de sua condição projetada pelo dramaturgo. Transmite, assim, “sua sensação de existência particular, sua visão individual do mundo” (Esslín, 1968, p. 349, grifo do autor); mundo esse criado por imagens de ilusão, que confrontam a condição humana em um emaranhado de imprecisão da representação do homem.



As relações estabelecidas entre as personagens de *Consultório* não parecem ter uma coerência em uma análise superficial, até mesmo pela situação de não se conhecerem antes do que é narrado na peça, mas demonstram complexidade psicológica do ser humano, mesmo não estando explícitas em seus diálogos. Ao falar das personagens no Teatro do Absurdo, Pallotini (2015, p. 158) afirma que “suas personagens têm, como ponto de referência, o ser humano, por mais deformado, retorcido, estilizado que possa ser”.

Ao apresentar três doentes que estão no aguardo para atendimento médico e que, por fim, acabam por renunciar a consulta, Augusto Sobral trabalha com a solidariedade humana, pois “as personagens buscam-se numa ânsia de não estarem sós e buscam-se para saberem que ainda existem, se afirmarem como existentes” (Midões, 2001, p. 128). Ao serem solidárias, confirmam sua existência e significação em um mundo que está repleto de ausência, de isolamento e de solidão.

1.4 HÁ UM OUTRO EU EM MIM

Em *Consultório*, Augusto Sobral aborda a temática do duplo ao apresentar uma personagem em busca de seu verdadeiro “eu”. Essa matéria que envolve a peça é constituída a partir da relação entre o “eu” e o “outro”, inserida na inevitável relação do sujeito com a sociedade. Essa relação é estabelecida quando o Rapaz se passa pelo filho do Senhor.



Diante da necessidade de conhecer melhor a si mesmo, ele se envolve no mundo ficcional farsesco do Casal e se desdobra em “outro”, demonstrando outra face de si. Essa projeção do duplo é mediada pelas informações provindas da farsa (simulação) criada pela personagem Senhora. Diante de outras possibilidades de leitura, parte-se da premissa que o Rapaz se duplica ao passar por outro. Assim, não se trata de dois sujeitos, mas sim de um “eu” duplicado.

Antes de se envolver na farsa do casal, em um diálogo com a Empregada do médico, o Rapaz expõe uma reflexão acerca do porquê está ali em um consultório psiquiátrico. Ele demonstra sua preocupação com a natureza humana e com a hipocrisia do mundo em que está inserido. Esse aspecto pode ser identificado no diálogo:

RAPAZ – Todas as pessoas deviam passar assim para dentro umas das outras como aquela senhora e aquele senhor. Só o Senhor Doutor é capaz de compreender tão bem tanta gente. E talvez naquele caso não possa mais do que ela. Se as pessoas se dessem inteiras... Às vezes, se alguém nos tomasse nos braços sem nós sabermos quais eram os nossos braços... Parou? Ainda não sou capaz de ir sozinho.

EMPREGADA – E quem poderia meter-se assim na pele de todos? (Sobral, 2001, p. 89).

Sobral apresenta um mundo ficcional que envolve os sujeitos em um universo privado de luz ao final do túnel, mantidos pela ilusão do ser. Ao refletir acerca de uma suposta possibilidade de uma pessoa passar por dentro das outras,



o Rapaz procura alternativas que o auxilie a encontrar-se a si mesmo e a romper os abismos pessoais que lhe causam angústia. Quanto à angústia, considera-se relevante a observação de Clément Rosset (2008, p. 92), ao destacar que

talvez o fundamento da angústia, aparentemente ligada aqui à simples descoberta que o outro visível não era o outro real, deva ser procurado num terror mais profundo: de eu mesmo não ser aquele que pensava ser.

Diante da angústia de perceber que é incapaz de demonstrar a sua própria existência por si mesmo, o Rapaz deduz que o Senhor Doutor tem a capacidade de compreendê-lo, bem como de compreender as situações vivenciadas pelas demais personagens que estão à espera no consultório médico.

Entretanto, mesmo convencido de que o médico pode ajudá-lo, o Rapaz, angustiado no mundo em que vive, questiona a competência do psiquiatra em compreendê-lo:

RAPAZ – Ora aí está uma coisa que eu nunca tinha pensado. A profissão, a maldita profissão.

EMPREGADA – A profissão?

RAPAZ – O mundo está cheio de gente que vende coisas. Gato por lebre (Sobral, 2001, p. 90).

Com esse diálogo, o Rapaz põe em xeque a competência do médico. No anseio de compreender a sua própria angústia pessoal, nas cenas seguintes, ele se coloca no lugar do outro. Kristeva (1994), ao comentar acerca do estranho que habita em nós, afirma que



o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruina nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia. Por reconhecê-lo em nós, pouparamo-nos de ter que detestá-lo em si mesmo (Kristeva, 1994, p. 9).

A autora destaca que os abismos pessoais fazem com que o sujeito externe uma outra face e podem causar consequências capazes de arruinar a compreensão pessoal do indivíduo. No caso do Rapaz, essa projeção não surge necessariamente de sua interioridade.

O Rapaz demonstra interesse em compreender a situação de seus novos amigos que conhece no consultório, tanto que se insere na farsa (simulação) que o Casal está envolvido. Diante dessa complexidade, Fernando Midões (2001, p. 131, grifo do autor) afirma que

em *O Consultório*, a busca do outro torna-se mais complexa porquanto as personagens se transbordam – sempre procurando o seu fim – para o psiquiatra (todo o acto se passa na sala de espera dum consultório psiquiátrico), ou não fosse este o sacerdote moderno da moderna confissão, que mais não é do que ajuda ao imprescindível escapismo do outro.

O desenrolar das ações é composto de profundidade, intermediada pela busca das personagens por alguém a quem possam confessar suas inquietações, alguém que aponte encaminhamentos (o psiquiatra). Enquanto espera, e na ânsia por compreender sua existência, o Rapaz busca entender o outro, envolvendo-se na farsa, que se compõe em um mundo que não está no plano da realidade ficcional, pois o Senhor e



a Senhora vivem isolados em um mundo de ficção particular e próprio. Esse distanciamento das personagens, entre realidade ficcional e a vida que lhe seria idealizada, constitui um sentimento absurdo, que sugere a fragmentação do homem e de seus comportamentos bizarros, retratados em acontecimentos cotidianos inesperados.

Esses comportamentos projetam as imagens que constituem as identidades das personagens e seus desdobramentos. Na produção teatral de Augusto Sobral, encontram-se exemplos da figura do duplo. O conceito de duplo é concebido a partir de uma vasta gama de princípios ou entidades que se opõem e se complementam em diferentes áreas do saber. No teatro, o simbolismo do duplo tanto revela quanto amedronta as singularidades que compõem as personagens. O tema da duplicidade, presente ao longo de séculos nas produções cênicas, demonstra uma latente necessidade do ser humano de conhecer a si mesmo.

A relação entre a personagem Rapaz e seu duplo ocorre ao representar as ações do filho do Casal, ou seja, de representar um “outro” externo, o que não foge à possibilidade de não relacionar com a identidade que se constrói a partir da relação “eu-outro”. Nestes termos, a identidade pode ser vista em um contínuo processo de construção. Ao procurar se restabelecer, a personagem se defronta com o tema do duplo que, segundo Mello (2000, p. 111),

goza de uma popularidade constante e a explicação para o seu incessante reaparecimento provavelmente reside no fato de o mesmo dizer



a questões por demais inquietantes e conflituosas para o ser humano: Quem sou eu?.

Assim, ao utilizar de um simulacro exterior, a personagem ganha um contorno duplo. O filho do Casal é a máscara dessa face externa que objetiva agradar aos companheiros da sala de espera. Essa máscara faz com que a personagem procure convencer os que estão consigo e a si mesma de que é uma individualidade, quando, na realidade, não passa de um papel. Papel esse que resulta de um envolvimento com a simulação, e, para representá-lo, o Rapaz constrói a *persona* para criar uma personalidade que não tem similaridade psicológica com sua individualidade, apenas a física. Nesse sentido, Bargalló (1994) afirma que o uno é o outro; logo, o Rapaz é ele mesmo e um outro, o filho do Casal.

O duplo configura-se nos aspectos que envolvem a identidade e unicidade da personagem Rapaz, que passa por um processo de desdobramento. Desse modo, perceber-se é essencial para o desenvolvimento de sua personalidade, para reconhecer quem ele é e para compreender a identidade criada. Nessa perspectiva, o duplo condiz com a denominação de duas imagens de si mesmo. Situa-se diante de um ambiente em que o sujeito e seu duplo coexistem em simbiose. Essa coexistência é possível, porque o duplo se configura como uma entidade que se formou extrinsecamente a esse “eu”. De acordo com Cunha (2018), o duplo pode ser mais do que uma parte integrante do “eu” e pode originar-se diferentemente sem que tenha de surgir necessariamente de sua interioridade: o



sujeito e seu duplo afirmam-se e afastam-se pela iminência de uma diferença.

Nessa conjuntura, o mito do duplo é representado em *Consultório* através do desdobramento da personalidade. O “eu” passa por “outro”, ou seja, um passa a ser dois. Dois é um dígito repleto de ambivalências e divisões. A cifra carrega um simbolismo que expressa uma rivalidade e uma reciprocidade e anuncia a oposição, a saber:

Como todo progresso não se opera senão por uma certa oposição, ou, pelo menos, pela negação daquilo que se quer ultrapassar, dois é o motor do desenvolvimento diferenciado ou do progresso. Da mesma forma, se a personalidade se afirma opondo-se, como já foi dito, dois é o princípio motor da individualização (Chevalier; Gheerbrant, 1991, p. 346).

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1991), a ideia de duplicação faz parte da natureza humana e surge da contraposição, mas necessita do equilíbrio de forças. Neste sentido, o homem é múltiplo e carrega consigo a ideia de desdobramento e disfarces, de modo que a individualização ocorre a partir de uma relação oposta. Esta relação é perceptível pelo confronto da personagem com a máscara (*persona*) criada na projeção do “outro”. Ao ser inserido na farsa (simulação) do Casal, o Rapaz age a partir das informações que a Senhora lhe passa por sinais, conforme se observa no diálogo:

SENHOR (para o Rapaz) – Tens tido dificuldades? O dinheiro tem chegado a tempo? (A Senhora faz sinal para que ele diga que sim.) Agradece-lhe a ela. Por mim já te tinha deixado rebentar. Não



imaginas a raiva com que te fico às vezes. É ela que trata de tudo. Mas vá lá, sempre valeu a pena.

SENHORA – Valeu a pena.

RAPAZ – Deve valer a pena...

SENHOR – Valeu.

SENHOR – Eu comprehendo. Ele devia vir cheio de medo a imaginar desculpas. Não é preciso, dá cá um abraço. Aposto que queres voltar para casa.

SENHORA - Ó filho, agora que já está um homem.

SENHOR – E depois? Também deve pensar em nós, nesta tristeza em que vivemos. Nunca pensas nisso?

RAPAZ – Penso... (Sobral, 2001, p. 92-93, grifo do autor).

Mesmo com dúvidas, o Rapaz envolve-se na farsa. Ao consentir e ao realizar as ações que retratam os sinais que a Senhora lhe passa, ele insere-se no lugar do filho do Casal, assumindo-se como “outro”. Esse desdobramento do “eu” em “outro” o faz realizar ações de uma nova “identidade”, e as manifestações do duplo são utilizadas para desempenhar outro papel social (o de filho do Casal) que a trama requisita de si. Nessa perspectiva, o conceito de dualidade transcende à realidade ficcional da peça, e o Rapaz assume sua outra face a partir de uma espécie de pacto com a Senhora. Dito em outras palavras, o “outro” não tem origem no seu íntimo pessoal, mas surge de um envolvimento no mundo ficcional do Casal, mediado pela Senhora. Isso faz com que essa “personificação dissociada dos impulsos e inclinações tidos antes como



reprováveis, mas que nessa maneira indireta podem ser satisfeitos irresponsavelmente” (Rank, 2013, p. 187).

Partindo da premissa de que o duplo surge quando uma mesma personagem apresenta duas incorporações em um determinado mundo ficcional, na peça o fenômeno surge a partir de um processo de duplicação, em que o “outro” é um estranho (espectro do filho do Casal) para o “eu” (a personagem Rapaz). Isto é, o duplo é diferente do “eu”, daquele que lhe deu origem. Até o momento em que o Rapaz toma conhecimento da existência do filho morto do Casal pela Senhora, ele não conhecia nada sobre o jovem, como se pode ver no fragmento: “RAPAZ – Eu sei que lhes morreu um filho. A senhora disse-me” (Sobral, 2001, p. 88). Como já afirmado, as ações que caracterizam o duplo são direcionadas pela Senhora. Nessa conjuntura, a personagem Senhor o reconhece como seu legítimo filho que retorna a casa após uma pausa em suas ocupações:

SENHOR – Via-se bem. (*Para o Rapaz.*) Mas que andas tua a fazer tão ocupado?

SENHORA – Então, filho, eu não te disse da bolsa de estudo?

RAPAZ – É. Tive uma bolsa de estudo.

SENHORA – Eu tinha-te dito. Esqueces-te de tudo.

SENHOR – Esta minha cabeça. É verdade, agora me lembro. Foi quando... Quando é que foi isso?

SENHORA – Eu ia contar.

RAPAZ – É. Tive uma bolsa de estudo.

SENHORA - Por causa daqueles trabalhos...

RAPAZ – Por causa daqueles trabalhos... foi.

SENHORA – Daqueles prémio de análises químicas.

RAPAZ – Pois é... daquele prémio de análises químicas.

SENHORA – Foi por isso.

SENHOR – Ó filha, por que é que estás sempre a interromper? Ele ia dizer...

RAPAZ – Tive uma bolsa de estudo por causa daqueles trabalhos do prémio de análises químicas.

SENHORA – Pois.

RAPAZ – Analisei uns elementos e verifiquei...
(Sobral, 2001, p. 94-95, grifo do autor).

Como a duplicação ocorre com o “eu” no lugar do “outro” em uma dada situação de ausência (morte) do filho do Casal, ela é claramente bem-sucedida, uma vez que os problemas de esquecimento do Senhor e o tempo decorrido da ausência são álibis para que as ações sejam naturalizadas. O longo período de tempo fora é justificado por supostamente ser ele um estudante bem-sucedido, vencedor de prêmios de análises químicas. Na ocasião, o duplo já se aproveita da situação para justificar que suas ausências não cessam ali e relata (aos supostos pais) que ganhou uma bolsa, que vai trabalhar na Alemanha e que tem ainda uma viagem, de modo que não poderá ficar em casa por muito tempo, como se identifica na cena:

RAPAZ – É para a Alemanha. Vou trabalhar para a Alemanha.



SENHORA – É. Vai para a Alemanha. Eu sabia, mas queria fazer-te uma surpresa. Ele dizia que havia de estar conosco antes de partir.

SENHOR – Então agora é que a gente nunca mais te põe a vista em cima. Não nos fazes isso, pois não? Quando voltares é que hás-de ter que contar.

RAPAZ – Infelizmente estarei cá pouco tempo. Tenho uma colocação prometida na América do Sul, na Venezuela, numas pesquisas...

SENHOR – Nããããã... Não te enterres em vida. Deixa-te disso. Venezuela. Ora, Venezuela. Um rapaz como tu, que todos sabem que tem valor. Não te deixes enterrar. Nisso é que eu posso darte conselhos. Vocês são novos e iludem-se nessa ânsia.

SENHORA – Ó filho, mas se ele foi capaz sozinho...

SENHOR – Não faças nada sem falar comigo. Não arranjes compromissos de que não te possas safar. Que isto são todos muito nossos amigos, mas à última hora é o diabo.

RAPAZ – É preciso aproveitar as oportunidades (Sobral, 2001, p. 95).

O protagonista deseja tornar-se o “outro” e o faz muito bem ao desempenhar o papel do filho do Casal de maneira consciente. Ao se apresentar como um duplo inventado, motivado pela circunstancialidade da ocasião, ele interpreta as ações do “outro”, mesmo sem ter uma caracterização detalhada que o defina. Possivelmente, ele aproveita da situação de suas saídas e as torna um mote para justificar sua ausência, na iminência de preparar a situação para uma possível necessidade de eliminação de seu duplo.

Há uma cena em que o Senhor está a conversar com o suposto filho sobre os amigos enquanto relembrava casos, quando lança a seguinte ideia, como se vê neste trecho:

Sim, creio que sim (*Falsa animação*). Estive a conversar com ele umas vezes e pareceu-me muito modificado. Entusiasmado, discutindo por tudo e por nada e até com um certo dom de palavra, é verdade. É extraordinário como a gente se modifica (Sobral, 2001, p. 97, grifo do autor).

Quanto a esse trecho, é importante frisar que, mesmo diante do envolvimento na farsa, ao ponto de criar situações hipotéticas, como, por exemplo, as que poderiam ou não ter acontecido com o provável amigo, a personagem Rapaz não despreza o seu “eu” original, que demonstra ter controle sobre as ações de seu duplo.

Ao manter, portanto, a farsa (simulação), o Rapaz também mantém alimentada a expectativa do Senhor de ter o filho de volta. Porém, é indispensável que o “outro” faça interferências na identidade do “eu”. Lamas (2004, p. 66) afirma que

não importa o prisma em que se mire o tema do duplo, ou as tipologias de quaisquer outros autores que a ele se dedicaram [...] será sempre um tema de referência à questão da identidade humana e ao motivo de finitude.

Isso quer dizer que é latente a possibilidade de finitude da duplicação ao ocorrer a morte, ou, como no caso do Rapaz, um rompimento da situação.



Considerando que a outra face do Rapaz não foi completamente internalizada pelo seu “eu”, é importante mencionar que o caráter de proximidade entre a sua identidade original e seu duplo chegou a um ponto que o esgotou, e ele precisa se distanciar do Casal. Farto com a situação e por não suportar mais, o Rapaz decide ir para casa e se despede do Casal:

RAPAZ – Estou esgotado. Tenho de me ir embora.

SENHORA – Peço-lhe. Estes dias só... (*intencional*) antes da partida. (*Alto.*) Então o alfinete? (Sobral, 2001, p. 99, grifo do autor).

A falsa relação parental esgota a personagem Rapaz, que decide sair do consultório, mesmo sem ser atendido. Essa ação, para o Casal, representa a ausência do filho, mas para o jovem representa um distanciamento da sua outra face. Ir embora significa retomar a sua identidade original e confinar o seu duplo, criado a partir de conflitos psicológicos. Segundo Rank (2013, p. 185, grifo do autor) esses conflitos não são explicados suficientemente “na constatação psicológica de que ‘o conflito mental cria o duplo’, o que corresponde a uma ‘projeção do conflito interno’, e sua realização, uma libertação interior, que traz consigo um alívio, embora à custa do medo do confronto”. O Rapaz rompe, mas não revela ao Senhor quem, de fato, ele é. No diálogo abaixo, pode-se observar tais aspectos:

RAPAZ – Tenho de me ir embora.

SENHOR – Já?

RAPAZ – Tenho de me ir embora.



SENHOR – Não ficaste zangado? Não quero que te vás embora zangado.

RAPAZ – Vou jantar com um professor que me vai dar uma carta de recomendação.

SENHOR – Quando voltas?

RAPAZ – Não sei quando poderei.

SENHORA – Antes da partida...

SENHOR – Vem amanhã, temos que pensar numa despedida. Convida os teus amigos.

RAPAZ – Boa noite, pai.

SENHOR – Dá, cá um beijo, rapaz.

SENHORA – Muitos, muitos beijos. (Abraça-se ao Rapaz e beija-o repetidas vezes.)

RAPAZ – Boa noite. Até amanhã.

SENHOR E SENHORA – Até amanhã.

O Rapaz sai (Sobral, 2001, p. 99-100, grifo do autor).

Mesmo inventando a mentira que tem um compromisso de ir jantar com um professor que vai lhe oferecer uma carta de recomendação, o Rapaz não desmonta a farsa da Senhora. Logo, mantém para o Casal, especialmente para o Senhor, a projeção do filho vivo (seu duplo). Ao se despedir, deseja boa noite, chama o Senhor de pai e sai.

Somadas as circunstâncias, ao atuar como filho do Casal, o jovem encontra motivos para vencer o medo de encarar a vida, pois havia tentado contra sua própria vida. Quanto ao medo da morte, Rank (2013, p. 188) afirma o seguinte:

Pode-se argumentar que o medo da morte seja simplesmente expressão de um impulso excessivamente forte de autopreservação, que não quer abdicar de sua satisfação. Certamente o medo justificado da morte, que é vista como um dos principais males da humanidade, tem sua raiz mais profunda no instinto de autopreservação cuja maior ameaça é a morte.

Uma mente perturbada tende a temer a morte. Isso agrava-se ainda mais ao estar imersa em emoções negativas, como, por exemplo, o medo que, presumivelmente, predispõe elementos motivadores de desprazeres. No entanto, o medo de alguma maneira cria no Rapaz uma aversão à morte. Sendo o medo uma resposta emocional, ele age não como ameaça, mas como mecanismo de autoaceitação individual e potencializa o Rapaz para fortalecer o seu íntimo pessoal.

Ao relacionar o fato de o Rapaz procurar o médico para superar o trauma de uma tentativa de suicídio (velada) com a ação de se passar pelo filho do Casal, de representar a figura espectral do jovem, ele encontra motivação para seguir sua vida. Ao fazer alusão ao mito de Sísifo, a personagem está a empurrar a grande rocha até um alto cume. Metaforicamente, ao se passar por outro, ele tem um momento consciente e reconhece a contradição entre a razão humana e o mundo farsesco no qual se encontra inserido. Assim, como diz Camus (2010), a personagem se torna mais forte que seu rochedo ao perceber sua existência no mundo e se potencializar para enfrentar a vida: “faz do destino um assunto do homem e que deve ser acertado entre os homens” (Camus, 2010, p. 87).



Essa outra face espectral do Rapaz contribuiu para que ele enfrentasse as ações do passado e pudesse buscar forças para restabelecer a si mesmo, ou seja, perceber-se em sua totalidade. Nesse sentido, Bravo (2005, p. 269) afirma que “o mito do duplo torna-se aqui a metáfora ou o símbolo de uma busca de identidade que leva ao interior”. Somado a isso, Augusto Sobral demonstra que o duplo funciona como um meio de impedir a morte do filho na imaginação desequilibrada do Senhor, pois, para ele, o filho permanece vivo e isso é seu veio para superar o abismo da distância e da saudade.

Augusto Sobral procura tirar o espectador de seu lugar comum, fazendo brotar a sensação de curiosidade, de espanto, e que tenha uma postura crítica acerca do comportamento humano. A peça *Consultório* faz com que o espectador questione o cotidiano banal e o modo de compreender o mundo e a alienação dos sujeitos, pois “todos se ignoram a si próprios e ignoram os outros; todos morreram para si próprios e para o mundo, perdidos nele e espreitando-o da janela da sala de espera de um psiquiatra” (Fadda, 2001, p. 14). A partir das ações das personagens pode-se questionar o absurdo da existência da vida cotidiana, suas definições sociais no mundo e as alienações. Nesse sentido, o dramaturgo demonstra que as personagens doentes (em busca de cura) e alienadas são reflexos de uma sociedade doente, que procura afirmar a sua existência e a sua aspiração à solidariedade, fortalecendo a ideia de que o teatro é um importante instrumento para refletir as angústias e os pensamentos da sociedade, ligados à essência humana e suas imperfeições.



Capítulo 2

O CONFLITO DO MITO EM *ABEL*, *ABEL*: DA TRANSFORMAÇÃO À LITERALIZAÇÃO DA HISTÓRIA

2.1 A DIMENSÃO DO MITO CAIM E ABEL: A SUBVERSÃO DA RELAÇÃO FRATERNAL

Na peça teatral *Abel, Abel*, de Augusto Sobral, o tema do ódio entre irmãos estabelece um diálogo com a narrativa bíblica de Caim e Abel. Nesse sentido, diante das controvérsias existentes, principalmente em relação ao texto bíblico, o objetivo da pesquisa é ater-se à questão do conflito entre os irmãos que protagonizam a trama, uma vez que, dessa relação, emerge a imagem do duplo. Nessa perspectiva de análise, nota-se que o conflito está associado ao duplo desde a criação do mundo, quando Deus criou a luz e seu oposto, as trevas; essa oposição incide sobre a remota figuração do duplo. Outros mitos também apontam o homem como um ser dual, repleto de contraposições e conflitos, mas que se complementam. Essa ideia se faz presente nas temáticas: masculino/feminino,

homem/animal, espírito/carne e vida/morte; há confronto, porém, necessariamente, há também aproximações.

Produzir uma análise que envolva a dualidade das personagens movida pelo ódio fraternal requer discutir também a disputa da atenção e do amor de seus progenitores, e, pela rivalidade estabelecida, o conflito envolvendo a ânsia pelo poder que impera entre os irmãos Albino e Abel. Quanto ao conflito dramático, Pavis (2015, p. 67) faz uma observação afirmando que este é resultante de “forças antagônicas do drama. Ele acirra os ânimos entre duas ou mais personagens, entre duas visões de mundo ou entre posturas ante uma mesma situação”. Considerando que o cerne do teatro consiste em apresentar ações humanas, acompanhar a evolução de uma crise até chegar na emergência e na resolução de conflitos, as personagens externam seus problemas individuais e coletivos. Sobre isso, Mesquita (1984, p. 21, grifo do autor) afirma que:

Abel, Abel é uma peça sobre problemas colectivos e individuais; é uma das obras universais da dramaturgia portuguesa. Augusto Sobral refere no programa que ‘chegou a vir nos jornais que os dramaturgos são uma espécie em vias de extinção’. Quem tal escreveu não conhece os dramaturgos contemporâneos, quem tal escreveu não sabe, nem sonha, como é fulgurante a trajectória em ascensão de um autor como Augusto Sobral.

Com a peça *Abel, Abel*, o nome de Augusto Sobral novamente ganha relevo na produção teatral portuguesa ao apresentar um mundo ficcional que envolve a narrativa bíblica. Nessa peça, Sobral cria um jogo entre as imagens



sagradas e profanas em uma trama na qual as ações das personagens revelam paradoxos existenciais, mas que estabelecem relação com o momento político-social vivido em Portugal. Em *História da literatura portuguesa* (2001), António José Saraiva e Óscar Lopes, ao traçarem um panorama do teatro desde o Naturalismo, fazem menção a Augusto Sobral e enaltecem que, na peça *Abel, Abel*, o dramaturgo “foca a vocação assassina de heróis bíblicos” (Saraiva; Lopes, 2001, p. 1121). Já Luiz Francisco Rebello (2000, p. 161), em *História do teatro português*, afirma que “Augusto Sobral confirmou o seu virtuosismo com um brilhante exercício teatral [...] e uma inteligente paráfrase do mito do paraíso perdido”.

O estilo peculiar do dramaturgo é revelado nesta peça que também expõe características do Teatro do Absurdo, dado que o mundo ficcional que envolve as personagens é um mundo destruído pela ausência dos que detinham o poder, e a luta por este poder é o que sustenta as motivações das personagens. O comportamento individualista revela a dificuldade de relação com a realidade exterior e com a ilusão.

Em *Abel, Abel*, Augusto Sobral recupera uma das passagens mais conhecidas da Bíblia, a narrativa de Caim e Abel. No capítulo quatro de *Gênesis*, o conflito fraternal é o tema que se desenvolve na história abordada no primeiro livro bíblico, que trata da origem do mundo, da vida, da história e da humanidade. Os capítulos que antecedem o relacionamento conflitante entre os irmãos narram a criação do mundo e do homem pelo criador, procurando mostrar o lugar do homem



e da mulher no projeto divino, ou seja, a humanidade como ponto alto da criação. No contexto bíblico, Gênesis (do grego) significa origem, pois narra o princípio histórico do povo de Deus. Mesmo enaltecendo o amparo da graça divina, o livro inicial mostra também que a história dos homens é marcada pelo mal. Ao procurar explicar a existência do mal, o capítulo três apresenta como questão central a pretensão realçada pelo desejo de Adão e Eva de serem como Deus. Contudo, não é só a serpente o símbolo representativo do mal; os sentimentos humanos representam uma face do mal e são capazes de romper, de gerar violência e, consequentemente, de gerar morte. O relacionamento entre os irmãos Caim e Abel é narrado como inesperado diante da relação arquitetada pelo projeto divino, já que

o homem se uniu a Eva, sua mulher, e ela concebeu e deu à luz Caim. E disse: ‘Adquiri um homem com ajuda de Javé’. Depois ela também deu à luz Abel, irmão de Caim. Abel tornou-se pastor de ovelhas e Caim cultivava o solo. Depois de algum tempo, Caim apresentou produtos do solo como oferta a Javé. Abel, por sua vez, ofereceu os primogênitos e a gordura do seu rebanho. Javé gostou de Abel e de sua oferta, e não gostou de Caim e da oferta dele. Caim ficou então muito enfurecido e andava de cabeça baixa. E Javé disse a Caim: ‘Por que você está enfurecido e anda de cabeça baixa? Se você agisse bem, andaria com a cabeça erguida, mas, se você não age bem, o pecado está junto à porta, como fera acuada, espreitando você. Por acaso, será que você pode dominá-la?’ Entretanto, Caim disse a seu irmão Abel: ‘Vamos sair’. E quando estavam no campo, Caim se lançou contra o seu irmão Abel e o matou. Então Javé perguntou a Caim: ‘Onde está o seu irmão Abel?’.



Caim respondeu: ‘Não sei. Por acaso eu sou o guarda do meu irmão?’. Javé disse: ‘O que foi que você fez? Ouço o sangue do seu irmão, clamando da terra para mim. Por isso você é amaldiçoado por essa terra que abriu a boca para receber de suas mãos o sangue do seu irmão. Ainda que você cultive o solo, ele não lhe dará mais o seu produto. Você andará errante e perdido pelo mundo’. Caim disse a Javé: ‘Minha culpa é grave e me atormenta. Se hoje me expulsas do solo fértil, terei de esconder-me de ti, andando errante e perdido pelo mundo; o primeiro que me encontrar, me matará’. Javé lhe respondeu: ‘Quem matar Caim será vingado sete vezes’. E Javé colocou um sinal sobre Caim, a fim de que ele não fosse morto por quem o encontrasse. Caim saiu da presença de Javé, e habitou na terra de Nod, a leste de Éden (Gênesis, 4:1-16, grifo do autor).

O relacionamento entre Caim e Abel é o oposto ao que Javé espera das relações entre os irmãos. Os laços fraternos são fortalecidos quando um protege o outro. Contudo, o ódio, o ciúme e a rivalidade fazem com que, em vez de proteger, um irmão fere e mata o outro. O mito bíblico apresenta o pecado de morte em um contexto social pela primeira vez; essa força tentadora é comparável a uma fera enfurecida pronta para atacar. A retidão e a bondade de Abel agradaram, e o comportamento de Caim, assim como sua oferta, não agrada a Javé. Diante da rejeição, o ódio de Caim o faz levantar-se contra Deus e matar Abel. Como punição, o assassino é amaldiçoado. Indiferentemente da possibilidade de Caim ser provocado a matar, o seu ato o leva ao caminho da rejeição.

A relação entre o mito bíblico e a peça de Augusto Sobral pode ser identificada no texto do dramaturgo, pois



traz pressupostos da narrativa bíblica que se entrelaçam na constituição da trama, podendo ser considerado uma paródia. É interessante observar a capacidade crítica do dramaturgo ao trabalhar e decifrar informações de diferentes campos do saber para construir um novo texto diante de uma revisitação da história de Caim e Abel. A crítica Linda Hutcheon (1985) realizou um estudo acerca da configuração dessa prática na modernidade e afirma que a paródia não é uma simples retomada de obras ou textos, ela é, também, capaz de rememorar e prestar certa reverência. Dessa forma,

a paródia torna-se uma oposição ou contraste entre textos. Este é, presumivelmente, o ponto de partida formal para a componente de ridículo pragmática habitual da definição: um texto é confrontado com outro, com a intenção de zombar dele ou de tornar caricato [...] No entanto, *para* em grego também pode significar ‘ao longo de’ e, portanto, existe uma sugestão de um acordo ou intimidade, em vez de um contraste. É este segundo sentido esquecido do prefixo que alarga o escopo pragmático da paródia de modo muito útil para as discussões das formas de arte modernas (Hutcheon, 1985, p. 48, grifo da autora).

A autora ressalta que o interesse da produção moderna pela paródia é fomentado pelo contexto das interrogações gerais acerca das práticas artísticas e da caracterização de uma linguagem autorreflexiva, assim como pelas características de transcontextualização e inversão, repetição com diferença, aspectos que exigem do leitor inúmeras referências ao texto base; no caso da peça teatral *Abel, Abel*, a história de Caim e Abel.

Para além disso, é importante considerar os dois textos como literários. De acordo com Harold Bloom (2001), a Bíblia é uma antologia literária de um povo. Este povo é denominado de judaico-cristão e o livro sagrado guia a religiosidade de seus seguidores na vida ocidental. Ao empregar a linguagem escrita e relatar as ações divinas no percurso histórico da humanidade, o texto bíblico é, também, um texto literário. Nessa perspectiva de análise, o mito bíblico da história de Caim e Abel é matéria para a peça, e é inevitável estabelecer uma relação entre os dois textos. Fernando Midões (1984) procura explicar o envolvimento de Augusto Sobral com a história narrada no livro de *Gênesis*. Para o autor:

Augusto Sobral explica ‘Abel, Abel’. Explica como um português, ateu, de cinquenta anos (com o tempo que viveu e como o viveu), pode, em 1984, partir da parábola do *Gênesis*, interpretá-la pessoalíssimamente e acabar por encontrar-se, ao fim e ao cabo, face-a-face como esforço de ‘olhar o espelho’, com a tentativa de pelo menos, surpreender traços de feições, num caminho que permita o retrato vivo, futuro, sem dúvida dinamicamente mutável mas, por assumido, pleno de uma identidade intelectual (re)descoberta onde não se projectarão sombras ou neblinas de Quintos Impérios nem reminiscências de Paraísos Perdidos (Midões, 1984, p. 29, grifo do autor).

Desse modo, a imagem do ódio fraternal dos irmãos é abordada na peça de maneira que a personagem Albino é uma transfiguração de Caim, e a personagem Abel é o filho que agrada os progenitores. Ao disputarem o amor de seus pais e o poder, a rivalidade ganha relevo. É interessante observar que



a personagem Senhor, por ser o detentor do poder que impera na trama, age como Javé no mito bíblico, ainda que não tenha participação na peça; sua lembrança é sempre apresentada pelas demais personagens. Tanto a narrativa bíblica de Caim e Abel quanto a peça de Sobral apresentam o homem e suas relações como ponto de partida e ponto de chegada. Nesse sentido, ao realizar a análise da peça em interface com o mito bíblico, não se tem a pretensão de apresentar uma abordagem teológica da narrativa bíblica, mas utilizar como contributo para a análise teatral e da dualidade das personagens em consonância com o contexto de produção.

2.2 A PERSONAGEM E AS RELAÇÕES DE PODER

A peça *Abel, Abel* teve um processo de produção interrompido por um longo interstício temporal, pois é iniciada no final da década de 1960, quando o autor principia sua produção teatral, mas é deixada de lado por um período. Anos depois, Augusto Sobral retoma a peça que foi “iniciada nos finais dos anos 60 e concluída em 1984 onde é retomado o gosto para a recuperação do mito. Neste caso trata-se do tema bíblico do ódio entre Caim e Abel” (Fadda, 2001, p. 23). Essa retomada tem como resultado a versão final. Essa peça de Sobral foi levada ao palco em um momento em que ele já havia conquistado credibilidade e notoriedade, bem como já tinha estabelecido parcerias que correspondiam com as urgências políticas da época.



Abel, Abel foi estreada no dia 18 de maio de 1984, no Teatro do Bairro Alto. Com encenação de Rogério Vieira, a peça obteve o Prêmio da Crítica para melhor original português do ano de 1984. Conforme relata Fadda (2001, p. 25),

as virtudes do texto são exaltadas, no mesmo ano da redação final, pelo espetáculo levado à cena por Rogério Vieira ainda no Teatro do Bairro Alto, apresentado a partir do mês de Maio e premiado pela crítica como melhor texto dramático de 1984, enquanto para a edição terá de esperar nove anos.

Dividida em três tempos¹¹, a trama relaciona imagens sagradas e profanas, além de constituir um importante saldo do 25 de abril de 1974; a peça vai ao palco depois de dez anos do evento da história de Portugal, resultante do movimento político também conhecido como Revolução dos Cravos. A trama conta a história de uma família que reside em uma quinta de propriedade de um Senhor; mas o dono e antigo patrão sumira. Esse Senhor tinha aos seus serviços um casal, com dois filhos, e não tinha descendentes ou parentes que pudesse surgir para reclamar o direito pela propriedade. Logo, a casa fica aos cuidados da família de seus empregados: o Pai, a Mãe, Albino e Abel. Cheia de significação, a casa é detalhadamente descrita na indicação cênica inicial, como se percebe no trecho:

A casa não é de construção recente e terá sofrido várias adaptações ao longo do tempo, tendo perdido qualquer carácter, evidenciando em todos

11 Geralmente, as peças são divididas em atos. No caso específico de *Abel, Abel*, Augusto Sobral a dividiu em três tempos.

os seus detalhes a solução de remeio ainda que hábil e talvez com pretendida comodidade.

Se era uma casa rural ou um seu anexo, hoje sobrevive numa zona suburbana e talvez que para além da porta exista ainda uma pequena área de terreno onde se plantam hortaliças, batatas...

Mas que não seja nítido, ou tão nítido que prejudique o ambiente geral de esterilização da terra.

Baldios, vazadouros, construções industriais clandestinas... adivinhados.

No interior da casa há ordem.

Mesa, cadeira, um eventual aparador ou um frigorífico, estão onde devem estar, muito embora se deva sentir que nada tem ali o seu lugar próprio.

(Sobral, 2001, p. 313, grifo do autor).

A casa é carregada de sentidos que entrelaçam as vidas e as histórias das personagens; os filhos do casal nela cresceram, e as lembranças aproximam dos que se foram, como é o caso do progenitor da família que também sumiu. O Senhor e o Pai não compõem o palco, porém são constantemente lembrados, além de serem as pessoas de quem se falam na trama. A relação de poder estabelecida, quando em sua estadia na casa, permanece imperativa no lar, principalmente em relação ao Senhor.

O sumiço do Senhor é um mistério que ronda toda a trama, pois o Senhor sumiu já com a idade avançada, sendo ainda paralítico e dependente de uma cadeira de rodas, que

não levou consigo, como se pode verificar no diálogo da Mãe com os filhos na cena que retrata a ausência física do Senhor:

ALBINO – E se o velho, um dia, entra outra vez pela porta adentro.

A MÃE – E tu que que não falasses no velho... Ora, o velho nunca mais volta... Como é que ele há-de voltar? O que eu pergunto a mim própria é como é que ele conseguiu sair daqui...

ABEL - Passou a quinta a patacos... Agradeça-lhe ter-nos deixado a casinha... Se ainda ninguém lhe tocou aqui na casa, pode ter a certeza: é que ele este bocado aqui não vendeu... Dê-lhe graças.

A MÃE – O que eu pergunto a mim própria é como é que ele conseguiu sair daqui... Já não falo depois de tantos anos ele sair assim sem dar uma palavra... O que eu pergunto a mim própria é como ele conseguiu sair daqui... Não podes calcular as vezes que eu fico acordada de noite a perguntar a mim própria como é que raio, o velho (*emendando*)... o senhor... terá desaparecido, assim, sem levar a cadeira, paralítico como ele estava, há tantos anos... Tinha eu de lhe dar o comer à boca...

ALBINO – Alguém o levou...

A MÃE – O quê?

ALBINO – Alguém levou o velho... É o que eu lhe estou sempre a dizer. (Sobral, 2001, p. 316, grifo do autor).

Considerando que o Senhor é a pessoa de quem se fala na peça, torna-se uma referência que está ligada ao poder que exerce na família. Seu sumiço é um mistério que as personagens ficam em busca de desvendar durante a peça toda; algumas

hipóteses são apresentadas, mas não há confirmação, e o misterioso desaparecimento se mantém. Contudo, há de se considerar que é uma ausência física, pois ele é lembrado constantemente na trama, principalmente por sua cadeira de rodas. A posição que ele ocupava na casa proporcionava-lhe a realização de seus desejos em detrimento dos desejos das demais personagens. Enfim, o Senhor era detentor de algo que era disputado pelos irmãos, o poder. Tal poder é materializado na cadeira que aparece “*Isolada no meio da cena, uma cadeira de rodas, já bastante velha*” (Sobral, 2001, p. 314, grifo do autor). Albino apodera-se da cadeira de rodas e passa longos períodos do dia sentado nela, no centro da casa. Essa atitude de Albino deixa a Mãe irritada, pois o filho perdera a vontade de fazer as coisas de casa e de cuidar da quinta. Antes desse comportamento atípico, Albino deixava tudo em ordem, uma vez que lidar com a terra e com a plantação era algo que o aprazia e fazia bem.

A mãe quer que Abel leve a cadeira, pois não suporta mais ver Albino sentado nela. Isso pode ser visto no trecho: “A MÃE – Lá estás tu outra vez, sentado nessa maldita cadeira. Não há meio de perdes essa mania. Saia daí, não ouves? Levanta-te dessa maldita cadeira de rodas... Ó meu Deus... Mas o que será preciso?” (Sobral, 2001, p. 315). Abel atende o pedido da Mãe com gosto, pois deseja se apropriar da cadeira. Aproveitando-se do momento que estão sentados em volta da mesa, ele revela que dará um presente para a Mãe como

recompensa pela autorização que tem para levar consigo a cadeira:

Sentam-se todos à volta da mesa.

ABEL – Não vale a pena gritar com ele... Eu hoje vou levar a cadeira e acabaram-se as discussões. Em troca daquela coisa que trouxe levo a cadeira. Vocês é que ficam a ganhar... (Pausa.) Mas sempre tem um ar de negócio. Não gosto de fazer nada que não tenha um ar de negócio. Tenho medo de perder a prática.

A MÃE – Podes levar a cadeira à tua vontade, não quero nada em troca.

ABEL – Mas vai ter. (Levanta-se.) E já vai ver o que é... (Jogo). Eu não estou aqui para aldrabar ninguém... (Encaminha-se para a saída ao ritmo de contagem.) Vai ter... uma (contagem.) Vai ter... duas (contagem).

Sai para o exterior. Albino e a mãe ficam suspensos na contagem que se não completa aguardando o regresso de Abel. Ouve-se o bater da porta do carro e Abel reentra em ritmo vivo, sobracaçando uma enorme caixa de cartão, que pousa na mesa.

ABEL – E vai ter... três. (Esta contagem é simultânea com o pousar da caixa na mesa.)

A mãe põe-se de pé e espreita para dentro da caixa.

A MÃE – Outra televisão!

ABEL – Mas esta é a cores...

A MÃE – Pega lá a cadeira... Leva-a. Vai pô-la já no carro para não te esqueceres. Leva-me isto daqui... (Sobral, 2001, p. 319, grifo do autor).

Nota-se o quanto a Mãe está entusiasmada com a nova televisão em cores, porém está muito mais entusiasmada com a possibilidade de Abel levar de vez a cadeira para não presenciar mais Albino sentado nela, a pensar na vida. Abel agarra a cadeira e vai levá-la até a mala do carro. Enquanto isso, Albino fica a retrucar sua mãe, dizendo que ela não deveria ter dado a cadeira ao irmão, pois não pertence a ela. Abel retorna e, durante o momento em que instala a nova televisão para a Mãe, Albino sai para o exterior da casa, vai até o carro, que está com o porta-malas entreaberto – uma vez que a cadeira não permitiu o fechamento completo – e pega a cadeira. A Mãe, ao se aproximar da porta para o exterior, tem a sua atenção despertada para algo e chama por Abel, como se pode perceber no trecho: “Chega aqui, Abel! Anda ver... Olha o que ele está a fazer... Foi tirar a cadeira de rodas do carro e vai levá-la para a esconder em qualquer sítio. Não deixes... Vai lá!” (Sobral, 2001, p. 322).

A relação que Albino estabelece com a cadeira é muito intensa. O crítico teatral José Manuel da Nóbrega escreve que a cadeira de rodas “é uma herança do homem desaparecido, um símbolo do seu poder. Albino ocupa a frequentemente não para fazer as habilidades de que Abel é capaz, mas para pensar na vida e a vida é muito grande” (Nóbrega, 1984, p. 7). Incomodada, a Mãe, que não sabe muito bem como Albino arranjou tal mania, relata que “ao princípio nem ligava... Só dei por isso, depois... Ele fala sozinho, ou faz umas rezas ou qualquer coisa assim. Às vezes oiço-o quando estou lá dentro...



Mas ele assim que dá por mim, cala-se" (Sobral, 2001, p. 322). A Mãe quer que Abel vá atrás do irmão, retome a cadeira e a leve para que o comportamento de Albino na casa possa voltar a ser como antes, pois a mania está a ganhar ares de loucura. Abel, então, sugere à Mãe que é melhor deixar Albino esconder a cadeira e, posteriormente, ver o sítio onde ele vai deixá-la. Assim, ele a busca e leva consigo. A Mãe retruca dizendo que Albino pode desconfiar deles sobre o sumiço da cadeira, mas Abel já tem um culpado caso isso ocorra:

ABEL – Desconfiar é uma coisa... Ter a certeza é outra. E a gente diz-lhe sempre que não fomos nós. A coisa mais natural é a miudagem que anda por aí dar com a cadeira e levá-la... Dizemos que foi a miudagem (Sobral, 2001, p. 322).

Essa ideia faz com que a Mãe provoque Abel em relação ao medo que ele tem de Albino. No entanto, Abel responde que prefere evitar confronto com o irmão, pois este está sempre pronto para reagir contra suas ações. Na cena seguinte, entra Albino na sala; as três personagens ficam em pé a assistir à nova televisão; Albino relata que a cadeira foi roubada e que, possivelmente, deve ter sido à miudagem. Porém, a Mãe, em meio à discussão, revela que ela e Abel viraram quando ele retirou a cadeira de rodas da mala do carro e a levou para esconder. Então, questiona-o acerca de como poderia ter sido à miudagem.

Sem a cadeira de rodas, Albino faz um desabafo direcionado à Mãe e pega uma cadeira que está ao pé da mesa, colocando-a no centro da casa como se estivesse a substituir



a cadeira de rodas. A Mãe, possessa com o comportamento do filho, quer compreender o seu interesse pela cadeira e pergunta:

A MÃE – Lá vens tu outra vez com a cadeira... Para que diabo queres tu a cadeira?

ALBINO – E a ele? O que é que lhe interessa a cadeira? Ele até disse que a cadeira não valia nada. Se não vale nada porque é que ele a quer?

A MÃE – Fui eu que lhe pedi para ele a levar. Tu sabes muito bem que fui eu que pedi para ele a levar. Não te podia ver ali sempre sentado na cadeira... Um homem com saúde... Até podes ser castigado. O senhor me perdoe. (Sobral, 2001, p. 326).

Ao ser questionado acerca de seu interesse pela cadeira, Albino devolve o questionamento para a Mãe, pois, se a cadeira não tivesse valor algum, por que Abel a queria levar? Por mais que a Mãe justifique que foi ela quem solicitou, um suspense fica envolto na trama; será mesmo que Abel não tem interesse pela cadeira? Será que a cadeira não representaria para Abel o mesmo que representaria para Albino? Ou seja, a posse do poder que emana da cadeira de rodas do Senhor? Eis o objeto a ser disputado pelos irmãos: não a cadeira em si, mas o que ela representa, o poder.

Outra questão que provoca Albino é o fato de a Mãe não perguntar o que Abel irá fazer com a cadeira. Para Albino, a Mãe fica irritada com a relação que ele estabelece com a cadeira de rodas, mas não questiona a relação do seu irmão. Essa situação gera um desconforto em Albino; ele percebe



certa proteção da Mãe em relação a Abel quanto à posse da cadeira de rodas. Porém, como notadamente não é o objeto físico que lhe interessa, mas o que ele representa, Albino, sem poder ter a sua cadeira de rodas na casa, traz uma nova cadeira, como mostra o trecho que segue:

Albino entra em cena trazendo um objeto embrulhado em papel de jornal que pousa no chão a meio da cena.

Segue-se um jogo de entradas e saídas durante o qual Albino regressa trazendo sempre um novo embrulho que junta aos outros no centro da cena.

Em certa altura parece ter juntado todos os embrulhos que desejava.

Dirige-se à porta a certificar-se de que está só.

Começa a desfazer embrulhos.

Cada um dos embrulhos contém uma peça solta de uma cadeira de mobiliário de escritório, com apoio de braços e rodízios nos pés.

As várias peças ficam espalhadas no chão no meio dos papéis amachucados.

Albino vem espreitar para o exterior certificando-se de que está só.

Junta os papéis espalhados numa grande bola e sai, regressando pouco depois de mãos vazias.

Senta-se na cadeira e fazendo-a deslocar como que se instala no seu lugar certo. Respira.

(Sobral, 2001, p. 327, grifo do autor).

No início do Segundo Tempo da peça, Albino, após movimento de entradas e saídas, traz para o centro da casa



alguns embrulhos e, após certificar que está sozinho no recinto, monta sua nova aquisição: uma cadeira de mobiliário de escritório, com apoio de braços e rodinhas nos pés. Sua mãe está fora de casa a fazer compras. Quando ela chega, espanta-se com a nova aquisição de Albino e pergunta se Abel esteve pela casa. Quando Albino responde que não, ela lhe diz: “A MÃE – Onde é que tu foste arranjar essa caderia?...” (Sobral, 2001, p. 328). Albino diz que ganhou, pois compraram mobília nova em seu serviço e a jogaria fora.

Com a nova cadeira, Albino se põe a conversar sozinho novamente; sua mãe volta a intrigá-lo: “A MÃE (*entrando*) – Lá estás tu outra vez a falar sozinho” (Sobral, 2001, p. 328, grifo do autor). Mas o filho responde que não está a falar sozinho e responde: “ALBINO – Não estava a falar sozinho... Estava a falar comigo” (Sobral, 2001, p. 328). É interessante observar que, a partir desse momento, a Mãe passa a olhar fixamente para a cadeira nova e quer saber se não podem doar outra para ela. Como Albino responde que só dão uma a cada funcionário, a Mãe pede para sentar e experimentar a cadeira nova. Espantado com o comportamento da Mãe, Albino a interroga, como se pode notar no fragmento:

ALBINO – Ah! Esta cadeira já não lhe faz impressão.

A MÃE – Não, esta cadeira já não me faz impressão. Esta cadeira é uma cadeira de trabalho... A outra era uma cadeira de um doente, de um paralítico.

ALBINO – Um doente e um paralítico de quem a mãe tinha medo.



A MÃE – E a cadeira nova que tu tens agora lá no serviço, ainda é melhor do que esta?

ALBINO – Pois claro que é melhor.

A MÃE – Deixa-me experimentar...

ALBINO – Experimentar o quê?

A MÃE – Deixa-me sentar um bocadinho... Não sejas egoísta.

ALBINO (*levanta-se*) – Vá, sente-se lá um bocadinho... É uma cadeira como as outras.

A MÃE (*instalando-se*) – Não é nada uma cadeira como as outras. (*Dá pequenos saltos experimentando o ligeiro molejar da cadeira e, firmando as pontas dos pés no chão, ensaiia pequenas rotações.*) Nunca supus que tivesse um lugar tão bom lá no teu serviço. As cadeiras dos chefes são iguais a estas?

ALBINO – São do mesmo género, um bocado maiores... E são muito pesadas. (Sobral, 2001, p. 330, grifo do autor).

A mudança de comportamento da Mãe éposta em questão por Albino, e a justificativa dela é que a antiga cadeira era de um paralítico, mas a nova é uma bela cadeira de trabalho. O desejo de experimentar a nova cadeira vai além de sentir o prazer de sentar-se; percebe-se que a Mãe também tem interesse em se apropriar da cadeira e do poder que ela representa. Albino, vendo que a sua mãe não saia da cadeira, lhe diz: “ALBINO – Era só um bocadinho e afinal nunca mais sai daí. Vá lá! Levanta-se!” (Sobral, 2001, p. 331). A Mãe ignora o pedido do filho, continua a conversa e, em simultâneo, “*Exterioriza a sua alegria, brincando na cadeira, chegando*



quase a fazê-la rodopiar com se dançasse" (Sobral, 2001, p. 332, grifo do autor). Nessa indicação cênica, pode-se notar o quanto a Mãe está encantada com a cadeira e só se levanta diante da insistência de Albino, que se apropria do assento tão logo a Mãe se levantara.

O Terceiro e último Tempo da peça envolve o fim trágico de Abel. O dramaturgo sugere que ele, presumivelmente, foi assassinado por Albino com a faca que é deixada sobre a mesa. Quanto aos aspectos do teatro trágico, Rodrigues da Silva (2008) afirma que a tragédia tem potencial para projetar os mitos, que são capazes de propiciar explicações que o homem não consegue. Ao citar Aristóteles – "O mito é a alma da tragédia" –, o crítico observa que a tragédia é um espetáculo que tem como alma o mito. Sobre isso, ele diz:

temos de ressaltar e discutir a importância dos elementos históricos imbricados nessa forma de produzir ficção. A tragédia toma como matéria, para o enredo, aspectos de sua atualidade, os problemas, os costumes e os conflitos existenciais (Rodrigues da Silva, 2008, p. 95).

Esses aspectos confirmam que a organização social colabora para o conflito nesse molde de peça teatral. Contudo, segundo o autor, há outros caminhos que dão à tragédia estatuto próprio. No caso da peça de Augusto Sobral, o Terceiro Tempo já inicia com cenas que envolvem a suspeita do assassinato de Abel, conforme se pode perceber na primeira indicação cênica:

Albino entra em cena vindo do exterior agarrando com ambas as mãos a cadeira do escritório.



Pois-a-a com violência batendo com ela no chão.

Nota-se então que traz também consigo uma faca que poisa sobre a mesa.

Senta-se na cadeira e permanece imóvel.

A Mãe entra pouco depois, muito agitada, pela mesma porta para o exterior. (Sobral, 2001, p. 334, grifo do autor).

Nessa indicação cênica, percebe-se que a Mãe entra pela mesma porta a procurar por Abel. Ao perguntar a Albino sobre o seu irmão, este responde que Abel havia fugido. A Mãe não acredita e anuncia o caso aos vizinhos, que chamam o Guarda para investigar o sumiço de Abel. Enquanto isso, ela continua a interrogá-lo:

A MÃE – Anda lá! Acaba o teu trabalho... Mataste o teu irmão... Agora mata a tua mãe. Um filho meu!... Assassino!... E era capaz de jurar que foste tu que mataste o senhor... Mataste o desgraçado do velho para ficas com a cadeira...

ALBINO – Cala-se! Não matei ninguém. Fui atrás dele com a faca, mas ele fugiu... Eu só queria que ele me desse a cadeira. Ele largou a cadeira e fugiu... Esta cadeira é minha... A outra era do velho... ele levou-a... Mas esta cadeira é minha...

A MÃE – Estás a mentir! Como é que Abel fugiu se o automóvel em que ele veio está ali parado à porta do quintal?

ALBINO – Fugiu a correr... Foi a pé.

Não tarda nada está aí de volta para vir buscar o automóvel. Assustou-se e fugiu!... O Abel teve medo de mim!...



A MÃE – Onde é que tu escondeste o corpo?
Onde é que está o corpo do teu irmão?

ALBINO – Anda com ele... Está onde ele estiver...

A MÃE – Eu tenho o direito de saber... Eu quero chorar sobre o corpo do meu filho, morto pelo seu próprio irmão. (Sobral, 2001, p. 334-335).

Como pode-se ver, a Mãe acusa Albino pela morte de Abel. Porém, Albino é relutante em afirmar que não havia cometido o crime que sua progenitora o acusa. Contudo, ele demonstra o desejo que carrega em si de matar Abel, como mostra o trecho: “ALBINO – Isso! Esmagá-lo assim como as moscas que nos picam. Ou mesmo que não cheguem a picar. Mas que pojsem em nós... E nos ameacem de picar, só por isso” (Sobral, 2001, p. 335). Albino não esconde sua vontade de matar o irmão e deixa transparecer o latente ódio que há entre os dois. Para Albino, esse ódio é alimentado por motivos que não estão à vista para todos, mas há, em cada um, um desejo de querer/poder dominar os outros.

O Guarda chega para investigar o possível assassinato de Abel. Revestido de autoridade, esse guarda fala e se movimenta como Abel, mesmo que a Mãe não perceba. Ao chegar na casa, ele solicita que todos saiam para poder realizar o seu trabalho. Em resposta a um dos questionamentos da Mãe acerca do desaparecimento de Abel, após as investigações preliminares, o Guarda responde: “O GUARDA – Todos dizem que viram, mas cada um conta a coisa da sua maneira... Ninguém viu o corpo... Ninguém sequer viu o corpo” (Sobral, 2001, p. 337). O fato é que Abel sumiu, mas não há corpo, nem confissão



de Albino. Nesse sentido, para que o caso seja elucidado, a alternativa é que uma das duas situações sejam esclarecidas. A Mãe mostra para o Guarda a faca que possivelmente fora utilizada no crime. O Guarda diz que vai levá-la para análise, com o intuito de identificar se há vestígios de sangue que comprovariam o crime. Albino toma a faca para si e fala para a Mãe que o Guarda se parece com Abel. O Guarda solicita a faca para Albino, mas ele foge para o exterior da casa, levando consigo a faca. A Mãe pede ao Guarda para ir atrás de Albino, mas é surpreendida com a reação do Guarda, que afirma a possibilidade de não ter havido nada, dada a falta de elementos que comprovem o crime. Essa atitude do Guarda leva a mãe a perceber que, assim como Abel, ele está com medo de Albino.

Enquanto a Mãe e o Guarda conversam, ouvem a voz de Albino e de uma multidão atrás dele, que, de súbito, lança junto aos pés da Mãe e do Guarda a faca, relatando que a multidão quer matá-lo, pois as pessoas acreditam que ele é o assassino de Abel. A Mãe pega a faca do chão e a coloca em seu devido lugar e sai. O Guarda senta-se na cadeira de escritório e, de costas, questiona Albino por onde ele tem andado, mas não ouve respostas.

Abel não é o único indivíduo que some na trama; similar ao seu caso, nos demais sumiços também não são encontrados vestígios do que aconteceu, nem os corpos. Em momentos e ocasiões distintas, o Pai e o Senhor apenas sumiram. Segundo Fadda (2001), a personagem Albino atua na trama como uma espécie de guarda da memória desprovido de esperança e



condenado a ser réu ou “bode expiatório das culpas pessoais e colectivas, enquanto impunidade tutela os que respeitam a autoridade por medo, os que a servem e os que dela se servem por oportunismo egoístico” (Fadda, 2001, p. 25).

Abel, Abel confirma o nome de Augusto Sobral como um importante dramaturgo do moderno teatro português. Serôdio (1984) afirma que o Teatro do Bairro Alto voltou a ser lugar de revelação de um bom texto (depois do sucesso de *Memórias de uma mulher fatal*): “e para ajuizar o seu valor literário e das suas potencialidades cênicas bastaria ver esta encenação de Rogério Vieira que desde logo enuncia a relação íntima de texto-espacó-objetos” (Serôdio, 1984, p. 15). Dentre as potencialidades cênicas enunciadas por Serôdio (1984), algumas se destacam, como a utilização do tempo na peça. Presente e passado constituem a organização temporal da trama, que é dividida não em atos, mas em tempos. O dramaturgo a nomeia de “Peça em 3 tempos”. Aparentemente, é uma peça linear, porém, ao analisar a sua composição, percebe-se que, conforme Fadda (2001, p. 23-24),

Mais do que em todas as obras anteriores, é este o caso emblemático em que é preciso desconfiar de uma linearidade tão aparente. As personagens, presentes ou evocadas, esboçadas ou definidas no seu perfil psicológico, possuem uma carga simbólica cuja densidade não é captável a uma leitura superficial e apressada.

No Primeiro Tempo, as três personagens compõem o palco com destaque para a relação fraterna entre Abel e Albino, bem como para a relação entre Mãe e filhos. Abel só surge



no Primeiro Tempo e retorna no Terceiro Tempo, mas como Guarda. No Segundo Tempo, mais curto que o primeiro, a Mãe e Albino evocam as demais personagens em um tempo que já passou. No curto Terceiro Tempo, Albino, a Mãe e o Guarda com cara de Abel compõem a trama, evocando, como nos demais tempos, a presença das demais personagens.

Os três tempos são distintos entre si e as ações da trama compõem momentos bem definidos em cada um deles, porém, no mesmo espaço, “em torno do lugar objeto que é a cadeira, provando esta convergência que o texto se constrói sobre uma retórica teatral concentrada e quase classicizante” (Serôdio, 1984, p. 15). Nessa perspectiva cênica, o tempo não é cristalizado, pois a existência das personagens no presente ficcional é repleta de ações que envolvem o passado da família. Logo, elas são retomadas ao tempo que já se passou e utilizada pelo dramaturgo como um instrumento para recordar o poder que as personagens invocadas do passado detêm em relação aos membros da família que estão a vivenciar o aqui e o agora da ficção. Ryngaert (2013) utiliza o termo Teatro das Possibilidades para arguir as diferentes formas de temporalidade. De acordo com o autor, trata-se de “uma dramaturgia em que o espaço-tempo gera simultaneamente várias dimensões e épocas para dar conta do homem que se cria” (Ryngaert, 2013, p.127). Assim, a dimensão de uma época que já se passou faz alusão ao mito bíblico também.

As ações do presente são detentoras de uma relação de dependência que surge no momento da espera, haja



vista que os diálogos retomam o tempo passado para criar possibilidades cênicas das cenas atuais, que são mediadas pela presença evocada em relação à personagem Senhor e ao poder que sua situação na casa ainda impera, intermediado pela cadeira. Para além da morte, o Senhor e o Pai se fazem presentes em um constante desafio de recordações. Esse percurso do texto de Augusto Sobral pode ser observado nas ações das personagens com a utilização do mesmo espaço ficcional que é minimizado, definido, que é a casa. É recorrente nas peças do dramaturgo dar ênfase ao espaço interior; pode-se citar como exemplo a peça *Consultório*. Em *Abel, Abel*, há domínio do espaço interno na trama. Porém as personagens constantemente fazem menção e uso do espaço externo. Nóbrega (1984, p. 7) tece sua opinião ao retratar o espaço exterior e sua relação com as personagens:

Para a mãe, esse espaço exterior de nuvens compactas e borrascosas é o mundo onde se acoita essa gente que veio por aí a tomar-nos a terra; para Abel, é a cidade eléctrica das oportunidades, escadas para subir e conquistar; para Albino, é aquela paisagem cinzenta e subterrânea do emprego onde as caras mudam todos os dias, todos lhe dão recados e ele não ouve quando o chamam, ou uma janela aberta para um mar de chumbo onde se petrificou a descoberta de uma imensa solidão.

Conforme a percepção do autor, há também a evocação do espaço exterior e como cada personagem o vislumbra. Segundo Bachelard (1993), as lembranças podem evocar questões referentes ao espaço; essas lembranças são perceptíveis através de imagens armazenadas no inconsciente



de cada personagem, e o espaço possui um valor considerável, dado que não é o tempo o único elemento responsável pela memória. No caso da família, a casa da quinta é um elemento que representa refúgio para as lembranças das personagens. Assim, para o autor,

é pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem especializadas (Bachelard, 1993, p. 29).

Nesse sentido, a quinta é o local em que a família vivia quando os irmãos eram pequenos, o mesmo ambiente, porém com uma dimensão simbólica diferenciada, recordada pela memória, como se pode notar na descrição da quinta pela voz da Mãe, antes da construção das casas:

A MÃE – E que bonito que isto era dantes, quanto eu e o teu pai viemos para aqui trabalhar para o velho, que nesse tempo ainda não era tão velho assim. Nós tratávamo-lo por o senhor, sempre. Mesmo eu e o teu pai a falar um com o outro dizíamos sempre: o senhor. Tudo isto à volta da casa era um verdadeiro jardim, cheio de árvores de fruto. (*Pausa. Ocorre-lhe uma ideia.*) Tu nunca mais conseguiste saber nada? Andas por tanto lado, lidas com tanta gente... Sempre tive uma esperança de que tu um dia havias de chegar a saber alguma coisa dele... (Sobral, 2001, p. 321, grifo do autor).

O lugar do aqui e agora é posto em relação de distanciamento temporal ao espaço evocado pela memória da Mãe. Lugar que compõe arquitetura teatral, pois as



personagens recordam o ambiente e identificam algo que os apraz. No caso da Mãe, ela se vê maravilhada pela lembrança, na qual, em sua composição, está o Pai e o Senhor em um momento bom da sua vida. Já Albino e Abel são cativados pela relação de poder que a cadeira do Senhor detém. Contudo, é importante esclarecer que esse espaço interior é recorrente na ação dramática e está interligado ao espaço exterior, que é mostrado através da porta, elemento por meio do qual se avista o mundo que os envolve. Há também o espaço evocado que surge na trama por meio das recordações, que são expressivas na constituição da trama, pois colaboram para a formação da identidade das personagens que estão enclausuradas a um tempo em que o passado e o presente se diluem e se complementam. A relação entre tempo e espaço fragmenta-se de modo que o enredo fica perturbado, a ponto de ser imprescindível que a personagem suscite os retornos do passado e que o passado, como diz Ryngaert (2013, p. 122), “seja como que visitado por recordações. Os aparentes caprichos do dramaturgo se explicam pela maneira como o personagem é projetado ou parece se projetar em diferentes espaços-tempos”.

A trama de *Abel, Abel*, ao apresentar um imbricamento de tempo-espacô que se cruzam para dar sentido à trama, ressignifica o mito bíblico em um despojamento em que “interior e exterior contaminam-se num céu de tempestade e numa janela aberta para o vazio” (Mendes, 1984, p. 37). Esse vazio mencionado por Mendes (1984) pode ser representado,



por exemplo, pela personagem Albino, que passa boa parte do tempo sentado em sua cadeira no centro da sala em silêncio, a pensar. Esse ato incomoda Abel e principalmente a Mãe:

Senta-se na cadeira no meio da casa. Ouve-se fora o ruído de um motor de automóvel posto a trabalhar. O arranque... o carro afasta-se. Albino ouve tudo isto imóvel. Pouco depois a Mãe reentra vinda do exterior. Albino sentado de frente não a vê entrar. Ela observa do fundo toda a cena marcando pela observação que nota que Albino levou a cadeira em que está sentado para o meio da casa.

A MÃE – O teu irmão foi-se embora. (*Albino não responde.*) Por que é que não pões a cadeira ao pé da mesa como estava?... Daí, não consegues ver a televisão. (*Albino não se move.*) Passas a vida a pensar sei lá eu em quê... Por que é que tu não falas? Por que é que tu não falas quanto estás comigo?... Por que quanto estás sozinho, tu falas...

ALBINO – Está bem, falo sozinho...

A MÃE – Falas sozinho, falas... E o que mais me dana é que não consigo nunca apanhar nem uma palavra quando me ponho à escuta... Tu calas-te logo. (Sobral, 2001, p. 325, grifo do autor).

Assumidamente, Albino confessa para a Mãe que fala sozinho. Contudo, o que a Mãe mais quer é que ele confessasse o conteúdo dessas conversas, mas ele não o faz e nem cogita a possibilidade de revelar o que está a pensar e a falar consigo mesmo. Em *Abel, Abel*, o dramaturgo faz uso da linguagem como uma forma de mostrar a desarticulação humana face ao mundo, assim como a desarticulação da família ao mostrar uma Mãe que não consegue o que quer do filho.



A incomunicabilidade, para Midões (2001, p. 127), é “um dos pontos fulcrais do teatro de Augusto Sobral: a impossibilidade ou a dificuldade da interpretação das consciências, da intercomunicação entre os indivíduos, e a sempre angustiosa busca do eco... apesar de tudo”. Contudo, apesar de não saber o que Albino pensa, há comunicação e entendimento, mesmo que conflituoso entre Albino e sua Mãe. Pode-se citar como exemplo o desejo da Mãe pela cadeira nova de Albino, conforme já descrito, que gera harmonia na comunicação entre os dois, e, no Segundo Tempo, ele a deixa sentar um pouco para experimentar.

A incomunicabilidade e o silêncio são características do Teatro do Absurdo e não se limitam às ações de Albino. Podemos compreender que isso tem relação com o desejo do poder que a cadeira do Senhor detinha, mas também que isso é marcado pela situação das personagens Pai e Senhor, que são evocados, ou seja, não têm voz e nem exprimem juízo de valor. O que pensavam ou que representaram é dito por outros. Nesse sentido, prevalece a visão do que se fala dos ausentes em detrimento do que poderiam, de fato, ser ou representar. Em sua crítica, publicada no ano de representação da peça no *Jornal Expresso*, Anabela Mendes afirma que:

a ausência aqui significa também desagregação de valores, alteração do tempo e do espaço, recrudescimento de uma força outra que vem do exterior através do canto dos pássaros: primeiro como sons harmoniosos de uma natureza que se alheia dos dramas humanos e que progressivamente cresce como anúncio do caos (Mendes, 1984, p. 37).



Essa ausência de voz das personagens evocadas, somada ao que representam para a trama, externaliza o cuidado com o uso da linguagem como instrumento de expressão de sentido de Augusto Sobral, cujo processo de escrita é

reconhecidamente, moroso e exigente, sempre na busca hesitante e insatisfeita de uma mais rigorosa e adequada expressão, que o leva a regressar repetidas vezes aos textos, a revê-los e a reescrevê-los, numa atitude de permanente e fecunda dúvida (Teixeira, 2009, p. 12).

A sequência argumentativa utilizada na linguagem das personagens acentua a condição de um cotidiano marcado pela saudade e demarcado pela solidão das personagens, que, mesmo constituindo uma família, vivem suas individualidades isolando-se uma das outras. A manutenção do equilíbrio e da relação de ódio estabelecida na família são os pesos de um balanço que o dramaturgo consegue gerir com um discurso em que

o diálogo oscila entre o sugestivo e o persuasivo, ou seja, entre a evocação de um quotidiano vulgar (pela construção pausada a partir de uma palavra ou de uma imagem que agrupando outras e repetindo-se vai ponto a ponto construindo uma sequência argumentativa) e a eficácia de um discurso que enuncia valores e os pretende transmitir (Serôdio, 1984, p. 15).

Como em suas demais peças, Augusto Sobral chama a atenção pela eficiência dos diálogos ao utilizar o cotidiano de uma família que vive em uma quinta, diante de uma relação perturbada entre mãe e filho e entre os irmãos; muito não é dito, fica apenas no plano da sugestão. As incertezas e a solidão do homem moderno são traduzidas em cenas que



envolvem situações banais e em gestos que buscam criar universos paralelos semelhantes ao cotidiano apresentado, a exemplo de *Esperando Godot*, peça em que Beckett expõe a espera interminável de dois homens que ficam dias discutindo assuntos das mais diferentes ordens enquanto estão à espera de um homem que nunca aparece: Godot. Na peça de Sobral, há uma constante tensão entre as personagens, pois são da mesma família, mas estão isolados em suas individualidades, na profundezas últimas da condição humana, como na ambiguidade descrita por Octávio Paz (1992, p. 235), ao afirmar que os homens sentem-se sozinhos: “viver é nos separarmos do que fomos para nos adentrarmos no que vamos ser, futuro sempre estranho”.

Em *Abel, Abel*, há um isolamento das personagens, o que, no nível da linguagem teatral, representa a expressão de esgotamento das palavras. Diante da ausência de palavras, os gestos ganham relevo. A produção de sentido e a coerência são subsidiadas pelas indicações cênicas, que, no percurso da trama, a segunda camada textual se torna essencial para a leitura da peça. Ryngaert (2013) afirma que o teatro contemporâneo permeia a obsessão pela linguagem, que assume formas particulares na medida em que correspondem à angústia de falar para não dizer nada, ou da impossibilidade de falar. Em relação ao silêncio, o autor diz “à maneira pela qual ele é quebrado, às panes repentinhas que ele desvela, aos subentendidos que deixa transparecer ou à incapacidade de dizer” (Ryngaert, 2013, p. 207). Na trama, o silêncio que ganha



significado é simultaneamente demarcado com gestos que são preconizados nas longas e indispensáveis indicações cênicas. Pode-se citar como exemplo as indicações cênicas iniciais de cada tempo, que expressam gestos e movimentos antes das falas das personagens. A linguagem gestual é utilizada em um determinado espaço, traçado pelo deslocamento das personagens em cena, que podem estender ou retrair o espaço para significar o que o dramaturgo propõe.

No início dos três tempos, depois das cenas que exploram essa relação da linguagem gestual, as personagens fazem questionamentos diretos entre si. No Primeiro Tempo, Albino pergunta a Abel por onde tem andado: “ALBINO – És capaz de me dizer por onde tens andado? (*Abel não responde*). Não és capaz de me dizer por onde tens andado (*Mesmo jogo*). Nem sequer és capaz de me dizer por onde tens andado” (Sobral, 2001, p. 314). Como se pode ver, a pergunta não é respondida. No Segundo Tempo, é a Mãe que, ao chegar em casa vestida de quem vem da rua com compras, pergunta a Albino sobre Abel: “A MÃE – Já estás a pé? (*Albino não responde*). O teu irmão esteve cá?” (Sobral, 2001, p. 327, grifo do autor). Após momento de silêncio e insistência da Mãe, Albino responde ao questionamento, informando que o irmão não esteve por lá. No Terceiro Tempo, a Mãe continua a procurar por Abel e novamente questiona Albino sobre o paradeiro do irmão, conforme se pode notar no trecho: “A MÃE – O teu irmão?... O Abel?... onde é que ele está?... Onde é que o deixaste?” (Sobral, 2001, p. 334). Albino responde que Abel havia fugido.



Esse jogo de perguntas, em que muitas não são respondidas, induz o leitor a criar um clima de suspeição de Albino em relação ao irmão, tanto que, quando a Mãe conta para os vizinhos, eles chamam o Guarda para investigar o caso.

Outra questão do ponto de vista da linguagem cênica é o monólogo como lugar de excelência, não apenas pela possível interpretação do ator, mas também por aquilo que o texto pode revelar a partir da vivência singular da personagem em relação ao seu conflito interno, conforme se percebe na cena em que Albino se instala em sua nova cadeira:

ALBINO – Ninguém vai dar por nada... E depois, aqui não há campainhas a tocar... ninguém vai me chamar... Ninguém me vai mandar fazer nada... Este sou eu... Sem pessoas que eu não sei muito bem quem são. Uns estranhos à minha volta... Para mim não passam de uns estranhos que quando falam comigo é só para não me deixar estar quieto. Só falam comigo para isso... Para mandar. Vá levar isto, vá buscar aquilo... Viu fulano? Viu sicrano? Eu sei lá quem eles são... São tantos, eu sei lá... Todos a darem ordens... Sempre ordens para fazer uma coisa qualquer. E a verdade é que tenho de ir, logo. Senão esqueço-me... Estou a pensar na vida e esqueço-me.... Oiço muito bem as palavras que me dizem na altura... Mas depois como estou a pensar na vida, as palavras perdem-se. Somem-se. É natural, eu estou a pensar na vida e a vida é muito grande. É claro que depois oiço um berro e vejo uma cara qualquer muito irritada, de alguém a gritar qualquer coisa... O que tem graça é que nessa altura lembro-me logo de já ter ouvido aquilo mesmo que ele está a dizer aos gritos. Levanto-me e vou por ali fora a repetir: ‘Tens de ir fazer isto que aquele te disse’. ‘Tens de ir fazer isto que aquele te disse’. É que já por mais de uma vez me aconteceu



levantar-me para ir fazer uma coisa qualquer e porque não fui pelo caminho a dizer: - ‘Tens de ir fazer isto que aquele te disse’. Fiquei parado no meio de um corredor, sem saber para onde ir. Voltei para trás para o meu lugar para a minha cadeira. Não tardou que aparecesse o outro, o tal, o mesmo aos berros, e nessa altura, como de costume, lembrei-me que era exatamente aquilo que ele já me tinha dito (Sobral, 2001, p. 328-329, grifo do autor).

Neste fragmento, que retrata um dos monólogos de Albino, nota-se uma interioridade psicológica anatomicizada ao se deparar com uma realidade imediata, pois ele se encontra a pensar na vida, enquanto todos solicitam que ele faça algo, tanto que esquece o que é para ser feito; ou seja, não dá importância ao que se tem por fazer. Porém, na verdade, não há a expressão de rompimento dessa situação, conforme nos indica Serôdio (1984, p. 15): “personagem anónima num emprego indecifrado e o quanto inumano estas circunstâncias forjam, rondando, por isso, o patológico, sem, contudo, se desviar da normalidade”. De acordo com a autora, esta circunstância confere à peça a qualidade de um exercício de rigor, sobriedade e ironia, uma vez que a personagem Albino procura se isolar do mundo sem que saia do que é tido como normalidade, tanto no emprego quanto na relação com sua família. Enfim, ao ler a peça *Abel*, *Abel*, acrescenta-se a essa possibilidade ler junto o mito bíblico, uma vez que, inevitavelmente, o leitor estabelece relação com o espaço-tempo da narrativa bíblica de Caim e Abel.



2.3 METÁFORA DA CADEIRA: RIVALIDADE E ÓDIO ENTRE OS IRMÃOS

A perspectiva de análise do duplo na peça *Abel, Abel* perpassa pelo conflito, não apenas os internos das personagens, mas também os que enaltecem a rivalidade e ódio fraternal. Neste sentido, a rivalidade e o ódio gerados pela disputa pelo poder metaforizado na cadeira engendram a questão do duplo, visto que o dramaturgo trabalha com essas questões, estabelecendo um paralelo com o que o mito bíblico apresenta diante das figurações de Albino e Abel (Caim e Abel) por meio da ilusão. De acordo com a teoria de Clément Rosset (2008), o real só é admitido até certo ponto; este trato com a realidade faz com que as personagens revelem aspectos desconhecidos de sua identidade. Para o teórico, a relação do real e da ilusão tem tudo a ver com o processo de duplicação da personagem, pois “é o acontecimento real que, em última análise, é o ‘outro’: o outro é este real aqui, ou seja, o duplo de um outro real que seria, ele, o próprio real, mas que sempre escapa” (Rosset, 2008, grifo do autor). Então, o real imediato é admitido e compreendido na medida em que seja possível considerar a expressão de uma outra realidade, um modo de inversão do mundo real, como uma sombra, seu duplo, um mundo sendo réplica de outra realidade. Não obstante, as personagens estão a realizar as ações de personagens que pertencem a um arquétipo já preestabelecido: as aproximações dos comportamentos das personagens de Sobral com as personagens do livro de Gênesis.



A rivalidade faz-se presente entre os homens desde o princípio da humanidade. De acordo com a teoria da criação, narrada no livro de Gênesis, Caim havia ficado enfurecido ao ter sua oferta desprezada por Javé; enquanto o Senhor olhou com agrado para a oferta de Abel, não deu a atenção esperada para Caim e para sua oferta. A rejeição da oferta de Caim não está ligada somente ao produto, aos frutos da terra conseguidos com árduo trabalho. O problema também era o coração de Caim, que não agradava ao Senhor. O inconformismo gerado com a rejeição de sua oferta incomoda Caim, que tem o seu coração dominado pela inveja, ira e rivalidade. Nestes termos, a sua rivalidade pode ser interpretada sob dois prismas; o primeiro está interligado diretamente a Deus, pela rejeição e também pelo desejo de aspirar ao poder divino; e o segundo, contra seu irmão, visto que ao matar Abel estaria, de alguma maneira, atingindo ao Todo-Poderoso. Logo, ao cometer o fraticídio, Caim, de alguma maneira, deseja demonstrar que é superior à prepotência divina.

Como no mito bíblico, a rivalidade entre os irmãos não surge do nada; muito havia acontecido até culminar no ápice do conflito, uma vez que, desde pequenos, o clima de disputa impera no lar, como pode ser observado na fala da M  e:

A M  E – J   disseste tudo? J   despejaste o saco?
Para quem est   sempre calado n  o te sa  ste
nada mal... N  o tens mesmo vergonha nenhuma.
(Transi  o.) O teu irm  o sempre teve jeito para
a vida, n  o    um lorpa, como tu... J   quando
voc  es eram crian  as, no tempo em que o senhor
vivia aqui connosco, ele era diferente de ti... era
melhor do que tu. Tu irritavas o senhor, com as



tuas brincadeiras, com os teus modos... O Abel não... Por muito zangado que o senhor estivesse, quando o Abel chegava junto dele

[...]

A MÃE – Paralisado, na cadeira, os olhos do senhor enchiam-se de alegria!... O teu irmão sempre foi diferente de ti... Devias ter vergonha dos pensamentos que tiveste. (Sobral, 2001, p. 325, grifo do autor).

Como é possível perceber, desde pequenos os irmãos demonstravam rivalidade. É interessante observar que o conflito não era por um objeto material próprio da idade, como, por exemplo, um brinquedo, mas por ter o prazer de agradar àqueles que detinham, de alguma maneira, o poder na casa. É também interessante notar na fala da Mãe o quanto ela enfatiza e reforça as diferenças no temperamento comportamental dos filhos. De acordo com Mesquita (1984, p. 21), “a peça analisa o quotidiano, os papéis de cada um de nós na célula a banomia, a franqueza, a simpatia, a naturalidade”. Contudo, esse cotidiano possui a interferência de alguém que não está presente, mas que exerce uma significativa influência nas ações das personagens, o Senhor. Assim como na narrativa bíblica, o comportamento dos irmãos está embasado na máxima de que, para alcançar o que se deseja, é necessário agradar quem é superior. Quando do início da trama, os irmãos já são adultos e o Senhor já havia sumido. Então, o desejo deles passa a ser o de apropriação do poder na casa; essa disputa aumenta o ódio entre os irmãos, pois eles demonstram estar sucumbidos pelo medo, que se torna um combustível para um possível



confronto preestabelecido diante da ameaça que um oferece ao espaço do outro.

Na primeira cena da peça, já é possível perceber um tom conflitante entre os irmãos, pois Albino está em casa e, quando Abel entra em cena, ele é questionado por onde tem andado. Em um primeiro instante, Abel não responde, o que sugere normalidade. Contudo, o jogo continua e percebe-se a relação conflituosa entre eles, pois a resposta é dada com ironia “ABEL – A ti, ao menos, não é preciso perguntar-te...” (Sobral, 2001, p. 314). O tom irônico intensifica-se, pois, na cena que segue, se rompe a perspectiva de leitura inicial do espectador, visto que, no instante em que a Mãe entra em cena e questiona Albino acerca de estar sentado novamente na cadeira, se tem o rompimento de um possível estado de dependência da cadeira de rodas, já que ele se levanta; logo, não é dependente da cadeira. A relação que ele estabelece é a de poder e não de necessidade.

Um detalhe que merece atenção quanto à permanência da rivalidade fraternal é que, mesmo com a separação física, a tensão e a disputa pelo poder não são atenuadas. Tal separação ocorre no Primeiro Tempo da trama, por Abel morar em casa separada. Contudo, sua presença na casa da quinta da família é bastante assídua. Já no Segundo Tempo, Abel não se faz presente; ele é lembrado nos diálogos entre Albino e a Mãe. E, no Terceiro Tempo, Abel também não se faz presente, pois, presumivelmente, ele é assassinado por Albino, e o Guarda surge para investigar o suposto crime.

Serôdio (1984, p. 15) afirma que



o ponto fulcral do cenário (e da peça) é a cadeira de rodas que se torna lugar simbólico a que não falta, todavia, a contradição exasperada: é simultaneamente lugar de autoridade desejada e de confissão de impotência.

Em destaque nas cenas, a cadeira é um dos motes principais da rivalidade entre os irmãos, e, no momento em que Abel está a levá-la, a Mãe afirma que:

Se havia alguém a quem o velho gostasse nesta casa era do teu irmão Abel. Até por isso mesmo, o mais natural é que seja ele a ficar com a cadeira... E que faça dela o que quiser, isso já não é conosco (Sobral, 2001, p. 320).

É possível estabelecer um paralelo com o mito bíblico diante da preferência dos que estão no entorno por Abel e, de alguma maneira, a rejeição de Albino, principalmente a advinda da personagem Senhor. Nestes termos, a disputa pela posse da cadeira tem um peso muito mais acentuado para Albino, pois ele deseja se despojar do que o Senhor era e, para tanto, ele faz um comparativo que retrata o seu desejo de ser como o Senhor, conforme se percebe no fragmento:

Mas eu quero lá saber... Eu não oiço. (*Tira uma das cadeiras da mesa e senta-se nela como se estivesse na cadeira de rodas.*) A grande verdade... A verdadeira felicidade deve ser paralítica. Ver os outros correr a nossa volta, e não ser nada conosco... Comer o menos que puder ser... Respirar muito poucochinho de ar cada vez. Cada vez menos... só o que for mesmo preciso para não morrer. Os faquires são capazes de estar vivos sem respirar, sem comer... E têm poderes extraordinários. (*Levanta-se depois de se debruçar a um lado e a outro como se a cadeira lhe não*



(desse toda a comodidade de que ele necessita.) O velho também era assim... Nunca o vi fazer nada. Desde que me conheço sempre o vi assim, sem mexer um dedo, sentado na cadeira de rodas. E tinha um poder qualquer... Não se mexia, já quase nem falava... E ela obedecia-lhe... Ou fingia obedecer, o que vem a dar na mesma. O velho tinha um poder qualquer...! Mas faquir não era. A respiração dele parecia uma trovoada. Sobretudo quando adormecia. E comia que se desunhava... Se ele não tivesse um poder qualquer, ela não passava a vida a cozinar para ele... e a dar-lhe de comer a horas certas... Havia de ser comigo... Se fosse eu deixavam-me morrer à fome... A verdade é que ele era dono da casa... o patrão dela e do meu pai... E que vivíamos... e continuamos a viver debaixo do tecto que ele nos deixou. O tecto que ele nos deixou?!... Sabemos lá nós como é que foi isto tudo. A verdade é que ninguém ainda correu connosco daqui. E se ele está morto... É isso... É o tecto que ele nos deixou... Mas sabemos lá nós se ele está mesmo morto... (Sobral, 2001, p. 324, grifo do autor).

Ao externalizar o desejo de querer ser como o Senhor, a personagem Albino enaltece a paralisia como algo benéfico, pois, dada a condição de dependência, ele era servido. Contudo, não é unicamente por esse motivo; há também a relação de poder, pois ser o patrão o põe em lugar de destaque na casa e no ambiente familiar. Essa posição de autoridade é desejada por Albino, pois, em sua concepção, se estivesse ele na condição do Senhor, o deixariam morrer de fome; logo, se ele conseguir a autoridade do patrão dos pais, seria tratado com as mesmas regalias. Sem a necessidade de realizar esforços, seria detentor de benesses como, por exemplo, comer na hora certa.



É interessante observar que a hierarquia no ambiente familiar não é exercida por quem deveria ser a autoridade máxima, o Pai, mas sim pelo Senhor, que é mais do que autoridade patronal e passa a ser uma autoridade familiar. Contudo, de acordo com Mário Sério (1984, p. 4), “o autoritarismo patriarcal é criticado, mas não é posto em questão”. Nesse sentido, mesmo não sendo o Pai o detentor do poder de decisão na família e sim o patrão, a relação da lembrança do Pai com as ações e as intrigas dos filhos não é destacada na peça.

O desejo de apoderar-se da cadeira representa para Albino uma forma de vingança por não ser o preferido desde a infância. Assim, com o poder que a cadeira representa, ele poderia aspirar ao lugar do Senhor e, ao mesmo tempo, obter mais atenção da Mãe. Na percepção de Albino, ela não só exalta como elogia e dá oportunidades para Abel, conforme se pode perceber no fragmento que segue:

ALBINO – Quem tem sorte é o Abel!

A MÃE – Por quê?

ALBINO – Ele está sempre a falar e a mãe não lhe pergunta nada. E assim ele só diz aquilo que quer... E a mãe nunca lhe pergunta o principal. O que é que ele faz? Por onde anda? De que é que vive? Que negócios são aqueles? Onde é que ele arranja estas coisas todas que traz para casa?... (Sobral, 2001, p. 325).

Percebe-se que a inveja de Albino nutre o ódio que tem do irmão, ao mesmo tempo em que aspira ser o que o irmão



é. A credibilidade e a liberdade que Abel tem na casa tornam-se objeto de apreciação, e Albino intensifica a disputa e, ao agir, não admite o real, demonstrando assim sua fragilidade em aceitar as prerrogativas que envolvem seu cotidiano na casa. Os irmãos não revelam tudo de si, mas, nas diferentes situações, o “eu” expõe faces inusitadas de si mesmo, pois os irmãos rivais enaltecem o convívio com as diferenças de uma situação de rejeição do real. De acordo com Rosset (2008), o indivíduo é detentor de uma espécie de tolerância, que é condicional e que cada um pode suspender à sua vontade caso as circunstâncias exijam: “o real só é admitido sob certas condições e apenas até certo ponto: se ele abusa e mostra-se desagradável, a tolerância é suspensa” (Rosset, 2008, p. 14). Desse modo, ao suspender o real, em uma espécie de cegueira voluntária, Albino tenta vivenciar as experiências dos outros. Mas, para ser o preferido da Mãe, é necessário romper com o que lhe aparece como obstáculo, o irmão Abel.

Em seu devaneio, Albino estabelece uma relação com a cadeira como se esta fosse uma flecha com duas pontas: uma mira em se apoderar do poder desejado e, em contraponto, a outra mira para o que Serôdio (1984) afirma ser o lugar de impotência da personagem, pois, ao sentar na cadeira, Albino foge de seus compromissos cotidianos e passa a ignorar as consequências disso, transformando tudo que se passa como se o acontecimento fosse cindido em dois, “como se dois aspectos do mesmo acontecimento viesssem a assumir cada um uma existência autônoma” (Rosset, 2008, p. 21). Um é



retratado com as ações da família no ambiente da casa e o outro com a disputa pelo poder com o irmão. A disputa pela cadeira de rodas com o irmão incomoda Albino, pois há um consentimento da Mãe para que Abel leve a cadeira de rodas, conforme é possível perceber no trecho:

ABEL – Não adivinhas... E vou levar comigo a cadeira. Ela pediu-me para eu levar a cadeira do velho (*Abel acerca-se da cadeira de rodas, desencosta-a da parede, senta-se nela e começa a fazer evoluções, numa demonstração de perícia*). Estás a ver? És um autêntico nabo. Nem sequer és capaz de manejar isto como deve ser. Passas tu a vida aqui sentado, para quê? (*Depois de vários movimentos nos quais é sempre seguido por Albino que procura travá-lo para o desalojar*). Nem foste capaz de descobrir que isto é porreiro. No que é que tu te pões a pensar quando estás aqui sentado? Esta coisa, com um sistema de direcção como deve ser e com um motor pode muito bem vir a ser o transporte do futuro. Como é que tu não descobriste isto logo. Em que pões tu a pensar quando te sentas aqui?...

ALBINO – Em nada, não me ponho a pensar em nada.

ABEL – Pões-te a pensar que és o velho, agora... que é tudo como dantes, que és tu quem põe e dispõe... Tudo em sonhos... Tu, patrão, o pai, o chefe, o Deus criador do Céu e da Terra que, mesmo depois de paralítico, ainda tinha poder sobre todos nós. (Sobral, 2001, p. 317, grifo do autor).

Insistentemente, Abel provoca o irmão na tentativa de descobrir o que ele pensa quando está sentado na cadeira; ele insinua que Albino pensa ser o Senhor, que detém o poder



sobre todos da família. O aparente desinteresse de Abel pelo poder é posto em xeque na peça, uma vez que, ao desejar a cadeira, ele também disputa com o irmão o poder metaforizado no objeto que pertenceu ao detentor desse poder.

Albino teme a boa-fé dos que vivem com ele, assim como teme que o irmão seja o herdeiro da quinta, conforme se pode ver no trecho: “ALBINO – A quinta será do Abel. E o Abel há-de mandar em todos nós... Só havemos de fazer aquilo que ele quiser...” (Sobral, 2001, p. 333). Essa fala de Albino, que está a dialogar com a Mãe no final do Segundo Tempo, demonstra que o medo aqui pode ser interpretado não pela questão de bem material. O que de fato incomoda Albino é a possibilidade do irmão mandar nos que moram na quinta; ele teme ter que ser submisso a Abel. A relação conflitante entre os irmãos os deixa tão envolvidos com a valoração do poder e com a possibilidade de um mandar no outro diante de uma vida monótona consumida pelo conturbado cotidiano familiar. A esse respeito, Serôdio (1984, p. 15) afirma que:

As três personagens em cena – Albino, Abel e a Mãe – são dramaticamente consistentes e humanamente representativas. Enunciam alguns temas e vectores de relações vividas: a arbitrariedade do poder que elege e condena, o desencanto de uma vida sem sentido.

Conforme as palavras da autora, a representatividade das personagens no ambiente perpassa temas que envolvem a relação familiar. Uma delas é a relação com o poder, o que é exemplificado no tratamento arbitrário que a personagem Mãe

dispensa aos filhos, uma vez que há dois pesos e duas medidas, o que pode para um, não pode para o outro mesmo ao afirmar que não faz distinção, como é possível perceber no fragmento:

Tanto gosto de um como do outro... Mas o teu irmão, o Abel, faz-me ter menos medo da vida...
Fala como se tivesse sempre a sorte nas mãos...
Quando o oiço falar penso que ainda há-de chegar
um dia em que havemos de ser todos muito ricos
(Sobral, 2001, p. 333).

Ao simpatizar mais com as atitudes de Abel, incondicionalmente a mãe acaba por desprezar as atitudes de Albino na casa, especialmente o fato de ele ficar sentado na cadeira, a pensar na vida. Outro aspecto interessante apontado por Serôdio (1984) é a importância com a qual as personagens levam da vida: são pessoas simples que levam uma vida simples. Há, na peça, uma personagem que está desiludida com o trabalho, com o cotidiano familiar, mas apresenta uma relação de dependência mútua, característica do Teatro do Absurdo, diante da ilusão que pode ser retratada pelo poder.

Na trama, também, é exposta a capacidade humana de lidar com temas complexos, como a ausência. Além das personagens que compõem o palco, há também aquilo que significa a degradação dos valores e a precursora do caos, a ausência, que está simbolicamente presente nas cadeiras:

a de duas rodas, do inválido que partiu sem se saber como (irônico, na verdade); a de cinco rodas novinha em folha que Albino traz para casa do escritório onde trabalha (também sinal de rotula com esse mundo que o opõe) (Mendes, 1984, p. 37).



Ambos os irmãos aspiram a deter o poder, porém um some, e surge o Guarda para prender o outro. Com esse desfecho, o dramaturgo propõe uma discussão que envolve mais do que as devassas consequências que o poder impõe sobre uma família. Ele procura estabelecer uma relação com as consequências sociais que a disputa de poder pode gerar. Nesse sentido, torna-se latente a relação com o que passava a sociedade portuguesa, pois a peça vai ao palco em 18 de maio de 1984, período muito próximo da comemoração do aniversário de dez anos do 25 de abril.

2.3.1 *Abel, Abel* e o 25 de Abril

Nóbrega (1984) afirma que a peça *Abel, Abel* constitui uma valiosa contribuição para o teatro, um resultado do 25 de abril de 1974¹², pois uma nova era começa a ser registrada para o teatro português, depois de quase cinquenta longos anos de censura. O autor diz que o dramaturgo apresenta

12 No dia 25 de abril de 1974, explode a revolta ou Revolução dos Cravos, que foi o movimento que pôs fim ao regime salazarista em Portugal, pois os militantes fizeram com que Marcelo Caetano fosse deposto e a presidência foi assumida pelo General António de Spínola. Para comemorar o fim da ditadura, a população saiu às ruas e distribuiu cravos aos soldados rebeldes, como forma de agradecimento. A revolta procurou reestabelecer as liberdades democráticas, promovendo muitas transformações sociais no país. Secco (2013, p. 366) afirma que “o contexto da descolonização se descontamina também como outra via para entendermos não só as causas conjunturais e imediatas da Revolução dos Cravos, mas a emergência de outra forma de pensamento possível”. O autor segue afirmando que o movimento não nasce necessariamente em Portugal; ele é produto das lutas das colônias que almejavam independência e, com o fim da guerra colonial, as colônias tornaram-se independentes.



de facto, a sua proposta serve-se apenas da inevitável componente bíblica para estabelecer uma nova parábola diretamente derivada da realidade histórica portuguesa dos últimos 10 anos. Dirão alguns que é demasiado simbólica e portanto menos clara ou perceptível do que o conveniente, para ser tão explicitamente moral quanto devia. Mas ‘Abel, Abel’ apela para uma atitude menos retórica e artificiosa justamente porque introduz o desassossego de um pessimismo sem saída (Nóbrega, 1984, p. 7, grifo do autor).

Para o crítico, Sobral aproxima a realidade histórica portuguesa ao mito bíblico para trabalhar com o tema do desassossego, pois o movimento simboliza a libertação do povo português de um regime político que havia se instalado desde 1926. Desse modo, o 25 de Abril também representa o início de uma nova era no teatro português, atenuado por anos de obscurantismo. Neste sentido, as produções dramatúrgicas procuravam buscar um diálogo com o seu tempo e principalmente com o seu público nos anos imediatos à Revolução. Assim,

o teatro português vai, finalmente, tentar recuperar décadas de atraso e abrir-se ao mundo através de uma propedéutica de emergência na actualização das linguagens estéticas e na aceleração da divulgação de dramaturgias até aí proibidas ou ignoradas. Nos anos imediatos à Revolução, o teatro à procura do diálogo com o tempo e a circunstância, um teatro colectivista e de agitação e propaganda, e, o que é muito importante, um teatro à procura de nova geografia estrutural e de uma cada vez mais sistemática e alargada intervenção nacional (Vasques, 1999, p. 113).



A propagação de grupos teatrais, principalmente independentes, permitiu que a dramaturgia portuguesa assumisse uma posição no meio artístico, principalmente contando com uma diversidade de estéticas e de públicos. Vasques (1999) afirma ainda que o caminho de evolução da dramaturgia portuguesa entre 1974 e 1984 foi um caminho trilhado e marcado pela redefinição e percorreu vários estágios de evolução e organização, pois “alguns artistas procuram potencializar suas experiências adquiridas no exílio e outros procuraram o contacto com mestres, escolas ou criadores estrangeiros” (Vasques, 1999, p. 114); isso resultou em uma nova geografia teatral com o surgimento ou reativação de novos grupos teatrais.

Nessa linha, Rebello (2000) afirma que, por ser sensível como um sismógrafo às mutações sociais, o teatro em Portugal, depois do 25 de Abril, reagiu imediatamente à transformação operada no país. Pode-se citar como marco a abolição da censura, proclamada no programa Movimento das Forças Armadas, que proporcionou a montagem de espetáculos até então inviáveis sobre textos preexistentes ou improvisados.

Sebastiana Fadda (2001) afirma que *Abel, Abel*, além de subverter o imperativo da Bíblia, é um vocativo para exortar uma reflexão acerca do momento histórico de Portugal:

o Abel fardado que no fim ocupa o lugar de Albino na cadeira é investido de uma autoridade que este nunca teve, por se tratar da autoridade ditatorial do antecessor primitivo, do ocupante ‘real’, ou seja, o Velho Senhor. Todos anseiam pela velha cadeira de



rodas, alusão à cadeira de Salazar, e a nova cadeira de escritório que a substitui é uma mudança formal que parece não atingir a substância, mas o núcleo familiar (uno e trino), o proletariado rural ameaçado de início pelo proletariado urbano, acabará por ser desagregado, assimilado e sujeitado a novos padrões/patrões (Fadda, 2001, p. 24, grifo da autora).

Como pode-se ver, Fadda (2001) faz alusão entre a cadeira de rodas, objeto de disputa do poder entre os irmãos, com a cadeira de Salazar; e, para a nova cadeira, ela remete a ideia de transição, essa mudança que pode ser representada pela mobilização popular que surgiu com o 25 de Abril, pois a transformação política propiciou um novo ciclo na dinamização cultural do país. Contudo, a autora afirma que tal mudança não atingiu o todo; ela foi mais imperativa no núcleo familiar, permeada pela ideia de ameaça sofrida pelo proletariado rural ao pôr em questão a expansão urbana em detrimento do isolamento rural de antes, como se pode perceber na fala da Mãe, expressa em um momento que está alheia, como que em recusa ao diálogo que tem com Abel: “Ali onde está aquela casa havia uma macieira enorme” (Sobral, 2001, p. 322). A personagem Mãe traz em sua memória a imagem da quinta antes da chegada das casas no entorno; mais adiante, também faz menção à relação conflituosa entre os indivíduos e afirma que talvez as pessoas nem cheguem a perceber que um dia deixarão de existir.

2.4 O DUPLO E A CONFIGURAÇÃO DA PERSONAGEM

Augusto Sobral trata com propriedade a rivalidade entre os irmãos Albino e Abel. Ao disputarem o amor, atenção e poder, tornam o mito do duplo mais evidente ao dialogar com a narrativa bíblica presente no imaginário coletivo, a história de Caim e Abel. Nicole Fernandez Bravo (2005) diz que o duplo surge nas obras literárias relacionado à morte, como um significado de morte-renascimento. Interessa a esta pesquisa a relação do duplo como renascimento, uma vez que, ao compor as personagens da trama, há figurações de personagens ao apresentar Albino (Caim) e Abel, que se opõe ao irmão. Diante disto, a análise do duplo em *Abel*, *Abel* se processa em duas perspectivas: a primeira é a do Guarda como duplo de Abel e a segunda aborda as figurações do duplo na peça.

Para compreender a questão do duplo na peça, torna-se pertinente perceber a presença do mito do duplo, que, na personagem Abel, traduz-se como a ameaça de morte do “eu”. Assim como o primeiro homem era uno e o Deus todo poderoso o dividiu em dois (Adão e Eva), essa cisão gerou como consequência um enfraquecimento da singularidade, e a vida passou por uma constante busca dessa metade perdida: a natureza dupla do homem. Em outros termos, a temática do duplo apresenta uma representação do humano como um ser dividido entre um “eu” e um “outro eu”. Aparentemente simples de compreender, contudo, nem sempre a representação do duplo é tão explícita. Geralmente, requer um exame mais



profundo para revelar sua natureza enigmática frente ao que é tido como real. Muitos são os enredos literários que abordam a duplicidade do “eu”; de variadas formas os textos ficcionais trabalham com a temática do duplo no decorrer da história da humanidade. Essa diversidade contribui para que a concepção de identidade una do sujeito fosse colocada em questão. Nessa conjuntura, Mello (2000, p. 123) afirma que

através da noção do duplo, toda a problemática da identidade pessoal e das relações que nós temos com as imagens parentais, mas também com o nosso Eu profundo, nossa obscuridade e nossos medos se acham reunidas.

Na linha de pensamento da autora, a abordagem do duplo propõe uma reflexão acerca da existência do ser, evidenciando a unidade psíquica e as relações interpessoais e familiares. Esta ideia vai ao encontro do que a trama apresenta, uma vez que Abel, no Primeiro Tempo da peça, é uma personagem que está em constante atrito com o irmão e é, de alguma maneira, defendido pela Mãe. Contudo, ele só entra em cena no Primeiro Tempo, pois ele some e a Mãe fica a procurá-lo. De repente, no Terceiro Tempo, surge uma personagem com características físicas e comportamentais parecidas com as de Abel¹³, expondo sua dupla face e rompendo com sua identidade una, liberando seu duplo aprisionado em um “eu” particular. A esse respeito, Bravo (2005, p. 282) afirma que a “literatura tem a vocação de pôr em cena o duplo, invalidando o princípio de

13 No espetáculo de estreia, as personagens Abel e Guarda foram interpretados pelo mesmo ator. Trata-se de José Wallestein.



identidade: o que é uno é também múltiplo". Sobral apresenta uma cena que expõe a familiaridade do Guarda com Abel. Este é o momento em que a Mãe está a mostrar para o Guarda a possível arma do crime; antes de simular a entrega da faca, Albino constata a relação entre os dois:

Albino, em determinado momento deste diálogo, volta-se e fixa atentamente o guarda. Quando este termina a fala levanta-se e inesperadamente tira-lhe a faca das mãos.

ALBINO – Dá-me a faca Abel!

A MÃE (*para Albino*) – Larga a faca! Não te chega o que aconteceu? Dá imediatamente essa faca ao senhor guarda.

ALBINO (*ri*) – Onde é que estará o corpo de Abel que não apareceu... Onde é que estará?...

A MÃE – Não ouves? Dá imediatamente essa faca ao senhor guarda.

ALBINO – Vou dar a faca ao senhor guarda... Que por acaso tem a cara de Abel. Que por acaso fala como Abel. Que por acaso se mexe como Abel. E por que ele não é Abel?

A MÃE – Claro que não é Abel. É o senhor guarda que veio... É o senhor guarda que nós fomos chamar.

ALBINO – Não é o Abel.... porque está fardado. Porque é o senhor guarda. (Sobral, 2001, p. 338-339, grifo do autor).

É interessante observar no fragmento anterior que, após Albino voltar fixamente o seu olhar para o Guarda, este lhe troca o nome e, inesperadamente, o chama de Abel. Na cena em que ameaça entregar a faca ao Guarda, que tem a cara de

Abel, a Mãe diz não ser Abel e sim o Guarda que está ali para investigar o suposto crime e sumiço do seu filho. Na cena que antecede esse acontecimento, o próprio Guarda lança pista de que há forte indícios de Albino ter cometido fraticídio, como pode ser percebido em seu comentário:

O GUARDA – Isso também eu não sei muito bem explicar. Sei que não falha. Onde alguma vez correu sangue, é como se estivesse lá uma voz a gritar: aqui correu sangue. E se foi ele mesmo que matou o irmão com esta faca, há-de haver aqui umas manchazinhas. E é como se a voz do seu outro filho aqui estivesse a gritar: o meu irmão matou-me (Sobral, 2001, p. 338).

Nesta fala, o Guarda está a solicitar a faca para investigar possíveis vestígios de sangue na arma do crime e afirma que essas manchas são como uma voz que revela que Albino é o assassínio de Abel. Mais adiante, este fato é confessado por Albino ao negar novamente a entrega da faca:

umas manchazinhas de sangue e é como a voz do seu outro filho aqui estivesse a gritar: o meu irmão matou-me! Pois a faca é que tu não levas... Um golpe num dedo... Espalhavas o teu sangue na faca e pronto... Meus senhores, ai têm Caim. Maldito na eternidade (Sobral, 2001, p. 339).

Albino assumidamente admite o que havia dito ao Guarda, o que o leva a temer ser levado como autor do crime de Abel.

Outras cenas revelam a familiaridade entre Abel e o Guarda, como é o caso das que expõem o medo que Abel sente do irmão. No Primeiro Tempo, quando Abel está a espiar



que Albino leva a cadeira que estava no porta-malas do carro, e a Mãe pede que ele vá atrás para retirar do irmão, Abel sugere que é melhor ver onde ele esconde e esperar o momento para buscá-la; a Mãe induz que Abel tem medo do irmão, como se pode perceber no trecho “A MÃE – Tens medo dele, é o que é...” (Sobral, 2001, p. 322). Contudo, Abel retruca e responde que prefere evitar intriga por causa da cadeira de rodas para que o conflito não seja intensificado e afirma que Albino “já está sempre com a pedra no sapado comigo... E a mãe ainda acha pouco” (Sobral, 2001, p. 323). Essa situação se repete no Terceiro Tempo, conforme é possível verificar no fragmento que segue, quando a Mãe solicita que o Guarda vá atrás de Albino, já que ele não está querendo entregar a faca para análise:

Albino foge para o exterior levando a faca.

A MÃE – Corra atrás dele... Tem de o levar consigo. Ele não pode ficar aqui depois do que aconteceu.

O GUARDA – Ninguém sabe se aconteceu... Eu não vi. Pode ter acontecido tudo e também pode não ter acontecido nada.

A MÃE – O senhor está com medo dele... Se não tivesse medo dele cumpria o seu dever. (Sobral, 2001, p. 339, grifo do autor).

É perceptível que o medo inibe o Guarda, de acordo com a personagem Mãe, de cumprir o seu dever de ir atrás de Albino para prendê-lo. Essa atitude é reiterada de maneira muito parecida com o que ocorre no Primeiro Tempo, tanto que a justificativa do Guarda é muito similar à de Abel, sempre com cautela, pois ele afirma que é melhor aguardar, pois ninguém



sabe o que aconteceu e ainda lança a possibilidade de não ter acontecido nada. Esse medo é compreendido como cuidado diante das ações inesperadas de Albino, também como uma retomada comportamental de Abel, perceptível para o irmão e também para a Mãe, que acusa a reiteração do medo. Segundo Rosset (2008, p. 95), o duplo requer o

afastamento de si por si mesmo, o qual sempre acaba por confirmar o seu próprio eu, é igualmente perceptível no afastamento de outros que não si próprio, quando parece que estes são ao mesmo tempo indesejáveis e semelhantes.

Para o teórico, o duplo requer sacrifício, um afastamento de si diante da recusa do único, que, consequentemente, é uma forma de recusa da vida. Abel sumir e o Guarda agir como ele é uma das maneiras de recusa do único. As semelhanças no comportamento e na aparência são tão expressivas que, no momento em que Albino pede socorro diante da multidão que o persegue, ele chama o Guarda novamente de Abel, como se verifica na cena que segue:

Ouve-se a voz de Albino gritando: Abel!... Abel!... A voz destaca-se sobre o fundo da gritaria de uma multidão. Albino surge de súbito no limiar da porta, para e lança a faca para junto dos pés da Mãe e do Guarda.

ALBINO – Abel, Abel, eles querem matar-me! Eles ainda acreditam que eu te matei, Abel! (Sobral, 2001, p. 340, grifo do autor).

O dramaturgo, nesta que é uma das cenas finais da peça, expõe em uma situação de delírio de Albino, para quem o desdobramento de Abel no Guarda é notadamente claro a



ponto de fazer um chamamento de Abel, colocando em dúvida o fraticídio ao dizer: “Eles ainda acreditam que eu te matei, Abel”. Porém, com o findar da peça, prevalece a dúvida acerca da suposta morte de Abel, mesmo diante de seu sumiço.

Abel sempre encantou a todos na casa, com exceção de Albino, que tinha o irmão como rival em sua constante obsessão pelo poder. Mesmo sendo Abel “o preferido da mãe e foi o preferido do senhor da casa, antes do desaparecimento deste. Abel é esperto, vivo, ligeiro de mãos e de sentimentos” (Nóbrega, 1984, p. 7), assim, há uma desordem e vulnerabilidade em sua identidade. De acordo com Nóbrega (1984), o dramaturgo caracteriza Abel em um mundo sem saída, marcado pelo passado:

Vindo de um autor inteligente e sensível (insuspeito, portanto...) como Augusto Sobral, este mundo sem saída de Abel constitui uma redobrada angústia, para a qual as próprias palavras do autor (se alguma dúvida nos tivesse ficado...) contribuem de forma lapidar: ‘Se alguma coisa temos a aprender do nosso passado colectivo é a viver com a nossa própria vulnerabilidade’ (Nóbrega, 1984, p. 7, grifo do autor).

É interessante notar que a personagem Abel encontra-se diante da tragédia do existir do “eu”, que se desdobra em autoridade para, no fundo, ser como o seu principal rival, o irmão, visto que há uma parte dele que também deseja ser Albino. Essa afirmação é possível, uma vez que, na última cena, logo após Abel ser chamado pelo irmão e ocupar o lugar dele na cadeira, faz uma pergunta, que pertence ao discurso



do irmão: “ALBINO - És capaz de me dizer por onde tens andado? (*Abel não responde*)” (Sobral, 2001, p. 314, grifo do autor). Essa pergunta aparece na primeira cena da peça e, agora, é retomada pelo Guarda, como é possível perceber na última cena:

Silêncio durante o qual a Mãe apanhará a faca do chão, voltando a coloca-la no seu lugar na mesa e saindo em seguida para o interior da casa. O Guarda, numa movimentação lenta, vai sentar-se na cadeira que Albino instalou na cena, ficando de costas para este.

Pausa.

O GUARDA – És capaz de me dizer por onde tens andado? (*Albino não responde*.) Não és capaz de me dizer por onde tens andado. (*Mesmo jogo*.) Nem sequer és capaz de me dizer por onde tens andado.

Escuridão. (Sobral, 2001, p. 340, grifo do autor).

Ao proferir o questionamento que pertence ao discurso de Albino, presente no início da peça e que Abel não responde, e ao sentar-se na cadeira do irmão, percebe-se que a personagem procura uma segurança para enfrentar o destino da morte profetizada e procura no outro uma personagem de substituição, uma escapatória do destino que a condena. Nesse sentido, o duplo da personagem Abel apresenta um certo vínculo com o terror, pois os acontecimentos são apresentados como já tivessem ocorrido. Em outros termos, o espectador inicia a leitura da peça e, ao fazer uma ligação com a narrativa bíblica, imagina que Abel morrerá e é exatamente o que ocorre. Porém, o horizonte de expectativa do espectador é



posto em confronto com a presença do Guarda que se parece muito com Abel.

O notável Terceiro Tempo da peça insere Albino frente a frente com o duplo de seu irmão e ele o percebe pela aparência física e seus medos. Nessa linha, Nóbrega (1984, p. 7) afirma que, no final da peça, Abel se encontra

Vestido, literalmente, a farda da autoridade (visivelmente próxima dos símbolos malditos do crime, do ódio da opressão), Abel ocupará a cadeira do irmão e passará a deter o poder e a comandar os destinos da família.

Esta fala de Nóbrega (1984) reitera que, ao se apoderar da cadeira do poder, Abel/Guarda procura um sentido para sua existência, por mais que ele já tenha conseguido ser o que Albino tanto desejava, ou seja, o mais querido por todos. Ele se apodera do que o irmão tanto almejava: o comando dos destinos da família. É interessante observar que Abel quer se apropriar da representação do poder desejada por Albino ou, como afirma Nóbrega (1984), o destino de Abel é ser Albino.

Nessa linha de pensamento, o dramaturgo aborda o tema da duplicidade, do outro “eu”, relacionando a disputa entre os irmãos com a constante luta entre o bem e o mal, inspirado no primeiro conflito entre os humanos narrado no mito da criação. O duplo de Abel surge como um arquétipo de seu rival. Contudo, em sua identidade há muito de identificação com Albino, e isso os aproxima, dado que as personagens alimentam características comportamentais que ultrapassam a barreira do íntimo pessoal ao desejarem o que o outro almeja



para si. Em *O teatro e seus múltiplos*, Sebastiana Fadda (2001, p. 24) afirma que

Abel é duplo, a sua faceta positiva surge em oposição ao irmão, mas os modelos de que é portador são tanto ou mais letais do que os que enfermam Albino. Eles são os irmãos que, instigados a competir para serem amados pelos progenitores, se odeiam e exteriorizam o conflito transferindo-o para o objeto, a cadeira. Divididos mas não separados, Albino/Abel são um ente único, o Janus bifronte onde co-existem, se cruzam e sobrepõem as linhas travessas do bem e do mal.

O paradoxo entre o bem e o mal permeia o duplo da personagem como uma imagem refletida no espelho: o que é bom para um não é para o outro e vice-versa. Isso realça a incapacidade de vinculação entre os irmãos, mesmo que a Mãe seja imperativa em tentar. Na trama, o espelho apresenta uma projeção do “eu” que nega o outro, bem como não vê uma imagem bem definida de sua personalidade. Segundo Rosset (2008, p. 79, grifo do autor), “o espelho é enganador e constitui uma ‘falsa evidencia’, quer dizer, a ilusão de uma visão: ele me mostra não eu, mas um inverso, um outro; não meu corpo, mas uma superfície, um reflexo”. Para o autor, o espelho reflete o avesso do “eu”, a sua projeção dupla. Nessa perspectiva de duplo que os irmãos se complementam, um complementa o outro naquilo que falta e que o outro tem.

Considerando que a dualidade na peça é apresentada por meio do conflito que é marcado pela rivalidade entre os irmãos, essa é uma das maneiras de retratar a temática do



duplo, pois, segundo Mello (2000, p. 123), “o imaginário do duplo enseja a liberação de medos e angústias reprimidas, dá vazão a sonhos de habitar espaços e tempos fantásticos, escapando à rotina sufocante do cotidiano”. É necessário atentar que *Abel, Abel* expõe um jogo de duplicitades, em que sua figuração é representada nos irmãos complementarmente. Para Mello (2007), o duplo pode encarnar o bem e o mal, figuração que pode ser projetada no pai ou na figura do irmão. Assim, percebe-se que Albino (Caim), diante da revolta, mata Abel. Contudo, diferentemente do mito bíblico, na peça teatral de Augusto Sobral, o enredo não deixa claro qual é, de fato, a identidade dos irmãos, qual seria o homem que representa o bem e qual representa o mal. Maria Helena Dá Mesquita (1984, p. 21) faz alguns questionamentos pertinentes quanto a essa situação:

Quem é, afinal, o homem bom? Será Abel apenas um invejoso que aspira o poder, sem o dar a perceber ao lugar do irmão mais velho? Será a vida uma eterna luta ilusória pela conquista do poder? Será por ambição que as pessoas rivalizam e se matam?

Os questionamentos da crítica Maria Helena Dá Mesquita (1984) indicam o quanto a personagem Abel apresenta personalidade com revelações inusitadas que enaltecem o convívio e as diferenças diante de sua vontade de aspirar ao poder. Nesse sentido, a fronteira entre o real e o ilusório permeia a similaridade com a temática bíblica, uma vez que o dramaturgo explora o confronto entre o “eu” e o “outro”, relacionada a complementação do “eu”. Essa concepção



de duplo, segundo Rosset (2008), implica nela mesma uma ilusão na forma mais corrente de afastamento do real, em que a tendência à duplicação está a serviço da ilusão, visto que o autor procura mostrar que a estrutura fundamental da ilusão permeia a estrutura paradoxal do duplo.

Retomando a ideia apresentada por Fadda (2001), ao falar dos irmãos Albino e Abel, a autora afirma que eles estão unidos, mas não separados, e os compara ao deus romano Janus Bifronte¹⁴. É interessante observar a relação que as personagens estabelecem com o tempo e Janus, que possui duas frontes: uma que olha para o passado, aquilo que já acontecera, e outra para o futuro, o que está por acontecer. É uma relação que aponta para uma perspectiva de análise da temática do duplo que envolve o passado, interligado com a narrativa bíblica, e o futuro, que procura evidenciar algo inusitado diante das prerrogativas criadas pela história de Caim e Abel.

Na peça, as figurações das personagens geram, ao espectador, questionamentos acerca dos comportamentos dos irmãos: seria Abel, de fato, um exemplo de virtude e Albino (Caim), ao contrário, a maldade humana? Para responder a esse questionamento, torna-se pertinente pensar nas ressonâncias

14 Janus Bifronte é um deus romano que deu origem ao nome do mês de janeiro, mês que vem depois de um ciclo encerrado e dá início a um novo ano. Com suas duas faces, ele olha em direções opostas, uma voltada para a frente, representando o que está por vir e outra para trás, a apreciar o que já aconteceu. Ele era o porteiro celestial e guardava os portais, os caminhos da guerra e tem tudo a ver com os términos, os começos, o passado e o futuro.



da narrativa bíblica na sociedade moderna. Ferreira (2015, p. 355) salienta duas hipóteses relevantes: “a rebeldia contra o poder estabelecido e entendido como tirânico, e por outro lado, a revolta contra a tirania, a da morte”, tal como a história de Caim e Abel, em que a criatura se volta contra o criador, ou seja, Caim discorda da maneira pela qual sua oferta – adquirida com árduo trabalho com a terra – foi recusada e se volta contra Deus, realizando ações contrárias ao projeto divino. Como diz Schincariol (2015, p. 179), “Caim, levado pelo ódio e ignorando as palavras de Deus, convida o irmão para ir ao campo, onde se levanta contra este e o mata”. Ao ser inquirido por Deus quanto ao crime e com a chance de confessar seu ato, Caim nega e o pecado é instaurado; como consequência, Deus o pune.

Quanto ao fenômeno específico do assassinato de Abel, Oliven (2009) afirma que pode ser interpretado para além de um fraticídio; diz que indiretamente também pode ser compreendido como um parricídio, pois

rejeitado pelo pai (simbolizado em Deus), que não se agradou de sua oferta, Caim resolve matá-lo. Na impossibilidade de atingi-lo diretamente, mata-o de modo simbólico, destruindo seu filho Abel pelo qual fora preterido (Oliven, 2009, p. 43).

Na peça de Augusto Sobral, Albino também se volta contra o Senhor, pois ele percebe que não o agrada, como se pode verificar no trecho em que ele dialoga com Abel sobre quem fica com a cadeira de rodas:

Por que é que ela não há-de querer que eu me sente na cadeira de rodas? Faz-lhe impressão... E que tenho eu com isso. Mas não lhe faz impressão



passar a vida a chatear-me só porque eu não faço aquilo que ela quer que eu faça. Que eu seja como meu irmão. São como o estupor do velho. Acham sempre tudo pouco. Só como eles querem é que está certo (Sobral, 2001, p. 324).

É pertinente observar na fala de Albino que a Mãe age como porta-voz da personagem Senhor, no que tange à relação de poder. Ela, assim como o Senhor, quer que Albino tenha atitudes como a de seu irmão Abel. Porém, seus esforços são em vão, posto que Albino não consegue os agradar. Diante de tal negativa, Albino passa a desejar ainda mais ocupar o lugar de poder na casa, voltando-se contra os que o detêm.

Tal como Caim, Albino é acusado de fraticídio diante do sumiço de Abel; ele é o principal suspeito. Como no mito bíblico, Caim é questionado sobre onde está Abel e, no Terceiro Tempo da peça, a Mãe, não encontrando o filho sumido, chora ao pedir a Albino o corpo de Abel, visto que quer chorar sobre o corpo do filho amado, ao que ele responde:

ALBINO – E que lágrimas lhe ficam para derramar sobre este seu filho que nunca conseguiu maravilhá-la. Este seu filho que nunca teve jeito para nada. Este teu filho que nunca soube transformar a vida. O filho de quem já em criança as brincadeiras aborreciam o senhor seu amo. Porque é que só tem lágrimas para chorar a felicidade daqueles que foram felizes alguma vez. Grande felicidade essa, a de ter sido alguma vez feliz. Será que os infelizes foram feitos para a infelicidade? Ou a infelicidade inventada para eles como uma coisa natural, por serem desajeitados e feitos de massa bruta capaz de suportar tudo... e mais nada. Abel é hábil... Choremos por Abel. O mundo será de Abel e todos os outros estarão a mais no mundo. Um dia Abel



dominará Caim e fará dele um escravo, mas isso não vale as suas lágrimas. Eu, se fosse obrigado a chorar... Havia de chorar por Caim... Não choro por aquele que morreu. Choro por aquele que foi provocado para matar (Sobral, 2001, p. 335).

Para compreender Albino, é importante considerar a rivalidade entre os irmãos. Albino desmerece, justamente, as qualidades que constituem a identidade de Abel, uma vez que apresenta à Mãe as características suas em vez das do irmão. Em seguida, usa de ironia para convencer a matriarca a não chorar por Abel, pois este pode fazê-lo escravo; logo, a mãe deveria chorar por Caim, que fora provocado a matar. Essa afirmação de Albino tem a função de autodefesa diante da acusação; assim como Caim mata o irmão por inveja, Albino é julgado pela morte de Abel. Contudo, “o protesto que supreendentemente explode na boca ou nas mãos de quem parece abúlico ou impotente, e a dor de ser infeliz ou condenado sem culpa precisa” (Serôdio, 1984, p. 15). Essa dor é gerada a partir do sumiço de Abel. O fato de seu corpo não ser encontrado não condena diretamente Albino, mas o mantém como suspeito principal. Porém, a condição de impotência diante da vida o faz infeliz e essa perseguição o martiriza.

Como o relato bíblico, o castigo que Deus deu para Caim é muito vago; pode-se dizer que é menor que o castigo de seus pais, que está ligado ao sentimento de vergonha. O de Caim está associado ao sentimento de culpa, pois, ao ser responsabilizado pela primeira morte de um humano contra outro homem, um fraticídio, carregar a culpa do assassinato do irmão é parte do



castigo de Caim, que também é avisado por Deus que a terra não lhe dará mais frutos e que seria um fugitivo errante. Em sua defesa, Caim afirma que não pode suportar tal castigo. Então, Deus coloca-lhe um sinal, que o diferencia dos outros homens. Essa marca de Caim expressa a necessidade de separá-lo do “outro”, para ser ele próprio e seguir o seu caminho.

A natureza desse sinal em Caim tem sido alvo de muito debate e especulação. Uma das versões diz que o sinal era a cor da pele escura; assim, Deus mudou a cor de sua pele para preta¹⁵, a fim de identificá-lo. Por mais que esta explicação pareça risível, Augusto Sobral a subverte na peça *Abel, Abel* ao apresentar uma personagem com nome de Albino, que é um indivíduo que apresenta anomalia genética orgânica congênita que se caracteriza pela ausência de pigmentação da pele. Assim como no livro de Gênesis, o dramaturgo não deixa pista quanto à cor da pele da personagem; tudo o que expõe é o nome de Albino, evidenciando a máxima apresentada na narrativa bíblica, de que mais importante não é o sinal em si, mas a razão pela qual Deus o pôs em Caim.

Outra questão a ser observada é quanto ao processo de julgamento das ações das personagens Caim e Albino.

15 Nada é dito na Bíblia acerca do que seria a maldição de Caim e seu sinal, nela está escrito que “Javé colocou um sinal sobre Caim, a fim de que ele não fosse morto por quem o encontrasse” (Gênesis, 4:15). Porém, são muitas as especulações em torno da marca de Caim, especulações que geram inúmeras interpretações que procuram justificar as ações dos homens no decorrer da história da humanidade, quer seja para afirmar que as pessoas da pele escura eram amaldiçoadas, quer para justificar o comércio de escravos, dentre outras. Contudo, a Bíblia não relata o significado desse sinal, apenas afirma que é uma marca para que ele não fosse morto; ou seja, a marca era para proteger Caim dos outros e não o contrário.



Na narrativa bíblica, Caim é julgado por Deus e seu castigo já lhe é imposto. Albino, por sua vez, é julgado e não tem uma sentença clara, ainda que se possa afirmar que há uma espécie de júri representado pelos vizinhos, pois, ao serem informados pela Mãe, chamam o Guarda para investigar o caso e, quando Albino tenta fugir com a provável arma do crime (a faca), eles vão no seu encalço e o trazem para a autoridade poder tomar as providências necessárias.

Merece atenção o fato de Albino, acuado, ser trazido para o Guarda, uma vez que remete à ideia de que mesmo depois de ter sumido, Abel continua a fazer parte da vida do irmão. As reverberações do duplo na peça anunciam a possibilidade de continuidade da vida. De acordo com Rosset (2008), ao duplicar as personagens, duplicam-se os acontecimentos, duplicam-se os mundos; logo, o processo de duplicação está

em geral, associado principalmente aos fenômenos de desdobramento de personalidade (esquizofrênica ou paranoica) e à literatura, particularmente a romântica, na qual se encontram múltiplos ecos seus: como se este tema dissesse respeito essencialmente aos confins da normalidade psicológica e, no plano literário, a um certo período romântico e moderno. Veremos que não é assim, e que o tema do duplo está presente em um espaço cultural infinitamente mais vasto, isto é, no espaço de toda ilusão: já presente, por exemplo, na ilusão oracular ligada à tragédia grega e aos seus derivados (duplicação do acontecimento), ou na ilusão metafísica inerente às filosofias de inspiração idealista (duplicação do real em geral: o ‘outro mundo’) (Rosset, 2008, p. 24, grifo do autor).



Para o autor, a temática do duplo está em um espaço cultural infinitamente mais vasto. Esse pensamento vai ao encontro do que afirma Vasques (2008), que no teatro e na arte há uma repetição de linhas (histórias), contadas sob diferentes tempos e contextos, o que revela a capacidade de aproximar ou distanciar dois textos escritos em contextos e épocas tão diferentes e, ainda assim, estabelecer relações capazes de propor reflexões acerca do comportamento humano por meio de histórias que contam a rivalidade fraternal e estabelecem ligação com a morte. Para Rosset (2008, p. 98), “a morte significa o fim de qualquer distância possível de si para si, tanto espacial quanto temporal, e a urgência de uma coincidência consigo mesmo”. Nesse sentido, a fantasia de ser outro cessa naturalmente ao designar bem a unicidade do indivíduo face à morte.

Ao interpretar a história dos filhos de Adão e Eva, Augusto Sobral apresenta personagens que não sabem lidar com as frustrações da vida, e essas negativas evoluem para ódio que ganha destaque na relação conflituosa entre os irmãos, o que provoca uma desordem a ponto de instaurar uma crise existencial nas personagens. Na ânsia por resolver o seu conflito interno, Albino busca o apagamento do outro; porém, ao acontecer o sumiço de Abel, Albino não se dá conta de que a constituição de sua identidade estabelece relação de dependência com o outro.



ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

Augusto Sobral utiliza-se da técnica do desdobramento das personagens para tornar possível a presença do duplo em seus textos cênicos. A investigação apurou que essas manifestações do duplo percorrem caminhos balizados pelas singularidades das personagens, que são resultantes de conflitos existenciais, ocasionando um percurso que segue do “eu” original aos seus desdobramentos. Nesse sentido, as particularidades de cada peça teatral analisada permitem estabelecer uma relação com a temática do duplo, partindo da premissa de que é a partir do “outro” que o “eu” se constitui nas personagens.

A análise constatou que a consolidação do duplo está intimamente ligada à problemática da identidade, uma questão que adquire relevância na sociedade moderna, ao passo que propõe profundas reflexões acerca das transformações das estruturas sociais. Nesse contexto, o violento processo de transformação sociocultural e histórico promove a fragmentação do indivíduo que coloca em xeque o seu lugar no mundo, em busca constante pela identidade. Como as representações do duplo estão relacionadas às questões da identidade moderna, a dualidade do homem ganha espaço nos estudos acadêmicos que envolvem a ficção teatral, uma



vez que visa compreender as singularidades das personagens, que se encontram em crise existencial.

A surpreendente produção de Augusto Sobral consegue, de maneira especial nas peças *Consultório* e *Abel, Abel*, demonstrar a vitalidade da dramaturgia portuguesa contemporânea pelo Teatro do Absurdo, que é demarcado por um contexto sociocultural instalado a partir da Primeira República portuguesa, perpassando pelo Regime Salazarista e a Revolução de 25 de Abril. Em meio a décadas de atraso devido à situação política, a produção teatral portuguesa procurou assumir uma posição no meio artístico, e Sobral é um dos nomes cruciais que contribuíram para a consolidação do moderno teatro português. Tal como os dramaturgos Jaime Salazar Sampaio, Prista Monteiro, Fiama Hasse Pais Brandão, Norberto Ávila, Teresa Rita Lopes, Manuel Granjeio Crespo Miguel Barbosa, entre outros, Augusto Sobral é integrado na geração de dramaturgos revelados no início da década de 1960 do século XX.

A partir das análises de suas peças, é legítimo falar de um teatro em que o palco se torna um lugar de debate de ideias, até mesmo porque é nele que elas se materializam. Neste sentido, por ser um teatro de ideias, automaticamente é teatro da palavra. Palavras que impulsionam o pensar ou repensar acerca das relações entre o homem, a natureza e com os mundos, que podem ou não arquitetar e construir. O processo de escrita é, reconhecidamente, moroso e exigente, o que leva o dramaturgo a regressar repetidas vezes aos textos



e, por vezes, reescrevê-los. Percebe-se nas peças investigadas que o denominador comum é o rigor da construção e eficácia do diálogo, urdidura de tramas cuidadosamente elaboradas. O conteúdo traz no bojo uma discussão ideológica que é capaz de veicular psiquismo humano e historicidade social. Torna-se inevitável retomar aspectos relacionados à censura, pois a análise do sistema político vigente é matéria necessária para discutir os setores sociais, assim como os impactos culturais e econômicos na vida individual e coletiva dos cidadãos.

Nas peças, o dramaturgo demonstra genialidade ao construir o duplo nas personagens que, por consequência, envolve a identidade do homem do mundo moderno. Ao abordarem questões inerentes ao sujeito e à sua individualidade, revelam suas angústias diante da impossibilidade de alteração de paradigmas que envolvem a complexa existência na realidade imediata. Nas tramas, Augusto Sobral utiliza-se dos conflitos das personagens para provocar uma reflexão acerca dos comportamentos humanos, seus desejos e vontades frente aos conflitos ou circunstâncias não preestabelecidas; todos esses motivos são fundamentais e colaboram na articulação da personagem e seu duplo. Essas ações, para Bravo (2005), têm a vocação de pôr em cena o duplo, invalidando o princípio da identidade uma. Para a autora, o que é uno também é múltiplo e o teatro tem o potencial de envolver as identidades do ser humano no decurso de seu desenvolvimento histórico e sincrônico.



Nos textos cênicos analisados, o duplo configura-se envolvendo as relações familiares, bem como o conflito das personagens diante de sua realidade imediata. Os contextos empurram os sujeitos para um distúrbio ou trauma psicológico, ocasionando a duplicação do “eu” em um processo de desdobramento da *persona*. Essas configurações do duplo nas peças permeiam o que Rosset (2008) relaciona com a visualização de uma imagem desdoblada, pois, ao considerar o duplo uma espécie de ilusão, permite estabelecer relação com a forma de ver o mundo. Assim, a percepção do iludido é cindida em duas, dado que o desdobramento se torna revelador para o indivíduo, o qual se reconhece e se identifica nas semelhanças e nas diferenças em relação ao seu duplo, características desconhecidas de seu caráter.

Na peça *Consultório*, o fenômeno do duplo é mais do que uma produção imagética do íntimo do ser, já que o processo de duplicação da personagem Rapaz propõe projetar sobre o mundo do Casal aspectos concretos e metafísicos que representam a continuidade de uma existência que não se faz mais presente em sua natureza simbólica. Como ocorre ao assumir a identidade do filho do Casal, o “outro” como um estranho, portanto, diferente do “eu” original. Essa nova identidade permite uma autopercepção de si mesmo, revelando a continuidade da vida do outro, em vieses diferentes para o Rapaz e para o Casal.

Percebe-se que o duplo do Rapaz, ao passar-se pelo filho do Casal, é uma forma da personagem enfrentar as



ações do passado e buscar uma maneira para fortalecer “o si-mesmo”, ou seja, de perceber-se em sua totalidade e encontrar o que buscava no médico para sua (possível) cura, tanto que ele desiste da consulta. Assim, é por meio do confronto com o seu duplo que o Rapaz busca forças para reconstituir sua identidade; logo, sua identidade constrói-se com a mediação do outro, mas o outro não é necessariamente o duplo, ainda que o duplo seja o outro.

Em *Abel, Abel*, o dramaturgo recorre à narrativa bíblica para demonstrar as dualidades das personagens e subsidiar aspectos existenciais do homem moderno ao pôr em cena o desdobramento do sujeito como uma das maneiras de invalidar o princípio da identidade una. Nesse sentido, a peça envolve o mito do duplo, assim como propõe uma revisitação ao mito de Caim e Abel, tão antigos quanto a própria origem do homem (bíblico). Em sua paródia, Augusto Sobral propõe uma reflexão que estabelece relação com o indivíduo moderno e sua incompletude. Com a análise da peça, é possível perceber um ser humano que não supera sua existência rústica. No caso dos irmãos Albino e Abel, o universo do sagrado entrelaça-se com suas existências ao trazer ações que aproximam os sujeitos e sua localização no mundo; no caso, a inevitável relação entre Caim/Albino e Abel bíblico/Abel.

O percurso da análise deu-se a partir de duas perspectivas que envolvem a amplitude do duplo e sua relação com o mito. Para apresentar os desdobramentos das personagens, primeiramente foi discutido o duplo físico de Abel, que reaparece



na trama como Guarda, dado que a convenção dramática moderna subsidia a representação do duplo por meio de outra personagem em cena, representando também a duplicidade da *persona*. No caso de Abel, o Guarda é um ser que o representa de maneira concreta o seu outro “eu”. A segunda perspectiva está relacionada com as figurações estabelecidas nas relações entre os irmãos das escrituras sagradas e aqueles da peça; essas relações foram questionadas a partir do ódio fraternal, que é o elemento gerador das figurações das personagens que não conseguem administrar as frustrações da vida e a crise existencial.

No mito bíblico, Caim não é apenas o autor do primeiro homicídio entre os humanos, ele matou o irmão por desejar algo que ele havia conquistado com sua personalidade, e isso gera rivalidade e ódio entre os irmãos. Ao se declarar culpado pelo ato, ele pede perdão (para Deus), o que remete a uma tomada de consciência. Na peça de Sobral, a presença do duplo de Abel (o Guarda) propicia a ideia de continuidade. Em outras palavras, a possível morte do Abel não impede Albino de ter a presença do irmão, especialmente nas ações que estão ligadas ao seu julgamento.

Ao fazer uso sistemático da construção do duplo de suas personagens, o dramaturgo propicia um aprofundamento do estudo da dialética das contradições humanas, pois o indivíduo se apresenta fragmentado no mundo moderno; ele se vê dividido, perdido diante de um espaço estranho a ele. Em situações limites, as personagens tornam-se reféns do próprio



inconsciente e, pelo processo de duplicação, se desdobram para fugir dessa realidade imediata que os aflige.

A análise das peças permitiu identificar como ocorre o processo de desdobramento da personalidade das personagens, pois elas apresentam um “eu” original e seus duplos. Nesse sentido, as tramas envolvem dramas familiares, de modo que os duplos não surgem do nada; o “outro” surge de um “eu” que está em conflito consigo mesmo e, conforme Rosset (2008), essa relação pode gerar duas possibilidades: a aceitação ou a recusa do duplo. Desse modo, ambas as personagens aceitam o duplo e os utilizam para alcançar seus desejos ou os desejos de outros que os envolvem.

Para além de um mundo ficcional, as peças analisadas compõem um mundo de ilusão. A constituição desse mundo é mediada pela farsa (simulação), pois se compreendeu a ilusão como um recurso que transforma a ação com efeito de deslocamento de sentidos. Nas tramas, as personagens vivenciam realidades subjetivas, desenvolvidas a partir de intenções, fatos, desejos, enfim, motivações que firmam, em primeira instância, o indivíduo denominado, neste estudo, de “eu” original. Já em segunda instância, os “outros eus”, os quais são secundários e constituídos como complementares do “eu”, agem para realizar ações desejadas por elas ou indicadas a elas.

Não obstante a realidade psíquica, as fantasias e os desejos que as cerceiam, as personagens se envolvem no



mundo da ilusão e representam em benefício próprio ou de outros ao desempenharem, na trama, ações que não são pertencentes ao “eu” original; atuam com um disfarce do que é falso. De acordo com a teoria de Rosset (2008), esta análise esclarece que a temática do duplo estabelece vínculo com a ilusão, pois a estrutura fundamental da ilusão não é outra senão a estrutura paradoxal do duplo. Nas peças, o tema do duplo está associado ao fenômeno de desdobramento da personalidade, delineada em função da ilusão que age como uma proteção contra o real incognoscível, já que, nessa perspectiva de análise, o duplo é uma estrutura que implica o sujeito ser, ao mesmo tempo, ele próprio e o outro.

O mito do duplo, portanto, envolve características essenciais do sujeito: a sua identidade e a relação com a ilusão, diante do presente imediato das personagens. Augusto Sobral, à sua maneira, aposta no efeito estético ilusório que o drama pode oferecer ao espectador e dá visibilidade ao duplo de suas personagens. A sensibilidade dramática está, sem dúvida, no processo de representação trágica dos atos obsessivos das personagens, em seus traumas e dificuldades de lidar com questões imperativas da vida. Trata-se de artifícios colocados em cena a fim de permitir a duplicação do “eu” frente às convenções sociais consideradas, por vezes, imorais. As tramas caracterizam as personagens e seus duplos com singularidades que envolvem as diferentes possibilidades de configuração do duplo na produção teatral de um imponente nome da dramaturgia em língua portuguesa.



REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo.** São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARATA, José de Oliveira. **História do teatro português.** Lisboa: Universidade Aberta, 1991.

BARGALLÓ, Juan. **Identidad y alteridad:** aproximación al tema del doble. Sevilha: Alfar, 1994.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BÍBLIA. A.T. Gênesis. *In:* BÍBLIA. **Bíblia Sagrada:** antigo e novo testamentos. Tradução: Ivo Storniolo, Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 1991. p. 19-86.

BLOOM, Harold. **Abaixo as verdades sagradas:** poesia e crença desde a Bíblia até nossos dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BRAGA, Antonio. **O país, a história, a cultura.** Lisboa: Instituto Camões, 1998.

BRAVO, Nicole. Duplo. *In:* BRUNEL, Pierre (org.). **Dicionário de mitos literários.** Tradução de Carlos Süsskind *et al.* São Paulo: José Olympio, 2005. p. 261-288.



CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Tradução: Ari Roitman, Paulina Watch. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

CRUZ, Duarte Ivo. **Introdução à história do teatro português do século XX**. Lisboa: Espiral, 1969.

CRUZ, Duarte Ivo. **Introdução à história do teatro português**. Lisboa: Guimarães & C.^a Editores, 1983.

CRUZ, Duarte Ivo. **História do teatro português**. Lisboa: Editorial Verbo, 2001.

CUNHA, Carla. Duplo. In: CEIA, Carlos (coord.). **E-dicionário de termos literários**. Lisboa: Universidade NOVA de Lisboa, 2009. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/duplo/1>. Acesso em: 18 nov. 2018.

ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

FADDA, Sebastiana. **O teatro do absurdo em Portugal**. Tradução de José Colaço Barreiros. Prefácio de Luiz Francisco Rebello. Lisboa: Cosmos, 1998.

FADDA, Sebastiana. O teatro e seus múltiplos. Prefácio. In: SOBRAL, Augusto. **Teatro**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2001. p. 7-30.

FERREIRA, Maria Aline. A tradição da morte: figurações de Caim e dos seus duplos. **Revista Forma Breve**, n. 12, p. 345-358, 2015. DOI: 10.34624/fb.v0i12.5266. Disponível em: <https://proa.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/5266>. Acesso em: 20 out. 2018.



FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 275-314.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Tradução: Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 1985.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução: Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Tradução: Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LAMAS, Berenice Sica. **O duplo em Lygia Fagundes Telles**: um estudo em literatura e psicologia. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

LISBOA, Eugénio. **O segundo modernismo em Portugal**. 2. ed. Portugal: Bertrand, 1984.

LIVRO de registo de espetáculos. Teatro Nacional D. Maria II. 1961, n.p.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKY, Fedra; CAMPOS, Maria do Carmo (org.). **Discurso, memória, identidade**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000. p. 45-53.

MELO E CASTRO, Ernesto M. de. **Teatro de um homem (I)ido**: metaficcão e crítica teatral (1954-2005). Lisboa: Dom Quixote, 2006.



MENDES, Anabela. Papéis que se trocam por um pai que se procura. **Expresso**, Lisboa, 02 jun. 1984, p. 37.

MESQUITA, António Pedro. **Salazar na história política do seu tempo**: um estudo ideográfico sobre o perfil doutrinário do regime salazarista. Lisboa: Caminho, 2007.

MESQUITA, Maria Helena Dá. Abel, Abel e Reis Coxos: dois autores portugueses. **Notícias da Tarde**, Portugal, 03 jun. 1984, p. 21.

MIDÕES, Fernando. Abel, Abel: teatro em português. **Diário Popular**, Lisboa, 10 jun. 1984, p. 29.

MIDÕES, Fernando. Prefácio. In: SOBRAL, Augusto. **Teatro**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2001. p. 127-132.

NÓBREGA, José Manuel da. O destino de Abel é ser Albino. **Jornal Sete**, Lisboa, 23 maio 1984, p. 7.

OLIVEN, Rubem George. O mito de Abel e Caim e o surgimento da cidade bíblica. In: OLIVEN, Rubem Geroge. **Metabolismo social da cidade e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2009. p. 38-45. E-book. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/mth59/pdf/oliven-9788579820120-04.pdf>. Acesso em: 24 ago. 2019.

ORLANDI, Eni P. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 6. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

PALLOTINI, Renata. **O que é dramaturgia**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução: Jaime Guinsburg, Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.



PAZ, Octávio. **O labirinto da solidão e post scriptum**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

PESSOA, Fernando. **Obras em prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 1974.

PICCHIO, Luciana Stegagno. **História do teatro português**. Lisboa: Portugalia, 1964.

PLATÃO. **O banquete, ou, Do amor**. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

QUADROS, António. **Crítica e verdade**: Introdução à Actual Literatura Portuguesa. Lisboa: Clássica Editora, 1964.

RAMOS, Artur. Prefácio. In: SOBRAL, Augusto. **Teatro**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2001. p. 11-12.

RANK, Otto. **O duplo**: um estudo psicanalítico. Tradução: Erica Luisa Sofia Foerthmann Schultz. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

REBELLO, Luiz Francisco. Presença – e ausência – da moderna dramaturgia no teatro português contemporâneo. **O Tempo e o Modo**, n. 50-51-52-53, p. 576-585, 1967. Disponível em: https://pt.revistasdeideias.net/pt-pt/o-tempo-e-o-modo/in-issue/iss_0000002255/26. Acesso em: 23 nov. 2018.

REBELLO, Luiz Francisco. **Combate por um teatro de combate**. Lisboa: Seara Nova, 1977.

REBELLO, Luiz Francisco. **O teatro simbolista e modernista**. Portugal: Bertrand, 1979.

REBELLO, Luiz Francisco. Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984): a literatura teatral. **Colóquio Letras**, n. 78, p. 55-64, 1984. Disponível em: <https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/do?bibrecord&id=PT.FCG.RCL.3599>. Acesso em: 23 abr. 2011.



REBELLO, Luiz Francisco. Da necessidade do teatro. In: SENA, Jorge de. **Do teatro em Portugal**. Organização e prefácio de Luiz Francisco Rebello. Lisboa: Edições 70, 1998a. p. 21-32.

REBELLO, Luiz Francisco. Uma demonstração pelo absurdo. Prefácio. In: FADDA, Sebastiana. **O teatro do absurdo em Portugal**. Lisboa: Cosmos, 1998b. p. 7-12.

REBELLO, Luiz Francisco. **Breve história do teatro português**. 5. ed. Portugal: Publicações Europa-América, 2000.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura**: introdução aos estudos literários. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

RODRIGUES DA SILVA, Agnaldo. **Projeção de mitos e construção histórica no teatro trágico**. Campinas: Editora RG; Cáceres: Editora Unemat, 2008.

RODRIGUES, Urbano Tavares Rodrigues. Teatro de novos para novos, no D. Maria II. **Jornal Diário de Lisboa**, Lisboa, 3 jun. 1961. Folha Teatros e Cinemas, p. 4.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: DESA, 1985.

ROSSET, Clement. **O real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução: Carlos Porto. Lisboa: 1992.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. Tradução: Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

SARAIVA, José António; LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa**. 17. ed. Porto: Porto Editora, 2001.



SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2001.

SCHINCARIOL, Marcelo. As reverberações do duplo no romance *Dois irmãos*, de Milton Hatoum: Caim e Abel transfigurados.

Revista Forma Breve, n. 12, p. 177-188, 2015. DOI: 10.34624/fb.v0i12.5143. Disponível em: <https://proa.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/5143>. Acesso em: 3 ago. 2019.

SECCO, Lincoln. A revolução dos Cravos: a dinâmica militar.

Projeto História, n. 47, p. 365-376, 2013. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/17138>. Acesso em: 27 set. 2019.

SENA, Jorge. **Do teatro em Portugal**. Organização, prefácio e notas bibliográficas de Luiz Francisco Rebello. Lisboa: Edições 70, 1988.

SÉRIO, Mário. O homem e a cadeira de rodas do poder. **O Jornal**, Lisboa, 1 jun. 1984. Caderno 2, p. 04.

SERÔDIO, Maria Helena. *Abel, Abel* em cena no Bairro Alto. **O Diário**, Lisboa, 17 jun. 1984, p. 15.

SOBRAL, Augusto. **Teatro**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2001.

SOUZA, Camila Maria Bueno. A construção da imagem de Ziembinski. In: SOUZA, Camila Maria Bueno. **Ziembinski, o encenador dos tempos modernos**: a construção de uma trajetória na crítica de Décio de Almeida Prado (1950-1959). São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015. p. 73-146.



SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Tradução: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Prefácio e Tradução: Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TEATRO Nacional D. Maria II. **Diário de Notícias**, Lisboa, 03 jun. 1961. Folha Vida Artística – Teatro, p. 8.

TEIXEIRA, António Braz. Prefácio. In: SOBRAL, Augusto. **Teatro II**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2009. p. 7-15.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VASQUES, Eugénia. O Teatro Português e o 25 de Abril: uma história ainda por contar. **Revista Camões**, n. 5, p. 113-125, 1999. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.21/3378>. Acesso em: 11 ago. 2018.

VASQUES, Eugénia. **O que é teatro**. Lisboa: Quimera, 2003.



SOBRE O AUTOR



Claudiomar Pedro da Silva

Nasceu em 29 de junho de 1980, em São José do Rio Claro, Mato Grosso, Brasil. Tornou-se um profissional de destacada trajetória acadêmica e educacional. Doutor em Estudos Literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat/PPGEL), Claudiomar tem dedicado sua carreira à pesquisa e ao ensino, contribuindo de maneira significativa para a promoção do conhecimento e do desenvolvimento educacional.

Atualmente, é professor na Rede Estadual de Ensino de Mato Grosso (SEDUC-MT), onde, por meio de sua *expertise* e comprometimento, tem inspirado alunos e colegas no processo de ensino-aprendizagem. Além disso, desempenha a função de Diretor Adjunto da Diretoria Regional de Educação do Polo de Tangará da Serra, exercendo um papel estratégico na gestão e no fortalecimento das políticas educacionais da região.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8231-897>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0895672628747126>

E-mail: claudiomarp@hotmail.com

Esta obra apresenta uma análise sobre a personagem e seu duplo nas peças teatrais *Consultório* (1960) e *Abel, Abel* (1984), de Augusto Sobral. O estudo integra uma parte da pesquisa de Doutorado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, na linha de pesquisa Literatura e vida social nos países de língua oficial portuguesa, sob a orientação do Professor Doutor Agnaldo Rodrigues da Silva. O objetivo da pesquisa foi explorar o conceito de duplo e sua manifestação na vida da personagem, evidenciando como ele possibilita que a personagem desempenhe os papéis sociais que lhe são requisitados ao longo da trama.