

ANGÚSTIA E CULPA EM *O escravo*, DE LÚCIO CARDOSO (*)

Maria Lucilene da Silva

Doutoranda em Literatura Brasileira - UFAL

Introdução

A tessitura de uma obra envolve não só o processo mesmo da escritura, mas também as experiências do autor com o contexto sócio-político-cultural em que está historicamente inserido. Assim sendo, toda obra estabelece, na verdade, um inevitável diálogo com outras obras. Em se tratando de Lúcio Cardoso, escritor, teatrólogo, cineasta e pintor mineiro, a escritura sempre se apresentou como algo vivo e pulsante, como ele mesmo traduz em seu *Diário Completo*: “Sinto uma palpitação que não me é conhecida, qualquer coisa que desce à ponta dos meus dedos, e que se chama a necessidade de escrever. Escrever, imaginar esse velho jogo de feitiçaria, que é no mundo a única coisa realmente importante para mim”¹.

Tendo como objeto a peça *O escravo*, escrita em 1937 e representada, pela primeira vez, em 1943 pelo Os Comediantes, este trabalho pretende demonstrar, brevemente, a inserção do Autor no universo dramático brasileiro e como a angústia é uma temática recorrente em suas personagens, seres que se debatem entre a busca desesperada de si mesmos em meio aos fragmentos de um mundo em ruínas e o nada que os habita. Para tanto, centraremos nossa leitura em Augusta, personagem-metáfora do vazio que é viver sob as amarras de um passado que imobiliza o presente, por vezes o assassinando. Por meio dela, depararemos-nos com um mundo prestes a ruir, onde convivem igualmente sentimentos desencontrados que caucionam a ferida existencial dos “escravos” da peça, pequena família, despossuída

(*) Este trabalho é parte das reflexões erigidas na dissertação de mestrado intitulada “Desvios da angústia: uma leitura de *O escravo*, de Lúcio Cardoso”, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFAL, em 2000, sob orientação da Profa. Dra. Enaura Quixabeira Rosa e Silva.

¹ CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*. p. 16.

de genitores e de recursos econômicos, que se debate sob o peso da angústia – multifacetada em culpa, remorso, desespero e solidão –, súpula de todas as inquietações da existência humana.

Para tecer nossas articulações, basearemos-nos em MAGALDI (1962), TOUCHARD (1970), PAVI (1999), KIERKEGAARD (1968), entre outros.

Breve itinerário do teatro cardosiano

Conhecer a realidade da década de 40 se apresenta como o primeiro exercício para aquele que se propõe estudar a produção teatral de Lúcio Cardoso, realizada em um período de grandes transformações no cenário brasileiro, histórico e artístico, como a participação do país na Segunda Guerra Mundial, a vinda do ator polonês Ziembinski e o surgimento de novos grupos de teatro.

Autor de cinco peças, Lúcio decidiu lançar-se no teatro aos vinte e cinco anos com a peça *O escravo*, encenada pela primeira vez pelo grupo Os Comediantes (também por um grupo de estudantes do Paraná e de Santa Catarina) e dez anos depois pelo Grande Teatro da Tv-Tupi, com adaptação de Sérgio Brito. Mas para a surpresa da memória humana, que é falha, remexer no universo cardosiano é ter a sensação de estar abrindo “uma caixa de Pandora”,² uma porta que leva ao interior de um lugar outro, onde muitas descobertas ainda estão por serem feitas.

O segundo exercício é tentar compreender a real importância dos textos de Lúcio Cardoso na renovação da dramaturgia brasileira. Isso a partir da afirmativa de Magaldi (1950) de que, cronologicamente, a peça *O escravo* foi “a primeira tentativa de renovação do palco brasileiro”,³ inserindo o teatro brasileiro na modernidade. Tal assertiva

² Segundo a mitologia grega, Pandora fora enviada aos homens portando uma caixa que, por curiosidade, abre. Deixando escapar todos os males, ela consegue fechar a caixa a tempo de reter a esperança, único meio de impedir que o homem sucumba aos sofrimentos da vida. Cf. BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. 12 ed. Vol. I. Petrópolis, Vozes, 1998.

³ MAGALDI, Sábado. In: *O Jornal*, Rio de Janeiro 9/7/1950. Todas as citações de jornais referentes ao teatro cardosiano encontram-se catalogadas no *Inventário do Arquivo Lúcio Cardoso*, Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Fundação Casa de Rui Barbosa/Centro de Literatura Brasileira, 1989, LC (j) 06 409 (TEATRO (46)). *Diário da*

contraria uma parte da crítica que assevera ter sido a peça *Vestido de noiva* de Nelson Rodrigues, em 1943, o marco da mudança que se operaria nos palcos do país.

Levando ao palco a sua mestria na construção de personagens, do espaço e da linguagem, o Autor mineiro inaugurou uma nova categoria de tempo que muito marcaria o fazer de outros autores da época: o entrelaçamento do tempo passado com o tempo presente, ou mais especificamente, do tempo real com o tempo da memória. Difícil, então, é compreender porque um teatrólogo, que compôs personagens como o poeta que compõe versos memoráveis, é, vez por outra, traído pelo esquecimento “que dá à lembrança um tão pungente gosto de tempo perdido e de inutilidade das coisas”.⁴

Em *O escravo*, a teia de reflexão da existência humana marcada por desencontros interpessoais vai sendo tecida. O primeiro fio evidencia-se na reduzida família – de três irmãos e uma agregada – que rememora constantemente um fato transcorrido. O segundo, a ação que, embora vivida no presente, se fundamenta em uma situação passada, o que permite pensar o presente como desdobramento de situações anteriormente vividas.

Nos anos iniciais de sua incursão no teatro, Lúcio conheceu a mais controvertida fortuna crítica. Seus textos, bem como as encenações dos mesmos, arrancaram elogios por parte do público e da crítica que lotavam os espaços teatrais do Rio de Janeiro. Uns, porque quase nada conseguiam compreender do clima de densidade psicológica que envolvia as personagens; outros, porque foram severos demais com as encenações que consideraram cheias de erros; outros, ainda, pelos dois motivos.

De criação bem urdida, os textos de Lúcio Cardoso exigem pulsões vitais. Como se a escrita fosse a extensão mesma do corpo do autor que se entrelaça ao corpo do leitor. Talvez um termo apropriado à escritura cardosiana seja “escritura do corpo”, “da vida”. Afinal, toda a vida do escritor foi dedicada a essa pulsante e misteriosa energia de uma escrita múltipla. Até quando em seu corpo somente havia um espasmo de forças físicas.

Noite, Letras e Artes, Tribuna da Imprensa, A Manhã, e outros. Rio de Janeiro, de 29 out. 1947 a 9 jul. 1950. 46 fls.).

⁴ Lúcio Cardoso. *Diário completo*, p. 19.

A esse respeito, Magaldi (*op.cit*) assinala: [...] “As falas adquirem algumas vezes certo tom declamatório, além de não permitirem grande vivacidade e presteza.” E acrescenta: [...] “Essas restrições, entretanto, não comprometem o valor literário da peça. A grande habilidade de Lúcio Cardoso superou as deficiências técnicas, dando a ‘O escravo’ uma estrutura sólida, uma unidade e um vigor sem decaídas nos três atos.”

Num cenário de efervescência cultural, o “mestre Lúcio” brindou as artes brasileiras com textos que definiriam as mudanças na dramaturgia. *O escravo*, peça que subiu aos palcos com Os Comediantes, confirmou o talento e competência do escritor, assegurando-lhe um lugar na cultura do país.

Contrária às convenções dramáticas até então vigentes – que ainda tendiam a valorizar o teatro muito mais como instituição que como literatura, e que se voltavam para espetáculos cômicos, cujo objetivo era divertir e entreter o público –, a peça suscitou tanto elogios quanto indiferença da platéia e da crítica dos anos quarenta. Por outro lado, tornou-se o fiel registro de uma dramaturgia rica em expressividade, bem elaborada e com uma linguagem estranhamente poética.

Tematizando a luta humana frente à decadência psicológica e social, *O escravo* insere não apenas o nome de Lúcio Cardoso na história do teatro como também cria o ambiente favorável a valorização e resgate de textos e autores pouco conhecidos, tendência que deixaria raízes profundas na arte de representar.

Sempre convicto de sua incursão no teatro, Lúcio Cardoso afirmava que a arte da representação era mais um exercício, um canal por onde sua criatividade poderia ser extravasada.

E no que se refere ao teatro – paixão que surgiu em mim mais tardiamente do que o cinema – esse gosto pela arte de representar, que tantas vezes me faz andar mais rápido na elaboração de um romance, a fim de atingir depressa as cenas capitais [...] foi lucidamente que me meti nesses empreendimentos, disposto a aprender e a captar tudo o que pudesse vir a me ser útil. Confesso ainda que em muitos pontos de vista – sobretudo no tocante à arte de representar – o teatro

me interessa mais. Seu jogo é mais vivo, seu sangue mais ardente, suas possibilidades mais extensas e também mais irremissíveis.⁵

Exímio criador, soube sempre que teatro é, sobretudo, espetáculo. Mas também acreditava que é texto, criação, vida, cuja prerrogativa é tornar a palavra viva e presente. Sabia que o milagre da perduração cabia tanto ao autor quanto ao ator. E no que dependia dele, seu teatro foi salvo porque ele procurou ser fiel a sua autoria.

Em seu *Diário Completo* (p. 102), Lúcio Cardoso registrou que esse seu esforço e teimosia, por vezes, renderam-lhe alguns dissabores, impedindo que seu texto dramático se afirmasse na história teatral do país, num momento em que o ator polonês Ziembinski era o agente renovador da dramaturgia, juntamente com o grupo Os Comediantes.

(*O escravo*) esse pobre drama não correspondeu ao muito que esperei dele.

[...] Lembro-me das decepções que tive com Ziembinski [...] e das divergências que desde então nos afastaram. E encontro razão nesta falta de eco: relendo agora alguns trechos, percebo suas deficiências [...]

Mas, ainda assim, optou por correr todos os riscos de quem prima pelo que faz. Assumi as próprias falhas, mas se eximiu da responsabilidade de atribuir-se as falhas alheias. A carregar o peso de uma co-autoria, preferiu ver seus textos com situações e motivos considerados, por alguns, como indefinidos, como o ódio que movia, sem maiores precedentes, a maioria de suas personagens a uma constante necessidade de vingança.

E assim aconteceu com *O escravo*. Com essa peça, Lúcio Cardoso poetizou o drama humano e o fez representável. Falou de amor, de solidão, de angústia, de sofrimento, de morte e do belo e do feio que compõem a alma humana: “quem escreve sobre a morte, sabendo exatamente o que é morrer, sabe muito bem o que é a dor, o sofrimento, e tudo o que, de maneira semelhante, compõem também a essência do amor”.⁶

⁵ Lúcio Cardoso. *Op. cit.*, p. 11-58.

⁶ *Ibidem*, p. 22-47.

O escravo: uma tessitura da angústia?

Que feitio/urdidura Lúcio Cardoso usou em *O escravo*? Quem são as personagens que compõem o pequeno/grande universo dos textos cardosianos? São seres desejanter, seres que persistem em seus ideais, planos até não lhes restar nem um fio de energia, de força. São seres em convulsão que assumem até o fim seus posicionamentos diante da vida que lhes foi entregue, mesmo que para isso tenham de sacrificá-la, como é comum acontecer, também, nos textos teatrais.

Em *O escravo*, a técnica de apresentar o tempo presente como alimento do passado motiva a inevitabilidade dos acontecimentos que envolvem Augusta, Isabel, Lisa e Marcos, “os escravos” que protagonizam o drama, em três atos, escrito por Lúcio Cardoso.

A peça tem o mérito de manter, do primeiro ao último ato, um vigor literário que não se abate perante o fato de as personagens apresentarem-se como seres aniquilados por uma fatalidade que lhes impede qualquer ato de liberdade. É o deserto humano interior apresentado em um texto de emaranhada simbologia. A atmosfera associa-se a estados oníricos, via de revelação da natureza humana perplexa diante da impossibilidade de estabelecer comunicação consigo mesma e com outros seres que se lhes assemelha.

Encarceradas, as personagens de *O escravo* vivem numa longa e quase interminável noite – 5 anos. Afinal, após a morte do irmão Silas e o encarceramento de Marcos num sanatório, Augusta, Isabel e Lisa adormecem junto com a casa, que se fecha ao sol e afirma a noite. A sombra sulca a luz, o passado devora o presente, a casa é o único lugar onde é possível estar. Todos vivem numa constante embriaguez. Viver é, pois, um grande absurdo; o destino, o reconhecimento do estigma da condição humana refletido nas personagens cardosianas.

Desde a morte de Silas, cinco anos se passaram. Cinco anos que impediram a paz entre os que restaram. Augusta, a irmã mais velha, consegue se impor no ambiente da velha casa, passando a administrar os assuntos familiares, inclusive as vontades e os passos de cada um dos membros. Movida por uma necessidade de poder, atribui a Silas a responsabilidade de destruir a sua e a vida dos

demais, especialmente a de Marcos, a quem nomeia “sombra de um morto”⁷.

No entanto, percebe-se que se há um algoz atormentando a família, este não é Silas. Ele serve apenas de escudo para Augusta, que manipula o fato de ele ser a causa da infelicidade de Marcos e Lisa.

Como toda pessoa astuciosa, Augusta é capaz de enganar tão sutilmente que, para atingir seus fins, faz com que todos pensem que são “escravos” de um morto, quando na verdade o são dela mesma, uma pessoa que há muito perdeu a “capacidade de ternura” (p. 8), mas preservou uma “vontade que procurava se impor ferozmente” (p. 53).

Assim, a mulher Augusta é implacável porque cerceia o direito à vida e à liberdade fora de seu domínio. À Lisa, Marcos e Isabel restam a morte, o enclausuramento e a doença. Resta-lhes ser marionetes nas mãos de uma mulher impulsionada somente pela “ânsia de dominar” (p.53), de tornar escravos todos aqueles que a rodeiam.

Os núcleos de conflito da peça encaminham-se, portanto, para um mesmo enfoque: seres escravizados por uma força maior, “uma situação na qual um homem é submetido a uma mudança completa de sorte, [...] ou a uma perseguição, ou a qualquer outra coisa [...]”⁸ contra a qual não conseguem se insurgir. Mas com uma dupla perspectiva estabelecida por Augusta.

Através dessa personagem, o nó dramático da peça é camuflado, ou seja, Augusta faz uso do “procedimento que bloqueia o fio da intriga, provocando um conflito entre o desejo do [...] sujeito e o obstáculo do [...] objeto”.⁹

Logo, ela é a responsável pelos acontecimentos que provocam o desequilíbrio das demais personagens que, atormentadas pelas intrigas feitas por ela e pela culpa de um pseudo-incesto, se debatem

⁷ CARDOSO, Lúcio. *O escravo*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro/Ministério da Educação e Cultura, 1973, p. 10. A partir desta, as demais citações da peça aparecerão no corpo do texto somente seguidas do número da página.

⁸ Ronald Peacock. *Op. cit.*, p. 206.

⁹ Patrice Pavis. *Dicionário de teatro*, p. 262.

numa solitária e angustiante necessidade de expiação, conforme Marcos a esclarece:

Silas continuará intato dentro desta casa [...] quem sabe se na penumbra do quarto não se lembra do vulto do irmão, numa ou noutra imagem entrevista pelos seus olhos [...] no momento em que ele tivesse se abaixado para apanhar uma flor ou agitado um lenço da janela? [...] Diversas vezes temos voltado o olhar para trás, a fim de esclarecer os sentimentos que hoje nos dominam [...] É preciso dizer que esta consciência povoada de pressentimentos e lembranças foi você quem criou, nasceu do seu próprio terror e da sua ânsia de dominar (p. 52-3).

Desse modo, a apreensão crítico-interpretativa dos interditos das personagens no nível da representação é possível à luz do discurso de Augusta, pois é ela quem promove a construção e a dissonância do discurso da dominação e da atmosfera de pesadelo que envolve a peça. É ela, mais do que qualquer outra personagem, quem derruba a máscara corrosiva de uma paixão incestuosa, que não chega a se concretizar, mas que é geradora do inferno pessoal e coletivo vivido por todas as personagens, inferno da culpa e da angústia, formas humanas da *queda*.

Segundo Kierkegaard (1968: 32), a primeira *queda* do homem foi a desobediência de Adão. Tal *queda* gerou a angústia, significante movediço do qual surgiu o conhecimento da diferença, originário da possibilidade de transgressão:

Explicar o pecado de Adão é dar a explicação do pecado original: ou explicar este sem explicar Adão nada vale. Seria tarefa impossível, aliás, e a razão profunda de tal impossibilidade está na própria essência da existência humana; o homem é um indivíduo e, assim sendo, é ao mesmo tempo ele mesmo e toda a humanidade, de maneira que a humanidade participa toda inteira do indivíduo.

Augusta: um ser de angústia e culpa

Segundo Pierre-Aimé Touchard, o teatro “nasceu para tentar nos libertar” da angústia “da morte [...] caracterização do Irracional”¹⁰ que desde o mundo antigo à modernidade se tem feito representável.

Primeiro porque a angústia antiga é associada às festas pagãs, especificamente ao culto a Dionísio,¹¹. Posteriormente, porque na cristandade muitos cultos pagãos foram substituídos por rituais cristãos. Porém, na nova crença, manifestações análogas são facilmente encontradas. O maior exemplo é o sacrifício de Cristo, imolado por causa dos pecados do homem, mas ressuscitado e celebrado sob forma de pão e vinho.

A segunda manifestação da angústia no teatro surgiu com a Revolução Francesa (1789) e com o advento do Romantismo. Esses dois acontecimentos históricos permitem afirmar que o sentimento de insegurança sócio-intelectual, religiosa e moral presente no homem gerou a angústia moderna, representada pelo teatro, que toma para si a missão de revelá-la, seja através das crenças ou da inserção do homem na história.

Para Kierkegaard (1968, p.33), a angústia é o encontro do ser humano com o seu próprio nada, suscitado pelo conhecimento de ter transgredido a ordem estabelecida. Para o filósofo, a narrativa bíblica explica a origem de tal sentimento. Ao romper com a harmonia primeva, Adão, o primeiro homem, afasta-se de Deus, insere o pecado no mundo e condena toda posteridade a expiar suas faltas:

Adão é o primeiro homem, e isto significa que ele é simultaneamente ele mesmo e o gênero humano. Não

¹⁰ Pierre-Aimé Touchard, *O teatro e a angústia dos homens*, p. 38.

¹¹ Na mitologia grega, Dionísio é o deus da transformação. Perseguido e devorado pelos Titãs, foi trazido de volta à vida por Deméter (deusa e mãe da terra cultivada). Sua paixão, morte e ressurreição tornaram-se símbolo do renascimento vegetal. Geralmente, suas festas são comemoradas entre os meses de dezembro e abril (solstício de inverno e início da primavera). Nelas, o sacrifício de bodes, touros e outros animais reatualiza o culto ao deus. Cf. BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind, Jorge Laclete, Maria Thereza Rezende da Costa e Vera Whately. Pref. à ed. Brasileira: Nicolau Suvcenko. Rio de Janeiro, José Olympio, 1997, p. 233.

será a beleza estética que nos identifica com ele, nem um sentimento de bondade o que nos faz aderir a Adão [...] não será, igualmente, por impulso de simpatia ou por piedade que nos resolvemos a dividir com ele a culpa, do mesmo modo que um filho quer participar da culpa de seu pai; nem será uma piedade forçada o que nos obriga a agüentar o que, no fim das contas, nos será por fatalidade destinado.

Portanto, é mediante a *queda* de Adão que a angústia se manifesta como consciência culpada. Na peça cardosiana, esse sentimento se apresenta como o principal sentimento das personagens, pois nela o Autor engendra o esvaziamento do ser e a destruição do mundo que está em volta. E Augusta apresenta-se como o ser de aniquilamento do qual Kierkegaard fala, “um ser que se caracteriza pelo desespero que se origina das contrariedades de sua existência e de sua distância de Deus”.¹²

Augusta condensa todos as faces da angústia que afeta as outras personagens. Ela é essencialmente culpa, mas também remorso, desespero e solidão: “olhe no fundo dos meus olhos o que é o desespero concentrado, o fulgor das horas vividas numa odiosa solidão, o tormento de uma existência estéril, inútil, sem ideal de espécie alguma” (p. 8).

Tendo assumido a responsabilidade de dirigir a casa e zelar pelos irmãos após a morte dos pais, Augusta encontra em Silas o principal impedimento a sua constituição como mulher e chefe da família. Esse impedimento é a primeira manifestação da angústia que a consome e que a leva a destruir a estirpe, conforme esclarece Marcos: “Desde a morte do nosso pai que tudo nesta casa tem sido orientado por você.[...] poderemos continuar aqui, se você assim o prefere, mas que estamos nos envenenando com o odor de um túmulo” (p. 31).

Para Augusta, pertencer àquela família significava participar de uma saga de perdedores, de condenados. Dividida, então, entre o desejo de preservar os bens que restavam e o desejo de banir a memória de sentimentos dolorosos, proclama uma surda e lenta

¹² Hilton Japiassu & Danilo Marcondes. *Dicionário básico de filosofia*, p. 143.

vingança contra todos e contra tudo, rompendo a crosta da tranqüilidade familiar: “De hoje em diante, seremos a mesma massa confusa, tumultuosa, ignota, numa luta incessante para matar ou morrer” (p. 55).

Envelhecida precocemente e ferida em sua ânsia de poder, não reluta em se travestir de amparo, preocupação e estima. Cuida dos resfriados de Isabel, ampara a viuvez de Lisa (a cunhada) e desfaz-se de bens para custear o tratamento e cura de Marcos, há cinco anos em um sanatório por causa da influência maléfica que Silas, após a morte, passou a exercer sobre ele.

Contudo, é o próprio Marcos quem se encarrega de fazer contraponto ao discurso de Augusta. Ele chega mesmo a desmontar os argumentos da irmã, afirmando que o cuidado por ela dispensado não passava de pretextos para a concretização de um plano de extermínio da memória de Silas, gravada em cada recanto da casa e em cada objeto que lhe havia pertencido.

Marcos – Mas não foi por mim que você sacrificou a sua mocidade.

Augusta (Em voz surda) – Perdi tudo, perdi mais do que você pode imaginar.

Marcos – mas não é verdade que tenha sido por mim, você bem sabe disto.

Augusta – Foi por você, por Isabel, por todos.

[...]

Marcos – É inútil esconder, Augusta, bem sabemos que é de Silas que você procura se vingar. Sim, alguém destruiu a sua mocidade, mas não fomos nós (p. 50).

Dessa forma, vê-se que o resultado da renúncia em benefício da família torna Augusta uma pessoa mesquinha, possessiva e dissimulada, ao mesmo tempo em que lhe serve de refúgio e disfarce para sua existência sem viço e sua alma perturbada, amarga e culpada: “Perdi tudo, até a minha capacidade de ternura” (p. 8).

Angustiada, culpada e sentindo-se habitada por um instinto de morte que desconhece limites, Augusta propõe-se, então, vingar-se do inferno a que fora obrigada a viver.

Não passará nunca de um corpo sem sombra, de uma voz sem eco, de um espectro igual à Isabel. Ambos pertencem ao mesmo sangue, nasceram para o mesmo fim [...] Queimaremos todos, ninguém escapará desse inferno [...] Temos todos alguma coisa de insensato. De hoje em diante, seremos a mesma massa confusa [...] (p. 54-5).

Revoltada por ter sido abandonada por Silas, Augusta diz entender por que “os homens se detestam, como se trucidam uns aos outros com tão requintada habilidade...” (p. 8). Esse conhecimento a conduzirá cegamente à vingança contra Silas e, por extensão, contra Lisa e Marcos, por terem se submetido à autoridade daquele ser nefasto.

Torna-se uma mulher inóspita, misteriosa, capaz de expurgar objetos e de inocular os mais cruéis sentimentos nas pessoas que carregam a mácula do morto. Em sua reserva à vida, o que mais se destaca é a presença velada da culpa que lhe atravessa a alma e que a leva a dizer: “A caridade não foi feita para mim, eu não a compreendo [...] saiba que faço isso sem interesse, friamente, sem nenhum amor (p. 9).

Percebe-se, entretanto, que o esforço feito por Augusta não é suficiente para suprir a falta que a distância e morte de Silas lhe causara. Sua recusa ao amor corresponde à certeza de que o estigma do mundo em que habita é a doença, a loucura, a solidão e a perda dos bens e do prazer pela vida: “Perdi tudo, até a minha capacidade de ternura” (p. 8).

Desagregada pela inquietude das horas mortas, sente a culpa traspasar-lhe e revelar-se num estado de desintegradora angústia, “pelo pressentimento do pecado e vinculado ao sentimento de sua liberdade”.¹³ Ressalte-se que a angústia da personagem em apreço, como a angústia kierkegaardiana, é suscetível ao pecado e a culpa.

¹³ Hilton Japiassu & Danilo Marcondes. *Op. cit.*, p. 20.

Em tal estado, existe calma e descanso: porém existe, ao mesmo, outra coisa que, entretanto, não é perturbação nem luta, porque não existe nada contra que lutar. O que existe então? Nada. Que efeito produz, porém, esse nada? Este nada dá nascimento à angústia. Aí está o profundo mistério da vida: é, ao mesmo tempo, angústia [...] realidade da liberdade como puro possível (Kierkegaard, op.cit., p.45).

Todos os atos de Augusta estão impregnados de culpa porque neles existem a possibilidade de uma grave e voluntária transgressão: “Não dormiremos uma só noite de sono tranqüilo, não ousaremos levantar os olhos uns para os outros, e o ar que respiramos será envenenado pelas suspeitas cotidianas” (p. 55-6).

A ela pouco importa que daquela genealogia pútrida reste alguns fragmentos. Importa tão somente saborear a vitória contra Silas, o *amódio* que tripudiou toda a sua existência, povoando-a de dor e sofrimento.

Já é tempo para você compreender certas coisas, Isabel. É verdade que a você ele nada fez, nada podia fazer a uma criança. Mas o seu desastre me apanhou em plena mocidade [...] Decerto você não sabe o que é uma mocidade inteira perdida [...] Pois bem, tudo isso é obra de Silas, é o resultado da sua queda, das suas fraquezas e do seu tremendo egoísmo (p. 8).

Atravessada pelo vazio da culpa, antecipa o inexorável destino da família. Se sua juventude havia sido estraçalhada no combate com Silas, “o único que estava à sua altura, o único que sabia lutar com as mesmas armas” (p. 53), era preciso, então, criar formas de morte para aqueles insípidos e opacos seres, nos quais corria o mesmo sangue arruinado que o seu.

Para Augusta, “a vida era muito curta e a felicidade demasiado fugaz para se permitir adiar a satisfação”¹⁴ de extirpar as lembranças de Silas, guardadas em cada recanto da casa, nos objetos que ele havia deixado e nas pessoas com as quais um dia havia se relacionado. “Há muito que você vem se desfazendo lentamente de tudo o que foi do

¹⁴ Arthur Herman. *A idéia de decadência na história universal*, p. 23.

morto. O que foi tocado pelos seus dedos, deverá desaparecer. E do mesmo modo que os objetos, você julga poder proceder com as pessoas” (p. 51).

E assim, ela vai tecendo o próprio dilema e imergindo na culpa, angústia que lhe permite o avesso de sua natureza enfurecida e malograda. Como pessoa decaída, Augusta desvela o inferno que a habita e que a consome. E Marcos a faz entender que jamais será perdoada da culpa que a tornou incapaz de sentimentos como amor e respeito. Ele afirma à irmã que a ânsia de tudo e todos dominar conduziram-na não à vitória sobre Silas, mas ao aniquilamento se si mesma.

Você não soube esquecer, não sabe perdoar. Esta febre, este sentimento de impossibilidade, este insensato furor de viver, é o sintoma mais nítido de que não há nenhuma paz no seu coração. E porque você não sabe perdoar, não há perdão para si mesma: lutar até ser aniquilada (p. 50).

Há de se relevar que essa imagem de Augusta diante do tombo, da derrota, reatualiza a crença na indefectível necessidade que o ser humano tem de expiar as culpas que julga ter. Uma vez cometida uma falta contra a moral e valores estabelecidos, o homem, a exemplo de Adão, queda-se na angústia da culpa. Dilacerado e derrotado por seus atos e desejos, empreende, então, a luta pela liberdade. Para tanto, não se intimida em transferir as próprias culpas a quem se lhe apresenta primeiro.

Assim como ocorre na narrativa bíblica, em que Adão atribui a culpa pela transgressão consumada à Eva, sua mulher, que a transfere à serpente, em *O escravo*, Augusta atira-a no que sobrou de uma genealogia da qual não gostaria de ter descendido. Esse procedimento é comum à pessoa culpada, visto que “a angústia deseja banir a realidade do pecado porém não completamente, ou melhor: quer consentir, até certo ponto, na realidade do pecado, ainda que não totalmente, bem compreendidos” (Kierkegaard, op.cit, p.118).

Mas ressalte-se que uma parcela da transgressão de Augusta fica no campo do interdito. A primeira, configurada na paixão que sentia por Silas, cresce às escondidas – “Há coisas que se desenvolvem na obscuridade, não temos o direito de desvendá-las” (p.

33) – e amalgama-se ao ódio com que o via entregar-se à bebida e torturar a esposa, o irmão mais moço e a ela mesma – “Silas era mais forte do que nós” (p. 38). A segunda, realiza-se por completo em cada golpe de morte que, intencionalmente, Augusta desfere na casa, nos objetos e nas demais personagens: “[...] é inútil retroceder. Não nego que tudo se tenha passado desta maneira” (p. 53).

Apesar de concordar que sempre postergara um rastro de destruição em cada membro da família, Augusta deixar transparecer que toda a complexidade de sua consciência dilacerada pela culpa está no fato de ela nunca retroceder na ânsia de dominar. Premida, então, por essa culpa, mais que *expiar* os próprios erros, Augusta *espia* e controla os movimentos de cada um dos rebentos daquela família existencialmente morta – “[...] esteve espiando do alto da escada. Exatamente como o caçador no escuro do mato [...] Você não vê algum mal desde que é inclinada a agir. A sua vontade não conhece barreiras [...]” (p.35).

Ao final da peça, optando pela morte, Marcos põe término ao desespero que o dilacerava, desperta Augusta e obriga-a a enxergar a própria derrota e compreender que no jogo meticuloso de devoramento, ela havia devorado a si mesma, e o que fizera, ao longo daqueles funestos cinco anos que delimitavam a morte de Silas e a doença de Marcos, fora conferir espasmos de vida à matéria já morta que na verdade o era. Assim, o sangue que jorra do corpo de Marcos, lacerado pela ação da navalha que pertencera ao morto e que sempre vira ao alcance dos olhos desde a infância, representa o declínio total de Augusta, uma mulher aniquilada e assassinada pela angústia da culpa.

Considerações finais

As idéias esboçadas ao longo do trabalho não se pretendem definitivas, uma vez que não houve intenção de esgotar o que foi tratado. Ao final desse percurso, uma primeira afirmativa se impõe: *O escravo* é uma peça extremamente bem urdida em que o Autor ficcionaliza a existência humana criando uma estética da ruína, articulada pelo sentimento de angústia.

Temática recorrente, a angústia humana perpassa as personagens do universo cardosiano, especialmente no texto em

questão, peça que representa um marco de renovação dos processos dramáticos brasileiros na década de 40.

Por meio de uma leitura de Augusta, buscou-se mostrar que a angústia desdobra-se em um sentimento de culpa que faz com que a existência humana seja, originalmente, predestinada à *queda*, ao sofrimento e ao aniquilamento.

Revelando o âmago das motivações humanas, a peça representa, sob a óptica kierkegaardiana, um mundo condenado pela inelutabilidade da angústia. E foi sobre esse mundo em ruínas que Lúcio Cardoso se inclinou, resultando daí a sua primeira incursão na dramaturgia.

Referências bibliográficas

- ARANHA, Maria Lúcia de Arruda & MARTINS, Maria Helena Pires. *Filosofando: introdução à filosofia*. 2.ed. ver e atual. São Paulo: Moderna, 1993.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. 12.ed. Vol. I. Petrópolis: Vozes, 1998.
- BRANDÃO, Ruth Silviano (Org.). *Lúcio Cardoso: a travessia da escrita*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BRASIL, Ministério da Cultura/Fundação Casa de Rui Barbosa. *Inventário do arquivo Lúcio Cardoso*. Org. Rosângela Florido Rangel e Eliane Vasconcelos Leitão. Rio de Janeiro, 1989 (120p. Série CLB, 4).
- BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind, Jorge Laclète, Maria Thereza Rezende da Costa e Vera Whately. Pref. à ed. Brasileira: Nicolau Suvcenko. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- CARDOSO, Lúcio. *O escravo*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1973.
- CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*. Rio de Janeiro: INL/José Olympio, 1970.

HERMAN, Arthur. *A idéia de decadência na história ocidental*. Trad. Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1999.

JAPIASSU, Hilton & MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

KIERKEGAARD, Sören. *O conceito de angústia*. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: HUMUS, 1968.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: MEC/DAC-FUNARTE/SNT, 1962.

MAGALDI, Sábato. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: 1999.

PEACOCK, Ronald. *Formas da literatura dramática*. Trad. Bárbara Heliadora. Apres. Paulo Francis. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

TOUCHARD, Pierre-Aimé. *O teatro e a angústia dos homens*. Trad. Pedro Paulo de Sena Madureira e Bruno Palma. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.