



Sam Shepard revisitado: Salem e Kent no Vietnã ao lado

Sam Shepard Revisited: Salem and Kent in Nighbouring Vietnam

Mayumi Ilari¹

Resumo

O presente artigo dedica-se à interpretação da intricada peça *La turista*, escrita em 1967 por Sam Shepard. Nele, são analisadas as relações entre os recursos formais utilizados pelo dramaturgo e sua temática complexa e pouco explícita, nessa que é uma obra frequentemente lida como experimental e menos bem-acabada, uma vez que composta por determinados elementos aparentemente sem sentido. Mais que a alegada inexperiência ou amadorismo do autor no âmbito da estrutura formal, visto de tratar-se de uma obra inicial e anterior a seu cânone, buscaremos observar o quanto as aparentes incongruências e fissuras internas na própria estrutura da peça são parte integrante e constitutiva da figuração de seu tema central: ambientada no México, a patologia súbita a que remete o título da peça alegorizará satiricamente, como se verá, a presença norte-americana então em curso na Guerra do Vietnã.

Palavras-chave: Sam Shepard; *La turista* (1967); Teatro norte-americano, século XX.

Abstract

In this paper we analyze Sam Shepard's 1967 play *La turista*. The relation between the play's formal resources and its complex and puzzling themes are analyzed in this which is often deemed as an experimental, initial play, lacking in logic at certain points. More than the dramatist's lack of experience in this early work, previous to his major plays, we will instead check to which extent the apparent mismatches and internal ruptures within the play in fact set formally the figuration of its major unannounced themes. Though set in Mexico, the sudden pathology alluded to in the play's title points in fact to a satirical allegory of the U.S. military forces in Vietnam, at that very time.

Keywords: Sam Shepard; *La turista* (1967); American Theatre, 20c.

1 Docente da área de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, no Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-mail: ilarimayumi@usp.br.

Sam Shepard Revisitado: Kent e Salem no Vietnã ao lado

‘Ainda não consigo acreditar’, ele (Sam Shepard) disse. ‘Não consigo acreditar que, tendo nascido dos anos sessenta e da inacreditável reação ao Vietnã, aquela voz tenha simplesmente desaparecido. Sumido. Não há mais voz. É isto que deve ser considerada a América? Esse militarismo lazarento? Eu fiquei tão indignado com a farsa toda, com o modo como tudo é enfiado goela abaixo e censurado na mídia... Eu queria criar um personagem de tal modo ultrajante, repulsivo, militar, fascista, demoníaco, que a plateia o reconheceria e diria, ‘Ah, esta é a essência dessa coisa’. (SHEWEY, 1997, p. 217)²

As revoltas estudantis ocorridas no final dos anos 1960, vinculadas ao sentido maior do que se denominaria “maio de 1968” se deram nos Estados Unidos e em países ocidentais diversos, chegando a alcançar o Oriente Médio e a América Latina. Nesse período, sem precedentes na história, os Estados enfrentaram a tiros os filhos das classes dominantes e médias, reprimindo as futuras elites como o teriam feito em outras ocasiões a operários. Na França, Cohn e Pimenta (2008) apontam a presença de um espírito novo e de slogans de inspiração surrealista que surgiam nos muros da cidade: “A imaginação no poder”; “É proibido proibir”. A alegria e a criatividade anunciavam a invenção e projeção utópica de uma outra sociedade possível, mais comunitária e libertária, partindo da explosão cultural que se insurgia contra uma sociedade agora percebida como recalcada e opressiva.

Foi nesse contexto que surgiu o termo “contracultura”, referente a um movimento cultural posterior à Guerra Fria que se desenvolveria inicialmente nos Estados Unidos, no âmbito dos movimentos estudantis e dos protestos contra a Guerra do Vietnã, espalhando-se em seguida a diversos outros países. Sua vigência localiza-se, grosso modo, entre o final da década de 1950 e o início da década de 1970, tendo como ponto mais alto o período entre 1965 e 1972. E é nesse universo de manifestações pela liberdade de expressão, pelos direitos das mulheres e dos negros, pela liberação sexual, pelo movimento pacifista e antiguerra, pela defesa da natureza e da ecologia e do combate a autoritarismos de todos os tipos, que surge o teatro inicial de Sam Shepard, questionando cenicamente os grilhões da civilização e do – então visto como famigerado – “sistema”.

2 Tradução nossa do original, bem como as demais presentes neste texto.

Fredric Jameson (1984) apontou que a ideia mais recorrente sobre os “anos sessenta” é a impressão de que, ali, tudo era possível, de que este foi um período de liberação universal, de uma liberação mundial de energias – o momento em que os “nativos” tornaram-se seres humanos, em que os colonizados internos do Primeiro Mundo (minorias, marginais, mulheres) conquistaram o direito de falar em uma nova voz, coletiva, jamais dantes ouvida no palco do mundo (ILARI, 2016). Nesse sentido, uma série de novas possibilidades surgiria também no teatro, quando as vozes até então silenciadas desses novos sujeitos históricos seriam ouvidas nos palcos, provocando, necessariamente, um tipo de estranhamento que o jovem Shepard figuraria na própria forma, cindida e surpreendente, de sua dramaturgia no período.

A Guerra do Vietnã abalou profundamente a concepção que o cidadão estadunidense tinha de si mesmo. Estendendo-se por um período total de três décadas e, no período de participação norte-americana, tendo lhe custado mais de três bilhões de dólares, além de atolar a economia, foi o conflito aberto mais longo da história do país, mobilizando mais de meio milhão de combatentes entre as forças armadas. Uma guerra que sabidamente “não poderia ser vencida”, o que se mostrara óbvio desde a Ofensiva Tet, mas deixaria um saldo de cerca de 58 mil combatentes norte-americanos mortos e 300 mil entre feridos e inválidos – em contraposição a 1,1 milhão de combatentes e 2 milhões de civis vietnamitas, além de um forte sentimento, do lado ocidental, de participação ou conivência em uma causa cada vez mais desvelada como injusta e espúria.

A partir do final da década de 1960, um forte sentimento de oposição à Guerra se alastrou, em grande medida graças à imprensa, que veiculava as notícias e imagens terríveis da guerra (e seus crimes hediondos) e a questão do Vietnã se incrustou na consciência pública de modo nunca antes experimentado, misturando-se a diversas demandas culturais e políticas reivindicadas pela contracultura e pelos movimentos pelos direitos civis.

C. W. E. Bigsby enfatiza as mudanças na representação teatral vigente no período, agora fortemente impelidas pela ação política: “A arte se submeteu aos propósitos políticos e, ao mesmo tempo, tornou-se uma oportunidade de exercer um papel público, algo que havia perdido há muito tempo.” (BIGSBY, 1985, 320-24 apud MOHR, 2001, p. 265)

Na mesma linha, Hans-Ulrich Mohr aponta os vínculos entre a mídia de massas, o protesto de rua – que passou a ser incorporado nas produções de palco – e esse novo teatro, de cunho fortemente político, que agora se estabelecia:

A apresentação da vida política na mídia, especialmente na televisão, não apenas levou à teatralização da política como gerou o desenvolvimento de formas teatrais que poderiam expressar protesto nas ruas! A partir desse momento, a vida pública, incluindo a vida da rua, viu-se sob a onipresença das câmeras de televisão. (MOHR, 2001, p. 265-266)³

David Rabe e Sam Shepard foram, certamente, os dois dramaturgos estadunidenses que exploraram de maneira mais consistente a experiência do Vietnã. Nesse sentido, destaca-se com clareza o conjunto de três peças de Rabe (*The basic training of Pablo Hummel* (1968-69), *Sticks and bones* (1971) e *Streamers* (1976)) que, não obstante não encenam a guerra *in loco* ou em si, apresentam conflitos de personagens que vivenciariam confrontos relativos ao Vietnã. No caso das duas primeiras, em que os protagonistas haviam sido fisicamente atingidos ou mutilados durante a guerra, tematizam-se suas relações posteriores, na volta à pátria e à família, em embates com um idealismo nacionalista simplório ou nefasto e em torno de questões de cunho ideológico, familiar e moral. Ou ainda, no caso de *Streamers*, apresenta-se um microcosmo da guerra iminente, presentificada enquanto alegoria da sociedade estadunidense: um microcosmo sustentado por uma série de conflitos violentos cuja ebulição apresentava um claro paralelo com os movimentos de direitos civis contemporâneos, na concretização do racismo, da homofobia, da perseguição de gênero, do questionamento dos sentidos de masculinidade e nacionalismo, na exposição da desigualdade fundamental, entre numerosas outras formas de agressões social e ideologicamente normalizadas de violência civil. Trata-se de peças que extrapolam a ênfase no âmbito individual dos protagonistas e demais personagens centrais – traço tão caro ao drama –, apresentando em suas tramas e desenvolvimento uma série de fissuras de ordem temática e formal.

No que tange a Sam Shepard, há duas peças que tratam abertamente da guerra: *Operation Sidewinder* (1970) e *States of Shock* (1991). A primeira, escrita em pleno período do conflito no Vietnã, propunha uma crítica cultural de caráter amplo: tratava de uma série

3 Vide, a respeito, *Viet Rock*, 1966, no Open Theatre e as produções da Escola de Teatro de Yale, sob direção de Robert Brustein.

de questões relativas aos movimentos pelos direitos civis e à contracultura, permeada de referências da época. Diferentemente das peças de Rabe, o tom de *Operation Sidewinder* era de forte sarcasmo, com situações insólitas ou menos centradas na realidade ordinária, por vezes beirando o absurdo, e sua concepção baseava-se num maior distanciamento interpretativo. A peça trata de um computador construído em formato de serpente, desenvolvido pelas forças aéreas, que, tornado obsoleto, é solto para experiência no deserto de Mojave e passa a interagir com diversas pessoas (entre elas indígenas nativos, um grupo de ativistas afro-americanos, uma mulher sexualmente atraente, turistas, uma xamã nativa, etc.), evocando, para além das questões político-culturais relacionadas aos direitos civis, discussões sobre as relações natureza-civilização, espiritualidade-materialismo, militarismo-identidade, ciência-mito, realidade-virtualidade. A terceira guerra mundial nela profetizada, e sua violência e destruição, com forte paralelo ao Vietnã, surgem no contexto como mais um aspecto da alienação a que se veem sujeitos os homens na sociedade em questão.

States of Shock, escrita duas décadas adiante, retoma o tema da crise do soldado que torna à casa aleijado e inválido, e aos conflitos familiares e éticos, ideológicos e morais gerados e intensificados ou revelados pela degradação aparentemente sem sentido da guerra. Escrita em um ato, como resposta indignada do autor à então Guerra no Golfo Pérsico, a peça traz, além de um protagonista veterano da Guerra do Vietnã, alusões a todas as guerras travadas pelos EUA até o momento de sua escrita, discutindo as contradições internas da sociedade e da nação em relação à guerra.

Escrita seis anos após o estrondoso sucesso de *Mente mentira* (*A lie of the mind*), o ato-único *States of Shock* (ou *S.O.S.*), agora uma peça de cunho mais explicitamente político, remeteria uma vez mais ao improviso e à espontaneidade do jovem dramaturgo dos anos 1960:

A coisa mais admirável de *States of Shock* é que Shepard resolveu fazer de tudo: confundir as expectativas dos críticos, ignorar sua própria reputação, trabalhar do modo mais rápido e bagunçado, como se ele fosse um jovem punk fazendo shows à meia-noite no La Mama. (SHEWEY, 1997, p. 219)

É curioso notar aqui que, à parte a já conhecida implicância de parte da crítica em relação às “incongruências lógicas” nas peças de Shepard, tudo o que desagrega o modelo dramático – como, no caso, a presença do tema político ou as fissuras formais –, seja lido simplesmente como resultante de “pressa”, irreverência ou “bagunça” – e, explícita ou implicitamente, avaliado como um defeito, ao menos para boa parte da crítica nacional mais tradicional. Seja como for, Shepard retoma, para o bem, a “petulância” política e suas formas “bagunçadas” e supostamente “mal acabadas”, tal como rotuladas em seu período “iniciante” ou “amador”.

Mohr, procurando dar crédito a ambos dramaturgos, justifica o distanciamento para com o realismo, em ambos os casos, nas peças em questão, em função do caráter insólito e de exceção da própria guerra:

Tanto Rabe como Shepard afastam-se significativamente do realismo. Isto se dá como reação à vivência de uma realidade instável, não-confiável e, em última instância, incompreensível. (MOHR, 2001, p. 285)

Assim, o próprio caráter caótico e violento da guerra permitiria ou mesmo demandaria, em termos formais, recursos dramaturgicos e cênicos não lineares ou logicamente apreensíveis em sua totalidade. De fato, é isso o que ocorrerá também em *La turista*, cujo caos circular e cuja aparente falta de lógica são, na verdade, recursos críticos de figuração da realidade social violenta, e da sociedade afinal “estranha” que permite que, também sobre si mesma, se erijam guerras e suas aberrações.

La turista

Sam Shepard, que, como mencionado acima, inicia sua incursão artística em meio à efervescência e criatividade dos anos da contracultura, foi um dos dramaturgos da vanguarda teatral que se formou nos Estados Unidos por volta da década de 1960 no circuito off-off-Broadway. Influenciado inicialmente por Samuel Beckett, utilizou-se com frequência de elementos surrealistas ou absurdistas em peças irracionistas que boa parte da crítica estadunidense muitas vezes qualifica, ainda hoje, como “difíceis de caracterizar”.

La turista, escrita em 1967, não escapa à regra. Anterior ao conjunto de peças que consagrariam seu autor como um dos grandes dramaturgos estadunidenses de sua época, essa peça, curta e algo obscura, é comumente considerada uma “obra inicial” (leia-se “diletante”, “amadora”), que integraria um hall de peças experimentais, não muito bem-acabadas e nem sempre compreendidas, e que, supostamente, na qualidade de expressão dos passos iniciais da dramaturgia do autor, meramente acenariam a possibilidades vindouras de a sua obra maior, então ainda por ser gestada.

A trama, urdida em dois atos, gira em torno de um casal de turistas americanos, de nomes Kent e Salem, que não por acaso têm os nomes de marcas de cigarros bastante populares na época. Ambos estão presentes nos dois atos, que aparentemente se espelham durante a peça, locados, respectivamente, em um quarto de hotel no México, colorido, quente e chamativo, e em seguida em um quarto de hotel neutro, bege/cinzentos, termicamente confortável e melhor equipado, nos EUA.

Tendo ao lado malas imensas e lotadas de objetos, o casal, em roupas de baixo, ao abrir-se o pano, lê as revistas *Time* e *Life*, respectivamente, cada qual sentado em sua cama de solteiro. Estão visivelmente queimados de sol e discutem placidamente sobre a cor de pele dos mexicanos, a coceira, a evolução das queimaduras de pele até a descamação e o fim do desconforto, quando subitamente “um garoto de pele escura, mas não negro” (SHEPARD, 1986, p. 258) adentra o quarto. Descalço, franzino, traz uma caixa de engraxate e se coloca entre as camas, observando os hóspedes, que gritam e se cobrem com os lençóis. Na tentativa de enxotá-lo, Kent sugere que lhe deem dinheiro, que está porém fora de alcance, na mala. Enojados, procuram dissuadir o rapaz de lhes lustrar os sapatos, enquanto discorrem entre si, e em inglês, sobre a pobreza e a “chantagem” quase natural dos pobres contra os ricos. Salem, embrulhada em lençóis, levanta e finalmente acena detrás da grande mala, com notas de dinheiro nas mãos, para que o garoto se vá, em vão. Este então arranca o fio de telefone da tomada, cospe na cara de Kent e se põe a fazer caretas para a plateia. Sucede-se aí um longo monólogo de Salem, que narra um episódio de infância em que apanhou de cinta do pai. O telefone toca, Kent tem um acesso de diarreia, e o rapaz, que só balbuciara palavras em espanhol, passa a falar inglês fluentemente ao telefone. Entabula uma conversa com Salem, na qual transparecem suas diferentes visões da indústria cultural, por meio da menção a filmes e de relatos das

relações dos Estados Unidos com povos mexicanos. Kent sai do banheiro gabando-se de sua vitória contra as amebas da disenteria, e gira uma arma nos dedos, enquanto os demais cantam “When Johnny comes marching home”. O ato segue nessa linha satírica e absurdista até que um feiticeiro, supostamente maia, adentra o quarto com um garoto ajudante. Horrorizado, o casal de gringos é acometido de diarreia e não conseguem se livrar dos novos invasores. Com duas galinhas vivas, uma machadinha, um chicote, velas e incenso, o feiticeiro realiza um ritual de purificação em Kent. As galinhas são decapitadas, Salem tem um acesso de diarreia e vai ao banheiro, e ao sair, é informada pelo garoto mexicano que seu marido Kent, deitado no chão do palco, está morto. O garoto lhe informa que também ela o está. Salem, em delírio, conversa com o menino de modo algo sedutor, longamente, enquanto este fala do pai, da vida pobre sofrida, de seu povo, e da possibilidade de cruzar ilegalmente a fronteira. O ato, a despeito de suas ocorrências insólitas, se encerra placidamente.

Quando sobe o pano no ato seguinte, o palco está organizado exatamente do mesmo modo que no anterior, porém o quarto de hotel é outro, localizado agora em solo estadunidense. O telefone e as malas são agora de plástico, o cenário é sóbrio e há um ar-condicionado substituindo o antigo ventilador. Salem e Kent, que aparentemente não teria morrido no ato anterior, estão em cena, e os mesmos atores que interpretavam o feiticeiro e seu acompanhante surgem agora como um médico e seu filho, ambos trajando uniforme da Guerra Civil. O médico e pai não traz chicote, machadinha ou galinhas, mas porta uma pistola. Salem lhes conta sobre uma estranha letargia que tem acometido Kent, levando-o a dormir compulsivamente. O médico diagnostica a doença “Economo”, que estaria em fase de epidemia, levando à paralisia, rigidez e deterioração da capacidade mental. Como tratamento, sugere que o paciente permaneça em movimento e que converse o mais possível. O elenco então principia uma espécie de dança de passos coreografados sobre o palco, e o médico, como fizera o garoto mexicano no primeiro ato, passa a falar diretamente à plateia. Há uma discussão velada sobre linhas telefônicas e espionagem, Kent ameaça matar o filho do médico com uma arma, e o médico o declara curado. Kent então reclama do preço do tratamento (duas malas cheias de dinheiro), e, como num faroeste encenado, ambos apontam uma arma um ao outro. O médico descreve um procedimento de escalpelamento. A tensão aumenta, e o diálogo efetivo entre os

personagens é substituído por monólogos paralelos dos mesmos, intercalados. O embate continua, frenético, até que Kent escapa do palco abrindo com o corpo, através de um mergulho, um buraco na parede (de papel).

Observa-se o caráter insólito do enredo, dividido em dois atos que pareciam se espelhar, mas que terminam sem maiores explicações. Por que o casal rechaça o garoto mexicano maltrapilho, e qual a relação entre o feiticeiro no primeiro ato e o médico de outro século, no segundo? Quem são essas personagens, e qual o sentido de suas inter-relações?

Bonnie Marranca compara o conceito de personagem em Shepard ao de Bertolt Brecht:

Brecht desenvolveu o conceito de personagem como situado entre o ator (eu) e o papel (você). O personagem é criado do ponto de vista da terceira pessoa (ele), externamente ao evento: atuação narrativa. (MARRANCA, 1981, p. 13)

Shepard, por sua vez, situaria a narração no presente, na equação do personagem ao narrador, focando não na história mas no mito e na experiência vivida pela personagem. De fato, nos momentos que se seguem à crítica ácida gerada pelas ações e falas das personagens, o ritual, o mito, frequentemente surgem como rotas de fuga, em resposta ao materialismo e à ideologia supremacista. No primeiro ato, o preconceito do casal para com os pobres e estrangeiros “de pele escura, mas não negra”, a diarreia (ou *la turista*, como chamada pelos nativos, por incidir nos estrangeiros de visita) que acomete os protagonistas, impossibilitando-os de se defenderem ou mesmo de se livrarem de um mero engraxate pobre, não sem alguma dor de consciência, são todos elementos que remetem ao “incômodo” sofrido pelos “dois norte-americanos desagradáveis”, como são frequentemente descritos os protagonistas pela crítica. No hotel onde, malgrado o mal-estar, passam férias como turistas, sofrem a invasão de seu espaço privado pelo moleque sujo e maltrapilho, sem que consigam se livrar dele. O garoto mostra-se muito mais astuto que eles, tem conexões suspeitas e ativas, fala muito bem a sua língua e tem a destreza de um espião. O curandeiro selvagem faz rituais em meio à crise de diarreia dos turistas, e o garoto mirrado, a despeito da aparência andrajosa, conta finalmente a Salem que ela e o marido estão mortos, ao que esta tenta ainda seduzi-lo, de modo algo maternal e

concomitantemente insólito. A bizarrice obriga o público a buscar alguma lógica que torne inteligível o entrecho que se desenvolve com os protagonistas, seus turistas “desagradáveis” conterrâneos e o antagonista “primitivo”.

No segundo ato (no qual, segundo certos críticos, a plateia permaneceria apenas para tentar compreender, via espelhamento e paralelismo, o ato anterior e o sentido geral da peça), o “garoto de cor incômodo” desaparece. Considerando-se a estrutura de sentimento, na acepção de Raymond Williams, vigente no momento em que foi escrita a peça, não fica distante a analogia com a invasão da superpotência estadunidense ao Vietnã: um país comparativamente mirrado, de inimigos “de cor, mas não negros”, pobre, sem malas de dinheiro – gerador do poderio bélico e tecnológico de seu inimigo, “sujo”, e ao mesmo tempo astuto, espião: como os vietcongs, que, para horror do inimigo, se infiltravam sorrateiramente nas comunidades, enganando os estrangeiros. Na peça de Shepard, no país inimigo, o casal arrogante com nomes de cigarros, é acometido pela maleita dos turistas, e morre simbolicamente após um ritual primitivo. Como na guerra, a invasão ao quarto de hotel é também mediada pelo dinheiro, contra o qual se embatem experiências ilógicas, místicas, não desprovidas de violência e morte.

O contraponto entre civilização e barbárie, riqueza e pobreza, variações nas avaliações éticas e morais, remetem no plano maior do período, por sua vez, às discussões e lutas então vigentes, por direitos e liberdades civis, que ocorriam concomitantemente na sociedade norte-americana.

O segundo ato, agora sem o invasor mexicano, se dá agora no interior de um hotel em solo dos EUA. A comunidade/sociedade é ali diagnosticada como doente de letargia e sono, visitada por fantasmas (e seus procurandeiros atrasados) da guerra civil, e anuncia-se o diagnóstico de uma doença relacionada à economia, que paralisa a capacidade de pensar. O médico (de outro século) não é menos louco que o curandeiro selvagem. A crítica à guerra surge no duelo sem sentido (ou em função da mala de dinheiro?) dos conterrâneos de épocas distintas. A irracionalidade regula as relações, regidas em função da economia e do dinheiro. Seu caráter absurdo (o protagonista se evade mergulhando através da parede) dialoga ainda com diversas referências à indústria cultural. Algo irmanados às fábricas tóxicas de cigarro que lhes emprestam os nomes (ou o contrário), Kent e Salem surgem assim, na avaliação da crítica tradicional da cena teatral,

como “produtos falhados”, “desprovidos de sentido”, “dois americanos desagradáveis”, sem nem ao menos uma carga psicologizante que os poderia salvar ao menos enquanto personagens, seguindo-se uma expectativa dramática. Desinteressantes, desagradáveis, alienados, vazios. Lida desta forma, por um prisma dramático e expectativa de realismo cênico, a trama de fato não faz sentido, senão pelo embate violento e igualmente sem explicação entre personagens psicologicamente rasos, aparentemente inconsistentes. E além de tudo, o conflito/a guerra ao final não termina, já que um dos protagonistas simplesmente foge fantásticamente para outro plano.

Desafiando as convenções dramáticas, em um tempo de mortes determinadas à larga, *La turista* é de fato uma peça cujo verdadeiro tema não se poderia restringir a uma estrutura dramática ou à ênfase individualizada de seus personagens: uma peça sobre a guerra letal e violenta então em curso, que põe em cena não indivíduos, mas uma sociedade (personificada por duas empresas nacionais de cigarros) abastada, arrogante e preconceituosa que, invadindo um país alheio, satiricamente sofre baixas com “maleita turista”; e que, internamente, sofre da “maleita econômica” e da disputa ferrenha por dinheiro, enquanto dormita, alienada, socorrida por médicos lunáticos, passadistas e interesseiros. A crítica à alienação, ao materialismo e à irracionalidade da guerra surgem formalmente na repetição sem sentido dos atos que não se complementam, no giro em falso do enredo, na falta de densidade individual dos personagens.

Em *La turista*, podemos afirmar que a trama comezinha e os personagens são de fato o que menos importa, em termos de estrutura e significação dramática. O tema maior da guerra e da disputa econômica, irmanado à visão de mundo supremacista em relação aos pobres e aos “de cor” (mexicanos e vietnamitas), aponta para elementos estruturais e fundantes da própria “justificativa” da guerra, remontando historicamente aos tempos da Guerra Civil. Seu caráter caótico, violento e desprovido de sentido, margeado por relações de racismo e injustiça social e econômica, desdobra-se assim nas escolhas formais “experimentais” do jovem Shepard, em incursões pelo terreno do absurdo. Flerta ainda com o uso de recursos de distanciamento brechtiano, dirigindo-se diretamente à plateia, que é instada a decidir, e tomar (ou não) partido.

Decantada em forma, num diletantismo talvez desprezioso porém nada supérfluo, as matérias da guerra e sua alienação surgem, em *La turista*, como alegoria feroz

de seu tempo; uma alegoria que, não obstante ter sido criada e escrita “ontem”, cabe ainda, em sua violência “gratuita”, no universo belicista, alienado, supremacista, profascista – e nem por isso menos “surreal” – de uma parcela, não pequena, de certo universo atual.

Referências

COHN, Sérgio; PIMENTA, Heyk (Org.). **Maio de 68**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008. (Coleção Encontros).

ILARI, Mayumi Denise Senoi. Dez obras para se pensar a contracultura dos anos 1960. In: **Guia bibliográfico da FFLCH** [S.l: s.n.], 2016. Publicação online. Disponível em: <<https://fflch.usp.br/sites/fflch.usp.br/files/2017-11/Contracultura.pdf>>.

JAMESON, Fredric. Periodizing the sixties. In: _____. **The ideologies of theory, essays 1971-1986**. Durham: Duke University Press, 1984.

MARRANCA, Bonnie. Alphabetical Shepard. The Play of Words. In: MARRANCA, Bonnie (Ed.). **American dreams**. The imagination of Sam Shepard. New York: PAJ, 1981.

MOHR, Hans-Ulrich. The ‘Reality’ of War: Rabe’s and Shepard’s Vietnam Dramas. In: HEIDEKING, J. (Ed.); HELBIG, J. (Ed.); ORTLEPP, A. (Ed.) **The Sixties revisited: culture - society - politics**. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 2001.

SHEPARD, Sam. **Seven plays**. New York: Bantam Books, 1986.

SHEWEY, Don. **Sam Shepard**. New York: Da Capo Press, 1997.

Submetido em: 04 set. 2018

Aprovado em: 14 nov. 2018