

*A dramaturgia de Valter Sobreiro Junior: deslindando os fios performáticos de Um infeliz jovem rei*¹

Wagner Corsino Enedino²

Introdução

Neste artigo, o destaque é a obra *O infeliz jovem rei*, primeira peça de Valter Sobreiro Junior, datada de 1962. Dividida em dois atos e seis cenas, o drama estreou, em 1963, no 2º Festival de Teatro de Pelotas, atingindo considerável sucesso, o que rendeu a Sobreiro Junior vários prêmios. *O infeliz jovem rei* possibilita ao leitor/espectador refletir sobre a condição de “ser e estar no mundo” a partir das inquietantes e instigantes batalhas (com um *plus* de existencialismo sartriano) que o jovem príncipe (depois rei) trava consigo mesmo.

Nascido em 25 de dezembro de 1941, Rio Grande, município localizado no litoral sul do estado do Rio Grande do Sul, o cenógrafo, compositor, encenador, diretor e dramaturgo Valter Sobreiro Junior radicou-se, desde os seus onze anos de idade, em Pelotas/RS, município que jamais deixou desde então. No âmbito literário, Sobreiro Junior publicou dois romances de largo fôlego: *Petrona Carrasco* (1990) e *A sombra que avança até Valério e outras sombras* (1995), os quais lhe renderam três prêmios.

No ano de 1962, a Sociedade de Teatro de Pelotas (STEP) promoveu o 1º Festival de Teatro de Pelotas. Destaca-se, nesse festival, a participação de Sobreiro Junior como cenógrafo na peça *Amor de Dom Perlimplim com Belisa em seu jardim*, de Federico García Lorca. No ano seguinte, também atuando na cenografia, o artista concebe a representação de *O infeliz jovem rei*, primeiro drama de sua autoria.

O dramaturgo rio-grandino utiliza uma linguagem carregada de significados, remetendo o leitor/espectador a um universo repleto de lirismo, angústia e símbolos. Percebe-se, no ato estético de absorção do mundo pelo dramaturgo no texto dramático em questão, uma espécie de esvaziamento da identidade do autor, que, em certa medida, anula-se para configurar

¹ Esta publicação contou com auxílio financeiro da Fundect- MS, por meio da Chamada Fundect nº 31/2021 - Universal 2021 - ODS, Termo de Outorga 290/2022.

² Professor Titular da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Pós-Doutorado pela UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas. Doutorado em Letras pela UNESP - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, *Campus* de São José do Rio Preto. Mestrado em Estudos Literários pela UNESP - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, *Campus* de Araraquara. Graduação em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, *Campus* de Três Lagoas. Atua no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (Mestrado e Doutorado), na FAALC - Faculdade de Artes, Letras e Comunicação – na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Campo Grande. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária, Formação do Leitor Literário, Teatro e Dramaturgia contemporânea. É líder do Grupo de Pesquisa Ícaro (CNPq) e membro do GT Dramaturgia e Teatro da ANPOLL.

diferentes tipos, pois, para que a obra literária se torne objeto estético autônomo, que extrapola o criador, o afastamento do real é indispensável.

Dos temas e dos símbolos: transformação e permanência

Gestado nos anos que antecedem o Golpe Militar de 1964, o texto da peça parece inaugurar o projeto estético da dramaturgia do artista. Ali, Sobreiro Junior direciona seu labor teatral para uma realidade social possivelmente do século XVI, mas que também poderia representar o momento “atual” em que produz e encena a peça. Com sensibilidade artística, o dramaturgo descortina e metaforiza relações humanas, figurativizadas por personagens nobres, guerreiros e servos. As *personas* estão imersas em inóspito espaço palaciano, enquanto o herói (jovem príncipe e depois rei) está em constante conflito identitário. Sobreiro Junior procura, em tom aparentemente simples e descompromissado, denunciar um quadro caótico e desintegrado de figuras humanas, ou silenciadas a fórceps, ou sedentas pelo poder.

Provida de esparsas didascálias (rubricas) e poucas referências ao cenário e, por extensão, à indumentária das personagens, a peça *O infeliz jovem rei* inova: a cenografia ocupa papel secundário, ao passo que a ação física e verbal das personagens ocupa papel de destaque. Conforme afirma o crítico Anatol Rosenfeld (2002, p. 32), no teatro, é a personagem que, absorvendo as palavras do texto, passa a ser a fonte delas, aproximando-se do real. Assim, essa entidade “funda onticamente o próprio espetáculo”, permitindo ao homem viver e contemplar, por meio dela, a plenitude de sua condição.

O enredo de *O infeliz jovem rei*, apresentado de forma linear e contínua, é aparentemente simples: o Príncipe e sua prima, alheios ao momento tenso de guerra por que passa o reino, vivem seu amor. Com a morte do rei, pai do protagonista, na guerra, o príncipe, por tradição, assume a coroa, enquanto a jovem desaparece da história, reaparecendo, oito anos mais tarde, na condição de prostituta, para atender ao rei como tal, mas ele a reconhece. Já na posição de General, o Primo, que sempre aspirou ao trono, virá reivindicá-lo, porém, em um duelo, Rei e General morrem, e a princesa-prostituta, grávida, assume o reino, mas exige que o herdeiro não faça parte dele, num gesto de aparente ruptura com a tradição.

A peça inicia-se com um diálogo entre pai e filho, cuja tônica é a submissão a tradições e regras, como comandar o exército e ir à guerra (“obrigações” do rei) ou obedecer a protocolos (dever do príncipe diante do preceptor), que o príncipe diz não compreender. A saída do pai de cena é assim descrita na rubrica: “Usa uma grande máscara cinzenta, de feições monstruosas, a face direita cortada por um risco negro. Pausa. A figura do PAI dilui-se na sombra”

(SOBREIRO JUNIOR, 1962). As indicações cênicas funcionam como um sinal profético do trágico destino do pai, “colorido” de cinzento, preto e sombra.

Se considerarmos que cinzas são “aquilo que resta após a extinção do fogo e, portanto, antropocentricamente, o cadáver, resíduo do corpo depois que nele se extinguiu o fogo da vida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 301). Com efeito, “o valor desse resíduo é nulo. Por conseguinte, em face de toda visão escatológica, a cinza simbolizará a *nulidade* (grifo dos autores) ligada à vida humana, por causa de sua precariedade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 301). Já a palavra “cinzenta” (‘cheia de cinzas’) liga-se a morte, porém também se associa à “ressurreição dos mortos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 302). Por exemplo, os “artistas da Idade Média [...] dão a Cristo um manto gris quando ele preside ao Juízo Final” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 302). Além disso, cumpre destacar que “Os hebreus se cobriam de cinza para exprimir uma intensa dor” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 302). A palavra “Sombra”, por sua vez, “é, de um lado, o que se opõe à luz; é, de outro lado, a própria imagem das coisas fugidias, irreais e mutantes” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 922). Em *O infeliz jovem rei*, em nítida oposição a luz, na cena, representa não só o que é fugidio, mas também algo sujeito a mudanças.

Esse sentido de mudança vem a ser reforçado, logo na sequência, após a saída do pai, com a aparição de uma borboleta, “um símbolo de ligeireza e de inconstância” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 187). Com efeito, “as borboletas são espíritos viajantes; sua presença anuncia uma visita ou a morte de uma pessoa próxima” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 187). Também podemos ponderar acerca da borboleta como tradicional símbolo de transformação, pois “se fundamenta nas suas metamorfoses: a crisálida é o ovo que contém a potencialidade do ser; a borboleta que sai dele é um símbolo de ressurreição. É ainda [...] a saída do túmulo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 187).

Na sequência, chama atenção o diálogo entre o príncipe e o primo, ambos com máscaras, em que alienação e “cegueira” (o não querer ver) preenchem a cena:

O PRÍNCIPE: Tu não sabes de nada. Esses homens partem e morrem continuamente, e tu não sabes de nada.

O PRIMO: (*quieto*) Não me censure.

O PRÍNCIPE: Não, por que o faria? Vejo-te embriagado e satisfeito, alheio às coisas desagradáveis. Mas não posso deixar de pensar, ao mesmo tempo, que isso me é indiferente.

O PRIMO: Primo, será possível que não vejas? O bosque ao redor do lago tem um perfume violento. Somos miseravelmente jovens. E a guerra --

O PRÍNCIPE: Pois bem, é simples. Cada um sente à sua maneira.

Merecem destaque, no excerto, a construção sinestésica “perfume violento” e a fala “Cada um sente à sua maneira”: a violência da guerra impregna os arredores do palácio, mas um “sente” isso como positivo (“perfume”), ao passo que o outro prefere silenciar.

Ainda nessa cena, o diálogo desloca-se para outros temas, quais sejam, as diferenças sociais (e, com elas, diferentes poderes), as diferenças de posicionamentos (ou, talvez, a alienação) e, nestas, mais uma vez a (subentendida) questão da transformação:

O PRIMO: Fomos criados juntos. No entanto, eras o herdeiro do trono. Afastaram-nos.

O PRÍNCIPE: Tu sabes que não foi assim. Nós é que nos afastamos.

O PRIMO: Por que, primo?

O PRÍNCIPE: Porque havíamos crescido – e porque, subitamente, nossas palavras morreram. Já não havia nada a dizer.

As rubricas que seguem parecem soar como um paradoxo em relação a essa fala do príncipe:

(Ele sai. O PRÍNCIPE volta ao seu primitivo lugar. Tira a máscara e, abrindo o pergaminho, anota mais alguma coisa.)

O PRÍNCIPE: *(murmurando)* “Era uma vez, repetem tristemente...”

O fato de tirar a máscara parece, no entanto, desfazer o paradoxo: as palavras continuam vivas; porém não fazem mais parte do presente. Assim interpretado o texto, mais uma vez emerge o tema da mudança: antes *versus* agora.

As próximas falas – agora entre o príncipe e a princesa – reforçam essas interpretações, seja pelo teor da conversa, seja pelo uso do pretérito imperfeito, pelas duas ocorrências de construções de aspecto cessativo (verbos no presente + “mais” = deixar de fazer algo), seja ainda pelo uso do operador “antes”:

A PRINCESA: Tu gostas das estrelas, não é? Antes, escrevias poemas sobre elas.

O PRÍNCIPE: *(enrolando o pergaminho)* Isso já passou.

A PRINCESA: Não escreves mais poemas?

O PRÍNCIPE: *(colocando a máscara)* Estudo, às vezes, um pouco de Astronomia. Não perco mais tempo com tolices.

A PRINCESA: Não eram tolices. Eram belos versos que me agradavam.

Antes de dizer “Não perco mais tempo com tolices”, a personagem coloca novamente a máscara, a suscitar que vai mentir, fingir ou dissimular. Assim, essa fala não seria sua; seria daqueles que representa(va)m negativamente a arte e o artista. A título de esclarecimento e numa passagem rápida pela História, vale mencionar que a concepção de trabalho humano foi sendo alterada ao longo dos tempos. Entre outros conceitos, passou do sentido de subsistência ao da condenável escravidão, perpassando pela atuação dos servos na Idade Média, pela valorização do artífice no período renascentista, pela visão do homem como proprietário do

“trabalho de seu corpo e a obra de suas mãos”, na visão iluminista de John Locke (1994, p. 19), chegando à ideia de trabalho digno, que enobrece o indivíduo e pode retirá-lo da vadiagem e dos vícios – nesse momento, em contraposição à representação renascentista, a arte foi entendida como trabalho sem utilidade – e à de “força de trabalho” como mercadoria, própria do capitalismo.

Na continuação da conversa entre o casal, chamam atenção os nomes próprios que o príncipe atribui a si e à princesa:

O PRÍNCIPE: Mas – a tua voz? Que cor tinha a tua voz?

A PRINCESA: (*corrigindo*) Ai era verão. Ensinaste-me o mundo das libélulas.

O PRÍNCIPE: (*suplicante*) Ouve. Tu te chamas Falena. És minha...

A PRINCESA: Eu te detesto! (*Sai apressadamente.*)

O PRÍNCIPE: (*angustiado*) E eu me chamo Agnelo!...

O substantivo comum “falena” designa uma espécie de borboletas noturnas, nocivas às plantas cultivadas ou às árvores das florestas, porém, aplicado a uma mulher e como nome próprio, pode conotar prostituição, em contraste com o nome próprio Agnelo (‘cordeirinho’), que remete a Jesus Cristo, o “Cordeiro de Deus”, uma vez que “o derramamento do sangue redentor de Cristo na cruz não deixa de estar relacionado com o sangue salvador do cordeiro sacrificado [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 343).

No contexto, o nome está associado a “libélulas”, uma espécie que, assim como as borboletas, vive a transformação, o que nos permite ousar dizer que remete à busca de uma identidade, para além das aparências. Por outro lado, podemos interpretar “cordeiro” como símbolo de submissão à vontade do outro. Vale dizer que essas falas, assim como as anteriores, vão se repetir, com ligeiras reformulações, páginas adiante:

A PRINCESA: (*espontaneamente*) Nós nos amávamos...

O PRÍNCIPE: Chamavas-te Falena...

A PRINCESA: E tu, Agnelo.

Aqui, o presente é substituído pelo pretérito imperfeito, representando processos durativos, ocorridos num passado de fantasia, o que aponta para uma memória de fatos que já não ocorrem mais; também se desloca a pessoa gramatical, apontando transformações, que também se identificam no seguinte fragmento:

A PRINCESA: [...] Há muitas coisas que não compreendo.

O PRÍNCIPE: Tu julgavas compreender tudo. E eras alegre, naquela festa.

A PRINCESA: Não tínhamos uma guerra, então.

O PRÍNCIPE: É verdade.

A PRINCESA: (*descobrimo o pergaminho*) O que é isto? (*lê*) “Era uma vez, há bilhões de anos-luz...”

A PRINCESA: *(com certeza crescente)* Tu escreves poemas! Poemas sobre as estrelas! Disseste-me que não o fazias mais!

Nesse fragmento, o tema da transformação emerge com clareza, materializado no jogo entre presente e passado das formas verbais e entre frases de modalidade afirmativa e negativa, produzindo uma espécie de quiasma em confronto com o trecho anterior.

Conforme mencionamos, a guerra é (assim como a transformação) tema recorrente na peça. Na primeira cena, ela surge recorrentemente pela voz do jovem príncipe em seus questionamentos ao pai:

[...]

O PRÍNCIPE: Vais para a guerra?

O PAI: Vou.

O PRÍNCIPE: Há muitas coisas que não compreendo.

O PAI: Certamente. És jovem ainda.

O PRÍNCIPE: Fica muito longe, a guerra?

O PAI: Muito longe. Para lá das montanhas.

[...]

O PRÍNCIPE: *(pausa)* Pai, morre-se na guerra?

O PAI: Sim, por vezes.

O PRÍNCIPE: O filho de nossa ama foi morto na guerra. Diz ela que era um bravo soldado. Tu és um bravo soldado?

Adiante, o tema retorna na conversa que o protagonista tem com a ama, que põe em contraste as vozes das mulheres e o silêncio (resignação diante do dever de guerrear) dos homens:

O PRÍNCIPE: *(pausa, afastando-se da janela)* Esta noite partiram homens.

A AMA: Eu ouvi. Ouvi o choro das mulheres, e suas vozes alteradas. Ouvi também o passo dos cavalos, o ruído de armas no pátio. Mas os homens partiram em silêncio.

A próxima menção a guerra surge na conversa entre o príncipe e o primo, em que também retornam os temas da alienação e acomodação, agora com o questionamento dos “direitos” da nobreza e das regras sucessórias:

O PRÍNCIPE: Um tabuleiro de xadrez.

O PRIMO: *(brinca com as peças, pausa)* Sabes? Creio que, de uma certa maneira, tens razão. A guerra ainda está longe e eu continuo a viver tranquilamente. *(Levanta o olhar)* Parece-te uma posição cômoda? Pelo menos, é tão cômoda quanto a tua.

O PRÍNCIPE: Que queres dizer?

O PRIMO: Que tens, como eu, idade de lutar – e aqui estás.

O PRÍNCIPE: Trata-se de uma ordem.

O PRIMO: Uma ordem para que sejamos preservados. Não é isto cômodo?

O PRÍNCIPE: Pouco importa. De resto, é provável que tenhamos de lutar, nós também. A guerra tem sido penosa.

O PRIMO: Pois lutarei, quando a hora chegar. Por enquanto, prefiro não pensar nisso. *(referindo-se ao xadrez)* Não é um jogo complicado.

Em outro trecho, outro diálogo reforça a questão das diferenças entre os dois:

O PRÍNCIPE: Por quê? Tu nunca soubeste jogar xadrez.
O PRIMO: Vives a gabar-te – de fazer tudo melhor do que eu.
O PRÍNCIPE: Não me gabo. Mas é verdade. Ensinaaram-me a mim mais do que a ti.
O PRIMO: É difícil suportar.
O PRÍNCIPE: Ages como se eu fosse culpado disso. Não escolhi minha posição.
O PRIMO: *(amargamente)* Eu tampouco.

Outro recurso constantemente reiterado na peça é o retirar e pôr as máscaras, indicado nas rubricas, que, nas falas das personagens, parece sugerir um jogo entre realidade e ficção, entre memória e presente, entre ser e parecer, ou entre ser e não ser, evocando, talvez parodicamente, uma das questões contidas em *Hamlet*, o drama shakespeariano:

(Ele para. Vai recolocar a máscara.)

O PRÍNCIPE: Mas – oh, vamos, prima, não chores... Por que chorar? Pois se tudo isso aconteceu... há bilhões de anos-luz... *(rodeia-lhe os ombros, com simplicidade)* Olha, talvez nem tenha mesmo acontecido...

A PRINCESA: Pois bem, eu esqueço. De qualquer modo, agora somos outras pessoas.

O PRÍNCIPE: Não, agora somos nós mesmos.

A PRINCESA: *(de joelhos, fita a superfície do lago, encantada)* Agora... sou eu mesma.

Quando o corpo do rei, morto na guerra, chega ao palácio, quem se pronuncia é o preceptor do príncipe, descrito, na rubrica, como “formal e ridículo”, à medida que seu discurso, embora, a princípio, valorize a vitória do rei valoroso e lamente as “perdas irreparáveis”, desloca-se para a questão da sucessão, destacando a falta de competência de seu pupilo, o legítimo herdeiro, para assumir o trono.

Subentende-se que ele, o preceptor, está disposto a usurpar esse trono, porém o príncipe, antes alheio às questões do reino, agora abdica de seu amor e de sua arte e faz que todos ouçam sua voz e se prostrem “diante da máscara”:

O PRÍNCIPE: Eu nunca soube quem era este homem. Agora, aprendo um pouco mais a meu próprio respeito. Sou parte de algo anterior a mim, algo por cuja continuação sou responsável. É impossível, como deve ter sido para ele, recuar. É inútil furtar-se a essa determinação, embora submeter-se implique na perda de uma liberdade que eu me apressava a amar e a possuir. Sonhei demais. No entanto, a evidência aí está, a evidência é um caminho – e único a seguir. Perdoa-me. Falena. *(levanta-se e coloca sobre o rosto a máscara do rei)* Afinal, talvez seja tudo muito simples. Não pertenço a uma dinastia de reis poetas.

E a princesa, na última fala do primeiro ato, enuncia uma significativa fala – que insinua a morte do ser humano e do poeta, em favor de tradições e poderes, representados pelo pronome “vocês” – e sai de cena:

A PRINCESA: Prometera-me – um novo poema. *(entre lágrimas)* Amava-me... Sim, amava-me, e ninguém jamais saberá quão infinitamente capaz de amar era ele! Levaram-no, esconderam-no de mim... Malvados! Vocês o mataram!...

No segundo ato, a maioria dos diálogos ocorre entre o agora rei e o agora general, ambos sem máscaras, trocando “verdades” e discutindo sobre manutenção do poder e sobre a legitimidade de sua investidura:

O GENERAL: Foi preciso que eu viesse até estes muros para me certificar de uma verdade já pressentida: não há laços. Não há laços de espécie alguma.

[...]

O GENERAL: Eu sei, Majestade. Porém o meu pedido não é tão fácil de ser satisfeito. Eu quero voltar... como governante.

[...]

O GENERAL: [...] Lembro-me também de minha irmã... Faz oito anos, justamente hoje.

O REI: (*Avança lentamente*) Nós nunca fomos iguais, primo. Confesso que, muitas vezes, tu me confundiste. Mas esta, a tua ambição, eu reconheço. Tu vens, tu falas de outrora, tu me comoves, tudo muito sutilmente, com a ambição escondida como garras de animal!

O GENERAL: Majestade...

O REI: (*com um gesto*) Não fales. Dizias – que teu pedido não era fácil de ser atendido. Se soubesses... quão mais difícil é exercer um poder que tudo asfixia! Se soubesses, realmente... É a solidão o que me estás a pedir, nessas terras que conquistaste.

O GENERAL: Então?...

O REI: Então volta para elas, toma-as, são tuas! Que me interessa um reino sem fronteiras? (*Pausa.*) Seria melhor que não tivesse vindo.

O GENERAL: Mas, Majestade... era meu dever.

O REI: Ah, sim, esquecia-me. És um vassalo e eu sou um rei. (*No trono*) Pois bem, a audiência está encerrada.

[...]

O REI : Estou condenado a uma curiosa reclusão, onde as pessoas surgem e logo se afastam, insensibilizando-me – como fantasmas. (*pausa*) Como era mesmo aquela história?... Não me lembro mais.

Adiante, depois de uma longa conversa entre o rei e seu ministro, que culmina em uma advertência deste quanto a possíveis riscos da outorgação do poder ao ambicioso primo (que queria usurpá-lo), agora general, surge em cena uma prostituta, que vem atender ao rei e lhe diz que, mesmo não sabendo tocar alaúde, sabe “dedilhar respostas” e descobrir segredos. Ambos tiram as máscaras, e ele a reconhece. As visitas persistem, até que, em tom confessional, ele revela:

O REI: Isso é difícil de saber. Impuseram um caminho que segui severamente. Às vezes, porém, penso que devia ter tido coragem de fugir, de ir viver num campo, contemplado a natureza e escrevendo poemas do meu agrado. Ou, então, satisfazer-me com o que tenho, resignar-me definitivamente.

A princesa-prostituta engravida e o rei exige que ela lhe prometa algo:

O REI: Tu o levarás para longe daqui, para longe destes muros. Tu o farás tocar faces humanas. Tu estenderás suas mãos para correntes impetuosas. Tu o conduzirás por encostas escarpadas, encherás sua boca de vento, de talos leves, de todos os cheiros e rumores da natureza. Tu o farás livre. E ele será puro. Ele será tranquilo. Seu coração não conhecerá limites. Quanto a mim... (*Ele se afasta.*) Sigo o resto do caminho que me foi destinado. Será menos penoso – sabendo que revivo no meu filho.

Reforçando essa imagem de reviver no filho, o diálogo que se segue entre os dois é uma retomada do que ele teve com o pai no início do drama, porém é ela quem repete exatamente as mesmas perguntas que ele fez ao pai.

O clímax da peça é trágico: no confronto entre o rei e o general, anunciado desde o início, ambos se ferem e morrem, não sem antes retomarem as antigas diferenças:

O GENERAL: Cresci à tua sombra, primo.

O REI: Invejoso de meus privilégios!

O GENERAL: Deram-te um trono e um comando que nada fizeste para merecer!

O REI: Um trono e um comando que eu não havia pedido!

[...]

O REI: Pois bem! *(pausa)* Falemos claro, então. *(pausa)* Eu sei. A verdade é que tu sentes, tu adivinhas, que meus olhos estão abertos para formas que jamais perceberás! Sabes que, mesmo sendo eu o último dos vassalos, e tu, o rei, não conseguiras igualar o que possuo. E assim, com teu rancor e tua impotência, justificas esta guerra!

O GENERAL: Eu te odeio!

No desfecho, ambíguo, a prostituta-princesa assume o trono e vai retirando as máscaras das figuras até o final, enquanto repete a fala do rei quando soube da gravidez:

A PROSTITUTA: “Tu o levarás para longe daqui, para longe destes muros. Tu o farás tocar faces humanas. Tu estenderás suas mãos para correntes impetuosas. Tu o conduzirás por encostas escarpadas, encheras sua boca de vento, de talos leves, de todos os cheiros e rumores da natureza. Tu o farás livre. E ele será puro. Ele será tranquilo. Seu coração não conhecerá limites... Quanto a mim... Sigo o resto do caminho que me foi destinado. Será menos penoso, sabendo que revivo no meu filho.”

A AMA: “Mas... para onde? Para onde hei de levá-lo?”

A PROSTITUTA: *(seu rosto ilumina-se)* “Para algum lugar. Deve haver algum lugar.”

Assim, sugere que a tradição será mantida, num processo cíclico de ascensão e queda, em que tudo se repete e as pessoas renunciam a sonhos, amores ou princípios para terem o poder. Representa-se, assim, a tragédia da existência e dos ideais e o devir da humanidade, com suas tradições, poderes, hipocrisias e cobiça. E o cinzento da máscara faz sentido. Não se pode negar, no entanto, que a fala traz ao menos uma esperança: a de haver um lugar sem máscaras e sem muros, que permita o “tocar faces humanas”. Seria esse lugar a Arte, a libertadora Arte? Insinuar-se-ia, ali, um “lugar de fala” para o feminino?

Considerações Finais

Este ensaio fica, pois, como um estímulo a outras leituras e à leitura de outros textos do autor, pois a obra do dramaturgo de Rio Grande continua à espera de outros leitores dispostos a enveredar-se pelos meandros de sua escritura. É nessa direção que o artigo termina, uma vez que cada leitor/espectador acolhe uma obra dramática de acordo com sua subjetividade, de que

resulta a assim chamada plurissignificação do texto. Outros leitores poderão ler o drama de modo diferente; esta leitura é apenas uma das possíveis e, se não for a imaginada, ao menos suscitará outras.

REFERÊNCIAS

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Edição revisada e atualizada por Carlos Sussekind. Tradução Vera da Costa e Silva *et al.* 34. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

LOCKE, John. *Segundo tratado sobre o governo civil: ensaio sobre a origem, os limites e os fins verdadeiros do governo civil*. Introdução de J.W. Gough. Tradução de Magda Lopes e Marisa Lobo da Costa. Petrópolis: Vozes, 1994.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 11-49.

SOBREIRO JUNIOR, Valter. *O infeliz jovem rei*. Pelotas: [s.n.], 1962. (Texto original).