

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS  
EM INGLÊS

GABRIELA TOZZO SCHUMANN

**Famílias em ruínas: um estudo sobre a peça *A Lie of the Mind*, de Sam Shepard**

**Versão corrigida**

São Paulo  
2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS  
EM INGLÊS

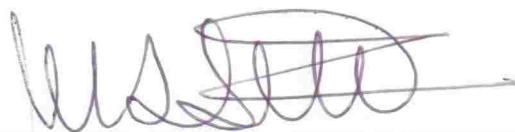
**Famílias em ruínas: um estudo sobre a peça *A Lie of the Mind*, de Sam Shepard**

Gabriela Tozzo Schumann

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre na área de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês.

Área de Concentração: Teatro Norte-Americano

**[Versão corrigida]**



---

Orientadora: Profa. Dra. Maria Silvia Betti

São Paulo  
2015

## **AGRADECIMENTOS**

À Profa. Dra. Maria Sílvia Betti, pela orientação, por toda a paciência, por ter despertado em mim o interesse no estudo de teatro desde a graduação, e por ter me apresentado à dramaturgia de Sam Shepard.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pela bolsa de estudos concedida pelo período de um ano e meio, o que me possibilitou maior dedicação à pesquisa para a realização deste projeto.

A todos os funcionários do Departamento de Letras Modernas – em particular à Edite – que me auxiliaram com todos os pequenos problemas que surgem ao longo do caminho.

Ao Prof. Dr. Daniel Puglia, que ministrou uma disciplina com conteúdo indispensável para a elaboração desta dissertação, além de ter oferecido valiosas contribuições durante o Exame de Qualificação e como participante da banca de defesa. Também ao Prof. Dr. Tércio Loureiro Redondo, pelas sugestões e contribuições oferecidas durante o Exame de Qualificação e também pela oportunidade de ter um contato mais próximo com o teatro alemão; e ao Prof. Dr. Fúlvio Torres Flores por ter participado da banca de defesa e por sua extensa ajuda para a preparação do exemplar corrigido da dissertação.

A todos os outros professores que tive e contribuíram para minha formação.

Aos colegas do grupo de estudos de teatro Norte-Americano – Paola, Thiago, Márcio, Maíra e Agenor – que compartilharam comigo dúvidas, sugestões, aflições e risadas. Em especial à Paola, que me acompanhou nas disciplinas e me deu as melhores dicas.

Aos meus pais, pelo carinho, apoio e compreensão, e por terem me mostrado o prazer da leitura. Aos meus avós, que sempre fizeram tudo o que podiam por mim. A todos os amigos que também me apoiaram, incentivaram, e compreenderam minhas ausências neste período.

Ao Michel, por todo o apoio, ajuda, pela companhia, por tudo.

SALLY (...) I started thinkin' about this whole thing. This family. How  
everything's kinda'—shattered now.

JAKE Now? What do you mean 'now'? When wasn't it shattered?

*A Lie of the Mind, Sam Shepard*

## RESUMO

SCHUMANN, Gabriela Tozzo. Famílias em Ruínas: Um Estudo Sobre a Peça *A Lie of the Mind*, de Sam Shepard. 2015. 102 p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2015.

Esta dissertação tem como objetivo analisar a representação dramática da família na peça *A Lie of the Mind*, do dramaturgo estadunidense Sam Shepard, e os recursos por meio dos quais essa representação, tal como realizada, configura elementos de crítica à ideologia dominante relacionada ao papel da família no contexto sócio-histórico do país. Serão levantados, aqui, os aspectos formais da peça, principalmente os que se relacionam com a estética expressionista e com outros expedientes de criação que a distanciam do drama convencional. O objeto do estudo é o texto dramático original da peça (e não sua encenação). A análise tratará dos aspectos textuais e contextuais da peça e com base neles examinará as relações familiares figuradas em *A Lie of the Mind* como representativas e intrínsecas à situação social das personagens.

**Palavras-chave:** Sam Shepard, ideologias, representação da família, teatro norte-americano.

## **ABSTRACT**

SCHUMANN, Gabriela Tozzo. Ruined Families: A Study on the Play *A Lie of the Mind*, by Sam Shepard. 2015. 102 p. Dissertation (Master's degree) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

This dissertation aims at analysing the dramaturgical representation of family in the play *A Lie of the Mind*, by the North-American playwright Sam Shepard, and the means through which this representation, as developed in the text, brings forth elements of criticism to the dominant ideology related to the role of the family in the country's socio-historical context. Formal aspects of the play will be approached, mainly the ones related to Expressionism and to other creative resources that drive it away from conventional drama. The study object is the original text of the play (and not the play in performance). The analysis will deal with textual and contextual aspects of the play and, based on them, will examine the familial relations that are represented in *A Lie of the Mind* as representative and intrinsic to the social situation of the characters.

**Keywords:** Sam Shepard, ideology, representation of family, North-American drama.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
ANÁLISE FORMAL DE A LIE OF THE MIND	18
1. Estrutura, espaço e tempo: recursos expressionistas	18
1.2. As mentiras da mente	26
2. Personagens: aspectos constitutivos	28
3. Diálogos: processos dialógicos	34
PERSPECTIVAS HISTÓRICAS E IDEOLÓGICAS DA FAMÍLIA NO CONTEXTO NORTE-AMERICANO	39
1. O período colonial	40
2. A era industrial	41
2.1. O Destino Manifesto e o expansionismo dos EUA	43
2.2. O <i>cowboy</i>	47
3. A “era dos serviços”	48
3.1. A década de Reagan e o renascimento do <i>cowboy</i>	52
3.2. Os ideais pós-modernos	54
MAPEAMENTO ANALÍTICO DOS RECURSOS DE FIGURAÇÃO CRÍTICA DA IDEOLOGIA NORTE-AMERICANA	56
CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	85

ANEXOS	92
1. Mapa dos Estados Unidos com os nomes dos estados	92
2. Mapas da expansão territorial dos Estados Unidos	93
3. Encarte do CD “The Music of Sam Shepard’s <i>A Lie of the Mind</i> ”, de Red Clay Ramblers	94
3. Letras das músicas do álbum “The Music of Sam Shepard’s <i>A Lie of the Mind</i> ”, de Red Clay Ramblers	97



## INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como principal objetivo compreender as questões familiares presentes na peça *A Lie of the Mind*, de Sam Shepard, e sua relação com questões inerentes à cultura norte-americana/do capitalismo. O principal ponto de partida é o próprio texto da peça – e não sua encenação – assim como as questões históricas e ideológicas da família no contexto norte-americano. Veremos como a família, que é considerada um dos pilares da cultura do país, é tida como uma espécie de ilha na qual o mundo exterior – egoísta, mesquinho e injusto – não exerceria influência. Esta concepção da família será, mais adiante, problematizada diante do próprio modo como se deu a evolução do sistema capitalista nos Estados Unidos e chegaremos à conclusão de que a família é um microcosmo que mantém as relações encontradas no macrocosmo da sociedade capitalista norte-americana e que a peça de Shepard apresenta, desde as suas bases, uma visão bastante crítica dessa sociedade.

Shepard é um dramaturgo que, apesar de ter sido bastante prolífico e internacionalmente famoso, não foi extensamente estudado aqui no Brasil. Vale citar as contribuições de Celia Melo (1993)<sup>1</sup> e Ligia Gallo (2011)<sup>2</sup>, com suas dissertações de mestrado sobre peças de Shepard, sendo que a de Celia Melo foi de particular interesse na produção deste trabalho por lidar com características expressionistas em outras peças familiares do dramaturgo. A obra de Sam Shepard como dramaturgo, aliás, é aqui bastante desconhecida mesmo para quem o conhece como ator, roteirista e/ou diretor de cinema, e um dos motivos

---

<sup>1</sup> MELO, Celia P. *Expressionist Traces in Sam Shepard's The Rock Garden and Curse of the Starving Class*. São Paulo, 1993. Dissertação (Mestrado em Literatura Norte Americana). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

<sup>2</sup> GALLO, Ligia R. *O Desequilíbrio Familiar e a Identidade Americana nas Peças de Sam Shepard*. São Paulo, 2011. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

para isto pode muito bem estar relacionado ao fato de que Shepard atuou extensamente em filmes de Hollywood, enquanto sua produção dramaturgica manteve-se mais à margem da indústria cultural. Sam Shepard escreveu inúmeras peças de teatro, dentre elas onze receberam o prêmio Obie<sup>3</sup> e uma (*Buried Child*) recebeu o prêmio Pulitzer de teatro. Contudo, há de se reconhecer, no Brasil, a falta de estudos sobre sua obra dramaturgica, assim como uma aparente “monotonia” da crítica estrangeira – especialmente norte-americana – do autor (esta, por sua vez, constituída por uma abundância de textos), que tende a ler a produção teatral de Shepard sempre a partir de um mesmo ponto de vista, o de que a obra de Shepard tem como maior contribuição a representação de famílias disfuncionais, na profundidade psicológica de seus personagens e nas questões de gênero e identidades. Estas leituras, que podem ser encontradas em textos como os do *Cambridge Companion to Sam Shepard*<sup>4</sup>, dentre outros, buscam o levantamento de características tidas como universais na obra, como a violência, o amor, e o relacionamento entre familiares no campo do indivíduo, ou seja, sem tentar necessariamente buscar um questionamento desta macroestrutura que se pode encontrar em menor escala na microestrutura da família. Por este ponto de vista, os problemas dos personagens estão relacionados a suas disfunções particulares, mas acredito que há algo de muito elucidativo sobre o próprio funcionamento do sistema capitalista que pode ser detectado na pequena escala de uma única família (ou duas, como no caso desta peça especificamente).

A crítica a Shepard, de linha pós-moderna, parte de questões de cunho individualista, como gênero e identidades na leitura de sua obra, como podemos ver no modo

---

<sup>3</sup> *Obie*, ou *Off-Broadway Theatre Awards*, são uma premiação anual, inicialmente para peças da Off-Broadway e mais tarde passaram a incluir também as da Off-Off-Broadway (a premiação é considerada, para a Off e Off-Off-Broadway, o que os *Tony Awards* são para a produção da Broadway).

<sup>4</sup> ROUDANÉ, Matthew (ed.). *The Cambridge Companion to Sam Shepard*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

como Stephen Bottoms interpreta a representação das personagens femininas *A Lie of the Mind*:

(...) in a visible attempt to rethink gender division and escape the trap of binary opposition. This was a goal he came close to realizing with *A Lie of the Mind*, which goes some way toward proposing a kind of utopian-postmodern vision of gender identity as to some extent fluid, another form of role-play”<sup>5</sup>.

As questões representadas nesta e em outras peças (principalmente as tidas como pertencentes ao grupo de “family plays” do autor) são comumente consideradas individuais de seus personagens e, como no exemplo de Bottoms, o foco de análises de suas peças recai sobre a ideia de fluidez dos gêneros e questionamento do papel das identidades dos personagens. Aqui, pretende-se, a partir de um ponto de vista diverso, buscar reconhecer de que modo esta peça de Shepard problematiza importantes questões que, embora sejam abordadas no campo da família, não são apresentadas como desvios de uma norma (ou “disfuncionalidades”) individuais dos membros das famílias representadas. Iremos encontrar, na peça, um olhar crítico sobre a própria ideologia da instituição familiar, o que nos irá mostrar estes aspectos como decorrentes do contexto sócio-histórico dos personagens. A peça nos apresenta um grupo de personagens que, sentindo-se isolados mesmo quando cercados daqueles que consideram mais queridos e em um estado de impossibilidade de ação, tentam ainda seguir as ideologias estadunidenses relativas à conquista do sonho americano, mas acabam isolados em um extremo individualismo que não os auxilia em nada para escapar de sua situação, mostrando a ineficácia do indivíduo em alcançar até mesmo o sucesso pessoal. Esta crítica ao individualismo extremo parece ser uma chave de leitura interessante para um texto que é, tantas vezes, lido como uma possível celebração da diferença e do indivíduo.

---

<sup>5</sup> Bottoms, Stephen *The Theatre of Sam Shepard: States of Crisis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 18. (...) em uma tentativa visível de repensar a divisão de gêneros e escapar da armadilha da oposição binária. Este foi um objetivo que ele chegou perto de realizar com *A Lie of the Mind*, que caminha consideravelmente em direção à proposição de um tipo de visão utópica pós-moderna da identidade de gêneros como fluida até certo ponto, uma forma diferente de inversão de papéis. [tradução nossa]

A carreira dramaturgical de Sam Shepard se iniciou em 1964, quando o autor era ainda muito jovem e recém-chegado a Nova York, logo se instalando como dramaturgo e ator de peças na Off-Off-Broadway, tendo em seguida também atuado como diretor. Após uma sucessão de peças que foram consideradas mais “experimentais” – principalmente no que diz respeito à forma, *A Lie of the Mind* foi encenada pela primeira vez em 1985, tendo sido dirigida pelo próprio autor. Esta peça, assim como as outras quatro peças incluídas no conjunto das “peças familiares” (*family plays*) pela crítica do dramaturgo, é geralmente considerada mais “realista” do que as anteriores. Esta é uma questão a ser considerada ao se pensar a obra de Shepard, principalmente no que diz respeito a características formais expressionistas que podem ser aqui encontradas como alternativas ao drama tradicional, que não daria conta da matéria que está aqui sendo representada.

Para compreender melhor a ideia de que as peças anteriores de Shepard são consideradas mais experimentais e mais inovadoras, podemos pensar em sua raiz no contexto da Off-Off-Broadway, que foi bastante influente na dramaturgia de Shepard e foi onde o autor escreveu várias de suas peças. A Off-Off-Broadway era, em seu início, a região em que se encontravam pequenos teatros nos quais se apresentam peças, geralmente extremamente experimentais em forma e conteúdo, que vinham de uma recusa de conformação aos moldes do drama tradicional – a forma mais utilizada de dramaturgia em teatros da Broadway. Ela surge, no final da década de 1950, como uma reação à Off-Broadway (por sua vez, a reação à Broadway e ao drama e melodrama produzidos para consumo de massa, mas que passou a ser assimilada pela própria Broadway com o passar do tempo) e tentativa de realização de um trabalho independente e que não trouxesse os altos custos de produção de espetáculos que caracterizam o circuito comercial da Broadway. Hoje, mantém-se a denominação “Off-Off-Broadway” para os teatros que apresentam estas características, embora não estejam mais necessariamente geograficamente localizados em uma mesma região. Os teatros da Off-Off-

Broadway se caracterizam por ter menos de cem assentos e, geralmente, serem espaços adaptados de outros tipos de estabelecimento, como Cafés ou, no caso do Theatre Genesis, em que Shepard escreveu e realizou a encenação de um número de suas peças, uma igreja<sup>6</sup>, o que diminui ainda mais o custo de produção de peças – permitindo assim a maior liberdade de produção dramática aos autores e diretores que criavam e apresentavam lá suas peças. Além disso, a Off-Off-Broadway conta com atores que não estejam sob a vigência de contratos com teatros da Broadway, da Off-Broadway<sup>7</sup> ou da *League of Resident Theatres*<sup>8</sup>, e caracteriza-se principalmente pelo experimentalismo dramático e cênico de suas realizações, daí a liberdade dos dramaturgos na composição e encenação de suas peças. Por conta do contexto de produção, Shepard criou nesta época peças bastante experimentais e nas quais já estão aparentes algumas das características que se tornariam intrínsecas a suas obras mais maduras.

Outra questão importante do contexto de criação desta peça de Shepard é seu momento histórico. *A Lie of the Mind* foi encenada pela primeira vez em 1985, pouco após a reeleição do presidente Ronald Reagan, em 1984 (Reagan serviu por dois mandatos, de janeiro de 1981 a janeiro de 1989). Reagan é tido como um ícone do conservadorismo norte-americano, um exemplo de bom governante de direita; e seu governo se caracterizou extensamente pela manutenção e fortalecimento dos ideais conservadores e das ideologias do

---

<sup>6</sup> O Theatre Genesis, que é considerado a “casa artística” de Shepard, estava localizado na modesta igreja episcopal de St Mark’s Church-in-the-Bowery. Infelizmente, não há muita informação sobre este teatro já que, de acordo com Stephen Bottoms, ele é o menos documentado e menos reconhecido da Off-Off-Broadway, e um dos motivos para isso foi sua falta de preocupação em levar as peças lá encenadas a outros teatros ou publicá-las. (BOTTOMS, Stephen. *Playing Underground: A Critical History of the 1960s Off-Off-Broadway Movement*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2006., p.105-106)

<sup>7</sup> Que, como foi citado anteriormente, se iniciou com a tentativa de produção de uma dramaturgia nova e independente dos grandes teatros da Broadway, mas que não manteve sua independência.

<sup>8</sup> Em português, Liga dos Teatros Residentes, é, de acordo com seu próprio website, a maior associação profissional de teatro deste tipo nos Estados Unidos (fonte: <<http://www.lort.org/>>), e é composta por grandes teatros dos Estados Unidos e responsável pela contratação de atores, entre outras questões de regulamentação do teatro.

capitalismo. Reagan foi ator em Hollywood e vestia-se (e agia) como um *cowboy*<sup>9</sup>, e sua atuação como presidente foi imprescindível para levantar a moral dos cidadãos dos Estados Unidos, após um governo que havia sido considerado “fraco”: as políticas de Reagan se baseavam num fortíssimo anti-comunismo – tanto internamente quanto externamente, e acabaram por combater movimentos políticos de esquerda em países da América Latina e por contribuir para o fim do regime comunista na URSS que, entre o fim da década de 1980 e o começo da década de 1990, se desmembraria em nações independentes e que passaram, então, a se inserir no modelo capitalista. Como veremos com profundidade mais adiante, o *cowboy* norte-americano parece ter se tornado símbolo internacional (este, aliás, é o questionamento de Eric Hobsbawm em um dos capítulos de seu livro *Tempos Fraturados*, lançado em 2013) da masculinidade, apresentando características bastante almejadas pelo homem da contemporaneidade, como a individualidade, a seriedade, o uso extensivo – e justificável – da violência, um senso moral de justiça muito rígido, a virilidade, entre outras. O *cowboy* é, efetivamente, um tipo de pistoleiro super-herói cuja característica mais marcante seja, talvez, o isolamento da sociedade, contribuindo também para o culto ao individualismo.

Poderemos perceber ao longo da análise, que a própria história da colonização, ocupação e crescimento das fronteiras dos Estados Unidos se relaciona intimamente com o Oeste do país – que, por sua vez, nos remete também ao gênero *western*. Há questões históricas bastante típicas da região Oeste do país que irão figurar de modo crítico nesta peça, como a ocupação do território a partir da ideia de que os norte-americanos vêm expressando, ao longo de sua história, seu chamado divino de ocupação de territórios e dispersão de suas ideologias e crenças, assim como o argumento recorrente de que o Oeste poderia ser a região perfeita para se alcançar o sonho americano (*American Dream*), já que a migração para o

---

<sup>9</sup> Vale lembrar que a imagem de Reagan se baseia na versão ideologizada e difundida pela mídia, do *cowboy* como um tipo de super-herói rural. Isto será discutido mais à frente, em relação à análise dos personagens masculinos em *A Lie of the Mind*, com base no texto de Eric Hobsbawm presente no livro *Tempos Fraturados* (2013).

Oeste esteve, desde o início, impulsionada pela promessa da possibilidade de se conquistar fortuna e realização pessoal para qualquer um que trabalhasse duro para isso. Promessa esta que, como David Murdoch afirmaria em *The American West: The Invention of a Myth*<sup>10</sup>, era quase que totalmente vazia, embora tivesse servido como um importante mecanismo para incentivar a ocupação da região.

Uma das questões que será explorada neste trabalho é: os personagens masculinos desta peça se espelham fortemente na figura deste *cowboy* ideologizado – contando inclusive com o figurino que comumente se associa com o personagem: chapéu e botas de *cowboy*, acompanhados de uma camisa xadrez e calças jeans surradas – e também têm como objetivo máximo o individualismo extremo, mas não são bem-sucedidos e acabam por nos revelar os problemas que estas ideologias acompanham. Vale lembrar que, apesar de a década de 80, principalmente com a eleição de Reagan para a presidência, ter sido palco para um renascimento da veneração da figura do *cowboy*, este nunca exatamente saiu do imaginário da população norte-americana. Desde o início da expansão dos territórios dos Estados Unidos para o Oeste, por volta de 1820 a 1830, a mídia, ao mesmo tempo em que a produção cultural de massas e a própria máquina estatal, criou e ajudou a disseminar a figura que hoje conhecemos como a do *cowboy*, mas que pouco corresponde à realidade da época.

Além do contexto de produção da peça, a representação do Oeste norte-americano, assim como da figura do *cowboy* nos remetem ao contexto da expansão das fronteiras dos Estados Unidos durante o século XIX e até mesmo no início do século XX – um país que se inicia com um pequeno conjunto de colônias na costa Leste do continente e se expande para o Sul e para o Oeste até que sua área alcance a costa oposta do continente<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> MURDOCH, David H. *The American West: The Invention of a Myth*. Cardiff: Welsh Academic Press, 2001.

<sup>11</sup> Remeter aos mapas anexos (p. 93) para melhor visualização da expansão geográfica do país.

Desde as duas epígrafes da peça, vemos que Shepard mostra interesse no deslocamento geográfico, que é algo que se encontra no cerne da formação do país. A primeira epígrafe diz:

Something identifies you with the one who leaves you, and it is your common power to return: thus your greatest sorrow. Something separates you from the one who remains with you, and it is your common slavery to depart: thus your meagerest rejoice (Cesar Vallejo) (SHEPARD, 1986, p.5)<sup>12</sup>

Já podemos encontrar, aqui, temas prevaletentes na peça *A Lie of the Mind*. Um deles é o próprio deslocamento, gerando o encontro e a separação de pessoas e, o outro, algo que será mais minuciosamente observado ao longo desta dissertação, é o fato de que, como o extremo individualismo é algo bastante almejado, torna-se impossível manter relações afetivas com outros – mesmo que familiares. O individualismo, um dos pontos de apoio do sistema capitalista mostra-se muito arraigado na identidade do norte-americano, assim como a ideologia da família como uma espécie de campo isolado das mesquinhas da sociedade capitalista. O foco principal deste trabalho é, justamente, apontar na peça de Shepard os indícios de que a família não existe à parte do sistema capitalista, mas que segue sua lógica e, de certo modo, é o micro que está contido em e evidencia as características de um macro – a sociedade norte-americana, regida pelo sistema capitalista.

Neste momento, devemos, então, nos debruçar um pouco mais detidamente sobre algumas questões da história dos Estados Unidos, que se mostrarão uma importante chave de compreensão para a obra de Shepard, que é considerado bastante “americano”<sup>14</sup>. Este “americanismo” de Shepard parece decorrer, principalmente, da ambientação da peça em

---

<sup>12</sup>“Alguma coisa nos identifica com aquele que nos abandona, e é característico de nossa força voltar – daí nossa maior tristeza. Alguma coisa nos separa daquele que fica conosco, e é característico de nossa servidão partir – daí nossa mais minguada alegria.” (Cesar Vallejo) (SHEPARD, 1994, p. 225)

<sup>13</sup> Ao longo deste trabalho estarão citados trechos da peça na língua original retirados de: SHEPARD, Sam. *A Lie of the Mind*. London: Josef Weinberger Plays, 1986. As citações em português, que acompanham as citações do original em notas de rodapé, são retiradas da tradução publicada da peça, que está em: Shepard, Sam. *Quatro Peças de Sam Shepard*. Trad. Marcos Renaux, Otavio Frias. (p. 219 – 350)

<sup>14</sup> No sentido de estadunidense – que é o sentido mais usado pelos próprios norte-americanos.



lugares de extremo isolamento, da representação das pequenas cidadezinhas e até mesmo da representação da família norte-americana, considerada tão comumente a “espinha dorsal” da sociedade. No terceiro capítulo desta dissertação se encontra uma delimitação mais extensiva dos elementos históricos e ideológicos relativos ao Oeste norte-americano. A escolha do Oeste para a ambientação desta (entre outras peças de Shepard) parece-me muito lógica a partir do ponto de vista de que a expansão para o Oeste do país coincide com a própria história dos Estados Unidos: tão logo a independência do país é declarada, faz-se prioridade a expansão do território. Com isso em mente, podemos abordar a segunda epígrafe da peça:

Most were bankrupt small farmers or down-at-the-heel city proletarians, and the rest were mainly chronic nomads of the sort who, a century later, roved the country in caricatures of automobiles. If they started for Kentucky or Ohio, they were presently moving on to Indiana or Illinois, and after that, doggedly and irrationally, to even wilder and less hospitable regions. When they halted, it was simply because they had become exhausted (H.L. Mencken, *The American Language*) (SHEPARD, 1986 p. 6)<sup>15</sup>

Esta situação que se encontra por trás do surgimento das cidadezinhas do interior norte-americano será, inclusive, reforçada por uma das personagens na peça e retoma, de certo modo, o ideal do *self-made man* norte-americano. O *self-made man*, expressão que pode ser traduzida como “homem que se fez sozinho”, é uma ideologia central no contexto dos Estados Unidos, já que remete ao ideal da autossuficiência e, por sua vez, do individualismo. Um *self-made man* seria alguém que teria tido sucesso – principalmente financeiro – resultante de seus próprios esforços, e este foi o principal chamariz para a ocupação do Oeste, que era apresentado como a terra da oportunidade, onde alguém poderia, por exemplo, encontrar uma mina de ouro de um dia para o outro e se tornar riquíssimo. Veremos mais adiante como essa propaganda do Oeste foi uma das grandes responsáveis, ao longo do século

---

<sup>15</sup> “A maioria era de pequenos fazendeiros falidos ou proletários maltrapilhos da cidade; e o resto era principalmente do tipo nômade crônico, que um século depois vivia perambulando pelo país em caricaturas de automóveis. Se eles saíam com destino a Kentucky ou Ohio, logo estariam seguindo para Indiana ou Illinois, e depois, obstinados e irracionais, para regiões ainda mais selvagens e inóspitas. Quando paravam, era simplesmente porque estavam exauridos.” (H.L. Mencken, *The American Language*) (SHEPARD, 1994, p. 225)

XIX, pela ocupação da região, e as pessoas que partiam para o Oeste em busca de enriquecimento, ou de aventura, ou apenas de um pedaço de terra no qual plantar para poder sustentar a família, foram as que acabavam por criar essas pequenas cidades. Uma das personagens da peça até cita o exemplo de seu pai, que teria colocado um chapéu em um toco de árvore, e lá, iniciado uma cidade, como uma desculpa para convencer a filha a sair por aí viajando, em busca de um lugar para morar (em oposição a voltar a morar com a mãe).

## ANÁLISE FORMAL DE A *LIE OF THE MIND*

### 1. Estrutura, espaço e tempo: recursos expressionistas

*A Lie of the Mind* está inserida na categoria de "family play" de Shepard, juntamente com outras quatro peças do autor (*Buried Child*, *Curse of the Starving Class*, *True West* e *Fool for Love*) que são também comumente tidas como realistas (ou "mais realistas" do que suas peças anteriores, mais experimentais). Alguns críticos chegam a usar o termo "hiper-realismo" ou "super-realismo" quando se trata destas peças de Shepard<sup>16</sup>. Por outro lado, *A Lie of the Mind*, assim como outras das "family plays" de Shepard, apresenta distintos traços expressionistas. Tais traços ressaltam, de várias maneiras, as distorções afetivas e relacionais inerentes ao âmbito privado das famílias representadas, mas também ressaltam significativamente as mazelas que lhes advêm do modo de vida dominante na sociedade norte-americana capitalista em que vivem.

A peça inicia-se após o espancamento de Beth por seu marido Jake, violento a ponto de causar-lhe dano cerebral, e o foco recai alternadamente no casal e nas respectivas famílias: Jake volta para a casa da mãe, Lorraine, assim como seus irmãos, Frankie e Sally; e Beth é levada pelo irmão, Mike, ao hospital e depois à casa dos pais, Meg e Baylor. A casa da família de Jake está situada no sul da Califórnia, enquanto a família de Beth reside em uma propriedade rural em Montana (ver mapa anexo na página 92 para a localização dos estados norte-americanos).

---

<sup>16</sup> Pode ser citado aqui o seguinte texto ZINMAN, Toby S. "Sam Shepard and Super-Realism". In *Modern Drama* 29 (1986): 423-30. Mais sobre o tema pode também ser encontrado na dissertação de GALLO, Lígia R. *O Desequilíbrio Familiar e a Identidade Americana nas Peças de Sam Shepard*. São Paulo, 2011. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo – que trata de outras três "family plays" de Shepard e comenta o suposto realismo das peças, assim como as possíveis conexões com o estilo super-realista.

Com o intuito de familiarizar o leitor com os aspectos constitutivos da narrativa, fazemos a seguir um pequeno resumo de cada um dos atos:

No primeiro ato Jake, acreditando ter matado sua mulher, que espancou brutalmente, liga transtornado para Frankie, seu irmão. Frankie vai buscá-lo e, em vista do estado de desorientação de Jake, resolve levá-lo para a casa da mãe, Lorraine, para que possa, a seguir, procurar a família de Beth e obter notícias sobre o que de fato ocorreu. Também Sally, irmã de Jake e de Frankie, que segundo a mãe vive em constantes mudanças, está de volta para a casa materna. Já Beth é levada ao hospital pelo irmão, está se recuperando aos poucos e é visitada pelos pais.

No segundo ato, Frankie viaja até a propriedade rural da família de Beth, no estado de Montana. Lá chegando é impedido de entrar, e um tiro desferido pelo pai de Beth, Baylor, atinge-o na perna quando se aproxima da casa. Baylor, aficionado da caça, diz tê-lo confundido com um cervo, mas não há como se ter certeza da veracidade dessa justificativa. Uma forte nevasca impede Frankie de deixar a casa, onde recebe os curativos necessários para recuperar-se do ferimento. Beth, que teve alta do hospital e está de volta ao lar paterno, dispõe-se a cuidar dele, e começa a insinuar-se e a tentar seduzi-lo. Paralelamente, Jake, certo de ter matado Beth e acreditando ser alvo de alguma trama por parte de Frankie e Lorraine, decide deslocar-se até a casa dos sogros para tomar pé dos acontecimentos.

No terceiro ato temos Lorraine e Sally resolvendo queimar a casa e ir para a Irlanda, onde Lorraine diz ter familiares. Jake chega à casa de Beth, mas Beth não o reconhece nem se importa com ele, porque agora está resolvida a se casar com Frankie, tendo perdido totalmente as memórias relacionadas a seu casamento já existente com Jake. Este, por sua vez, resolve deixá-los. Meg e Baylor, inicialmente preocupados com a recuperação da filha e com o estado de saúde de Frankie, passam a se preocupar apenas em dobrar uma

bandeira dos Estados Unidos do modo correto e Baylor acaba por fazer uma inesperada demonstração de carinho pela esposa.

É interessante pensar a peça dentro do contexto do drama moderno, o que ajuda a compreendê-la do ponto de vista do distanciamento dos moldes do drama burguês. Podemos aqui nos remeter a SZONDI (2011)<sup>17</sup>, que delineou a crise do drama a partir do momento em que a forma dramática deixa de dar conta da tarefa de efetivamente representar com eficácia a sociedade e as relações humanas à sua volta. O chamado drama moderno é, de fato, uma classificação que abrange não apenas um conjunto de características (ou uma “fórmula” como a do drama), mas um conjunto de diferentes alternativas à forma do drama convencional. As peças familiares (“family plays”) de Shepard apresentam características notadamente pertencentes ao expressionismo, uma das “tentativas de resolução” do drama – identificado como uma das tendências direcionadas ao salvamento do drama, ou seja, a preservação de sua estrutura formal. Algumas dessas características que serão encontradas em *A Lie of the Mind* são: diálogos truncados, formados por falas que não se concatenam de modo lógico; a representação subjetiva dos espaços, do tempo, das memórias; a rarefação da ação dramática, tanto como distanciamento do drama convencional quanto como estratégia para a representação da estagnação do sujeito moderno, oprimido pelo seu entorno, pelo sistema capitalista e pela estrutura familiar.

É importante frisar aqui o fato de que o expressionismo se desenvolveu nos Estados Unidos de modo diverso do expressionismo alemão (país em que surgiu esta estética). Vale fazer referência ao livro *Expressionism and Modernism in the American Theatre*, em que a autora, Julia Walker, defende a tese de que, apesar de compartilhar características formais com o expressionismo alemão, como a desarticulação entre a fala e a linguagem corporal –

---

<sup>17</sup> SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*. 2ª ed. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

parte da tentativa de se estabelecer novos meios de expressão – e o uso de máscaras, ou até mesmo a utilização de novos gestos, novos modos de iluminação e organização de palco (novamente, parte do processo de negação do modelo tradicional, “realista” do drama), o expressionismo norte-americano se baseia muito mais na tentativa de expressar, no teatro, a alienação constante no mundo moderno e, vale acrescentar, como desenvolvida especificamente no contexto norte-americano. Por isso, há características que são frequentemente citadas como preponderantes no teatro expressionista alemão, como a presença de um protagonista, que podem não necessariamente ser encontradas em peças expressionistas produzidas nos Estados Unidos – incluindo aqui, esta e outras peças de Sam Shepard de influência expressionista.

O aspecto estrutural mais visível da peça é o fato de que em todos os três atos há cenas intercaladas que não seguem uma linearidade de tempo ou uma unidade de espaço. Este aspecto evoca algumas das características formais do drama de estações inicialmente utilizado por Strindberg, e bastante usual no teatro expressionista (SZONDI, 2011, p. 105-108). As "cenas intercaladas" funcionam do seguinte modo: após uma cena que se passa na casa de Jake, há sempre uma cena que se passa na casa de Beth, o que, junto ao fato de que não há marcadores da passagem do tempo (os personagens por vezes se questionam se é dia ou noite), contribui para que não haja uma narrativa linear, mas sim episódios relativos ao que ocorre ao redor de Jake e Beth alternadamente. Trata-se, porém, de um drama de estações com dois protagonistas, com episódios focados ora num e ora noutro, o que se coloca, ao mesmo tempo, como uma estrutura que ressalta a erosão de valores sociais associados à ideologia dominante, e que não conduz a nenhuma forma de redenção pelo sofrimento como em algumas concepções do período inicial do expressionismo.

Um ponto curioso relativo aos espaços da peça é a forma não realista com que as distâncias que os separam são percorridas e percebidas pelas personagens. Juntamente ao fato

de as cenas intercalarem acontecimentos de uma e outra família, muitas vezes a mudança de um ambiente para outro é gradual, ou seja, há momentos em que personagens que estão em estados não fronteiriços do país desenvolvem falas que se complementam entre si. Isso pode ser visto já no início da segunda cena do primeiro ato, em que a rubrica contém “Beth’s voice is heard on blackout almost overlapping Frankie’s last line. Lights up fast on Beth downstage” (SHEPARD, 1986, p. 10)<sup>18</sup>. Além disso, há momentos em que os próprios personagens percebem o que acontece do outro lado do vazio que separa os dois espaços da peça, como quando Jake começa a indagar se Beth poderia estar viva:

Very slowly, as this scene continues, light begins to rise on the L. set. A soft pool of light on the sofa where Frankie lies on his back with his head U. Beth is kneeling on the floor next to Frankie (...) Sally, Lorraine and Jake pay no attention to the L. light. (...) Jake stays where he is, facing L. now he begins to see Beth and Frankie in the dim light but he regards them as a distant vision in his mind. Lorraine and Sally ignore the L. action. Jake remains fixed on Beth and Frankie. (SHEPARD, 1986, p. 53)<sup>19</sup>

Esta aproximação entre os dois espaços em que a peça se situa também retoma aspectos do expressionismo de dois modos: o primeiro é o distanciamento do realismo; e o segundo é que a relativização dos espaços os torna ao mesmo tempo muito pequenos e sufocantes, e divididos por um abismo de escuridão. O expressionismo tipicamente trata de questões que angustiam e pressionam o sujeito moderno e parte do princípio de que essa angústia se projeta no mundo (ROSENFELD, 2009, 262-3), ou seja, a aparente falta de espaço livre contribui bastante para mostrar como os personagens estão constantemente sendo "espremidos" ou "sufocados" tanto fisicamente quanto psicologicamente (pode-se, inclusive,

---

<sup>18</sup> “A voz de Beth é ouvida no escuro, quase se sobressaindo sobre a última fala de Frankie. As luzes se acendem rapidamente sobre Beth.” (SHEPARD, 1994, p. 231)

<sup>19</sup> “Bem lentamente, enquanto essa cena continua, luz começa a subir no cenário da esquerda. Um suave foco de luz no sofá onde Frankie está deitado de costas, com a cabeça para o fundo. Beth está ajoelhada no chão perto de Frankie (...) Sally, Lorraine e Jake não prestam atenção na luz à esquerda. (...) Jake fica onde está, voltado para a esquerda. Agora ele começa a ver Beth e Frankie na luz difusa, mas olha para eles como para uma visão distante em sua mente. Lorraine e Sally ignoram o que acontece à esquerda. Jake continua fixado em Beth e Frankie.” (SHEPARD, 1994, p. 291-2)

citar como os próprios personagens também sufocam uns aos outros, o que será novamente abordado no item 2).

Neste ponto podemos ponderar sobre como estes aspectos contribuem para a desmistificação da ideia de que a família seria a instituição em que preponderam o amor e o respeito, de que ela estaria protegida das características mais extremas do capitalismo. A família como é conhecida hoje – e, talvez, também o alto grau de importância que lhe é dado – é, na verdade, produto deste sistema, o que pode ser visto, por exemplo, no livro *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado* (ENGELS, 2012) e, portanto, mimetiza seu modo de funcionamento, sendo também um dos elementos de manutenção do sistema. Provavelmente a passagem da peça que melhor ilustra esta ideia de que a família realmente não funciona à parte do sistema capitalista é o momento em que Baylor e Meg visitam Beth no hospital. Baylor, que não quer “perder a viagem”, resolve levar algumas mulas para serem vendidas:

BAYLOR. Well, wake her up. We drove all the way down here from Billings just to see her. Now wake her up  
 (...)  
 BAYLOR. Listen, I got two mules settin' out there in the parkin' lot I gotta' deliver by midnight. I'm supposed to be at the sale by six tomorrow mornin' and those mules have to be in the stalls by midnight tonight.  
 MIKE. You brought mules down here?  
 Baylor. Yeah. Why not? Might as well do a little business long as I'm gonna' be down in this country anyway. That all right by you?  
 (SHEPARD, 1986, p. 26)<sup>20</sup>

Por um instante, Baylor afirma que o motivo de sua viagem é o desejo de ver como está a filha, que está internada no hospital, mas sua impaciência em acordá-la para que

---

<sup>20</sup> BAYLOR. Então acorda ela, oras. A gente andou todo esse chão de Billings até aqui só pra ver ela. Vai, acorda ela.

(...)

BAYLOR. Escuta aqui, eu tô com duas mula lá fora no estacionamento pra entregar até a meia-noite. Eu tenho que tá na feira amanhã às seis da manhã e essas mula têm que tá no estábulo hoje meia-noite.

MIKE. Você trouxe mulas até aqui?

BAYLOR. Trouxe. Por que não? Eu posso muito bem fazer um negociozinho enquanto eu tô aqui no pedaço. Tem algum problema? (SHEPARD, 1994, p. 253-4)



ele possa ir embora já demonstra que não são os interesses dela que estão sendo levados em conta. Duas falas depois, Baylor já diz que aproveitou a viagem para transportar as mulas que pretende vender. Embora se mostre apreensivo com o estado de saúde da filha, ele não perde de vista a necessidade de dar andamento à transação de venda. A própria peça apresenta elementos que justificam o forte envolvimento de Baylor com seus negócios, contradizendo assim a sua suposta falta de preocupação. O personagem não é um “vilão” que não se preocupa com os seus familiares e quer apenas ganhar dinheiro, mas parece ser – desde a recente invalidez da filha – o único na família que realmente trabalha, fazendo com que seja praticamente sua obrigação conseguir ganhar dinheiro para cuidar da família. Além disso, fica claro que houve momentos em que a mãe de Meg precisou de cuidados médicos, e estas responsabilidades provavelmente haviam também recaído sobre Baylor.

Podemos então constatar que a mera proximidade física e o convívio não asseguram a existência de laços afetivos reais e significativos. Assim como, apesar de estarem espacialmente tão próximos que há um momento em que Jake, na casa de sua mãe, enxerga o que se passa entre Beth e Frankie na casa da família dela, as casas em que Jake e Beth se encontram estão em diferentes estados dos EUA (novamente, vide mapa anexo na página 92), os personagens muitas vezes estão fisicamente unidos, mas não demonstram reconhecer a presença nem as falas do outro, fazendo diálogos que são quase monólogos de mais de uma pessoa ao mesmo tempo. Os diálogos truncados e antidialógicos ajudam a representar este vazio extremo que circunda os personagens e impede que se relacionem com os outros, sendo um dos principais resultados desta tentativa de alcance do individualismo extremo. Também a conformação cênica dos espaços corrobora este aspecto: embora a área cênica esteja dividida ao meio de modo a representar em paralelo tanto o espaço em que está Jake como aquele em que está Beth, não há ações ou diálogos que ocorram neles em simultaneidade. É por meio da iluminação que o foco se desloca de um espaço para o outro, sempre de forma alternada. Uma

faixa de área cênica vazia e escura separa-os entre si, ressaltando assim a atmosfera de isolamento, sempre presente, como um abismo separando as duas famílias.

Este aspecto estrutural quase episódico também se conforma como a representação de um tema preponderante na peça, que é a da falta de consistência nas narrativas contemporâneas, sejam elas estórias individuais, a história coletiva ou a narrativa de uma memória pessoal. Junta-se a isso a ideia central, sugerida desde o título, de que a mente conta mentiras. Essas "mentiras da mente" ocorrem ao longo de toda a peça e contribuem para criar a atmosfera de total isolamento de cada um dos personagens. Não só esses personagens demonstram não se lembrarem de fatos da história pessoal e coletiva, mas também incorrem em enganos, falhas de interpretação e outros processos. Ao configurá-los assim, como seres isolados, perdidos e sem lugar no mundo, a peça lança mão de um procedimento muito explorado pelo teatro expressionista. Esses lapsos de memória, desentendimentos e autoenganos podem também ser vistos como traços bastante característicos do pós-modernismo e de seu pressuposto de que a história e a realidade material são relativas e, portanto, inexistentes (EAGLETON, 1993). Mas, enquanto a literatura de características pós-modernas celebra o fim da história e a relativização das verdades, Shepard nos apresenta personagens que, vivendo sem verdades em que possam se apoiar ou conhecimento da história (ou de sua própria história), mostram-se perdidos, sem lugar no mundo e podemos ver isso muito claramente nos momentos em que os familiares de Jake o comparam ao pai. Ele estaria repetindo atos e ideias – vale salientar, da geração anterior – às quais havia antes se oposto e parece não se dar conta disso.

## 1.2 As mentiras da mente

Ao fim da primeira cena da peça, temos Jake afirmando com certeza que matou sua mulher. Está tão convencido disso, e possui uma imagem tão vívida em sua mente, que diz para o irmão que ela está lá com ele. Logo no início da próxima cena, vemos sua mulher, Beth – bastante debilitada, mas viva. Ela, inclusive, acredita por momentos que foi enterrada viva porque acharam que ela estava morta: "Iza tomb! Iza tomb! You tell them I'm not dead! Go tell them!" (SHEPARD, 1986, p. 11)<sup>21</sup>. Beth, por ter sofrido dano cerebral, poderia ser a pessoa com mais dificuldade em separar o que é real do que não é, mas, como o título prenuncia, esta peça está povoada por personagens que não podem confiar em sua própria mente, pois são por ela enganados.

Jake, por exemplo, é quem se mostra mais suscetível a esquecimentos e ilusões. Tanto que parece não ter tido motivo para ter espancado a esposa, que não um ciúme exagerado e a desconfiança de uma traição bastante implausível, tanto para o irmão quanto para o leitor/espectador. Sua ideia de que a esposa o traía durante seu horário de almoço forma paralelos com episódios de seu passado, como este, lembrado por Frankie:

FRANKIE. You've always lost your temper and blamed it on somebody else. Even when you were a kid you blamed it on somebody else. One time you even blamed it on a goat. I remember that (*Pause. Jake stops.*)

JAKE. What goat?

FRANKIE. That milk goat we had.

(...)

JAKE. Yeah, I remember that goat. I loved that goat.

FRANKIE. Well, you kicked the shit out of that goat you loved so much when she stepped on your bare feet while you were tryin' to milk her. You remember that? Broke her ribs.

JAKE. I never kicked that goat! (SHEPARD, 1986, p. 16-17)<sup>22</sup>

<sup>21</sup> “É um túmulo! É um túmulo! Diz pra eles que eu num tô morta! Diz pra eles!” (SHEPARD, 1994, p. 232)

<sup>22</sup>FRANKIE. Você sempre foi de perder o controle. E por a culpa na outra pessoa. Mesmo quando você era garoto, botava a culpa em outra pessoa. Uma vez você botou a culpa até numa cabra. Eu me lembro disso. (*Pausa. Jake para.*)/ JAKE. Que cabra?/ FRANKIE. Aquela cabra leiteira que a gente tinha. (...)/ JAKE. É, eu me lembro daquela cabra. Eu amava aquela cabra./ FRANKIE. Pois é, mas você deu um tremendo dum chute

Fica claro aqui, também, o fato de Jake não saber lidar com outros seres vivos senão pela violência. A ideia de que sua mulher “mereceu” apanhar por uma suspeita de traição e que a cabra “mereceu” ter as costelas quebradas porque pisou em seu pé ajudam a enxergar Jake como este personagem que, individualista extremo, faz parte de uma cultura extremamente patriarcal e pune os outros por não terem feito exatamente aquilo o que ele desejaria.

Outro exemplo é a dificuldade que Jake apresenta em lembrar-se das circunstâncias da morte do pai, em que ele aparentemente teve uma parcela de responsabilidade (SHEPARD, 1986, p. 50)<sup>23</sup>. E estes momentos estão relacionados a suas explosões de violência contra outros – podemos pensar em como a mente de Jake o convence de que ele não realizou tais atos de violência para livrá-lo da responsabilidade. O remorso, o sentimento de culpa e de responsabilidade são contraprodutivos em um sistema em que o bem-estar próprio depende da exploração de outros e tais sentimentos são colocados como fraquezas. Jake parece ao longo da peça tentar se encaixar nestes moldes – já que, como a grande maioria dos norte-americanos, tem o objetivo de conquistar o sonho americano – e o fato de ele não alcançar o sucesso nos mostra como ele, na verdade, está apenas sendo engolido por este sistema ao qual queria pertencer.

Lorraine também tem um “autoengano” significativo sobre o filho. Quando Sally lhe diz que Jake talvez tenha matado Beth, Lorraine pergunta quem é Beth e ainda afirma nunca ter ouvido falar dela. O descaso com a nora será um elemento que possibilita que Lorraine releve a violência do filho. Como veremos mais à frente, Lorraine tem uma relação superprotetora com o filho e, por vezes, até o trata como a uma criança e ela, assim como

---

naquela sua adorada cabra, quando ela pisou no teu pé descalço, quando você estava tentando tirar leite dela. Lembra disso? Quebrou as costelas dela./ JAKE. Eu nunca chutei aquela cabra! (SHEPARD, 1994, p. 239-40)

<sup>23</sup> (SHEPARD, 1994, p. 287)

Jake, coloca em Beth a culpa por ter sido espancada. Também veremos como isto faz parte de uma importante crítica da peça ao tratamento da mulher na sociedade norte-americana atual.

Esta mentira da mente de Lorraine cria um paralelo com, na cena seguinte, a afirmação de Meg de que não se lembra do casamento da filha, após dizer que não sabe quem é Jake. Após ser lembrada por Mike de que estava presente, parece lembrar-se apenas de carros estacionados na grama e mais nada. Meg parece ser a personagem que se mostra mais confusa em relação à sua história e aos acontecimentos à sua volta. Em certo momento, ela pensa que era ela quem havia sido internada, mas fora a mãe dela. Ela também chega a pensar que Baylor se mudou de casa, mas ele está apenas na cabana de caça. A alienação de Meg da realidade é mais um elemento representativo da condição da mulher na sociedade (que também será explorado mais profundamente adiante), já que sua vida está concentrada no âmbito do lar, e ela parece saber e se preocupar muito pouco sobre assuntos externos ao mundo doméstico e até mesmo a sua própria situação na casa, denunciando sua submissão ao marido e sua passividade diante da vida.

## 2. Personagens: aspectos constitutivos

*A Lie of the Mind* traz personagens, que estão divididos em duas famílias, cujo ponto em comum é o casamento entre Jake e Beth. Para a análise dos personagens é interessante retomar as ideias sobre o indivíduo apresentadas por Terry Eagleton e também as sobre a representação do oeste norte-americano apresentadas por David Murdoch.

Eagleton, ao abordar o pós-modernismo, tanto em *A Ideologia da Estética* (1993) quanto em *As Ilusões do Pós-Modernismo* (1998), compara o sujeito à mercadoria, no sentido em que passa a ser representado por seu valor agregado, se desindividualiza e, tornado objeto,

não possui qualquer capacidade de realizar ações produtivas – isto é, não pode mudar o curso de sua própria história. Somam-se a isso, também, características que, consequências do sistema capitalista, são típicas do pós-modernismo, assim como o isolamento, a incapacidade da realização de laços com outros sujeitos e a falta de conexão em geral. O que sobra são apenas ruínas, resquícios, e é sobre essas ruínas e a interação desses sujeitos esvaziados entre si e com o seu entorno que as peças de Shepard lançam um olhar crítico. Devemos, também, pensar a respeito da questão da tradição e da história. Eagleton aborda o assunto colocando em questão qual é a tradição e qual é a história que são consideradas como tais e quais são deixadas de lado, e a manipulação desses conceitos para que se encaixem nos modelos do sistema capitalista fica bastante clara na peça, principalmente no caso de Baylor, que pode ser considerado um “tradicionalista” em sua preocupação com a manutenção de rituais vazios apenas por serem considerados característicos do sujeito norte-americano. Veremos, mais adiante, como isso aparece, por exemplo, em sua teimosia em caçar, mesmo que não coma a carne e acabe com problemas de saúde por ficar de tocaia no frio.

David Murdoch, em seu livro *The American West: The Invention of a Myth* (2001), apresenta os fatores que contribuíram para a criação do mito do oeste norte-americano e, contrastando o mito com a realidade da região, faz uma análise sucinta sobre o modo como a representação – inicialmente de tabloides sensacionalistas e, mais tarde, do rádio, da televisão e do cinema – do “Wild West” norte-americano e de seus sujeitos (*cowboys*, pistoleiros, xerifes, e também as famílias que iam para o oeste em busca de maiores oportunidades) se encaixou bastante nos moldes da ideia de *self-made man*, da possibilidade do sonho americano e da exaltação do modo de vida estadunidense. No contexto de expansão do território norte-americano esteve também muito presente a ideia de um “Destino Manifesto”. A partir da união de ideias provindas da religião – como a da possibilidade de o povo norte-americano ser escolhido de Deus – com a prosperidade e ascensão econômica do

país, desenvolveu-se esta noção de superioridade étnica e, ao mesmo tempo, missão de aumentar seu território e/ou espalhar seus ideais e cultura (como “democracia” e “liberdade”, por exemplo, tão presentes até hoje justificando invasões de países do Oriente Médio) para as regiões consideradas mais necessitadas. (FERNANDES *et al*, 2007, p. 102-4)

É interessante perceber como esse contexto, muito mais ideológico do que real, do oeste norte-americano, reitera não só a primazia dos Estados Unidos sobre os outros países, como apresenta um suposto passado glorioso do país e também reforça o ideal do individualismo extremo. Todas essas características, embora sejam apresentadas como reais pela mídia, são parte do sistema capitalista apenas como ideologia e não como realidade, e serão colocadas em xeque por Shepard em suas peças, em que irá apresentar sujeitos que não são indivíduos, embora preconizem o ideal do individualismo; que se apegam às tradições e a um passado glorioso, embora este passado seja apenas imaginado e as tradições não tenham propósito algum de existência; e que se apegam a categorias como o sonho americano, a superioridade da instituição familiar e o sucesso individual sem perceber que estes são apenas mitos, tanto do passado quanto contemporâneos, do sistema capitalista em geral, e dos Estados Unidos em particular.

Tendo em vista essas duas bases teóricas, podemos nos focar em Jake. Ele é bastante icônico do cenário norte-americano, e isso fica bastante claro quando se decide por ir até a casa da família de sua esposa sem calças e “vestindo” uma bandeira dos Estados Unidos como se fosse uma capa. (SHEPARD, 1986, p.63). Vale pensar a comparação do personagem nesta cena com um super-herói, que faz parte do imaginário estadunidense e traz em si todas as características mais almejadas: extrema força física no combate do mal e da injustiça, inteligência, individualismo (que, neste caso, gera sim o sucesso individual, mas também beneficia a todos), respeito extremo às instituições norte-americanas e à ideia de nação. Por outro lado, a comparação não pode existir se não for pensada pelo ponto de vista da ironia, já

que neste momento em que estão sendo retomadas as características exaltadas dentro do sistema capitalista, elas estão sendo colocadas em xeque ao vermos o outro lado de todas essas qualidades do herói norte-americano: o culto à violência, assim como a necessidade da defesa da “moral” – características predominantes na ideologia norte-americana – são responsáveis por justificar o abuso físico de sua esposa; a incapacidade de lidar com outros à sua volta impede que ele tenha qualquer laço afetivo real; o choque causado pela própria violência faz com que seja impossível confiar na própria memória. “Moral” foi aqui utilizado entre aspas, pois remete ao sentido que lhe foi sendo atribuído no contexto das ideologias norte-americanas relacionadas à família e à religião. Novamente podemos remeter a Eagleton (1998, p. 72) ao pensar sobre o deslocamento do sentido de moralidade, que acaba remetendo a um grupo de regras que podem parecer arbitrárias, sempre muito fortemente relacionadas aos relacionamentos amorosos, e aos modos de se lidar com o corpo de modo mais geral. Assim, podemos compreender como Jake, sendo alguém que esforça-se para pertencer ao sistema, pode se valer da argumentação da defesa da “moral” e conseguir justificar o espancamento da esposa com uma suspeita bastante questionável de adultério, acompanhada do ciúme pelo fato de a esposa ir trabalhar vestindo roupas provocantes e sem roupas de baixo (SHEPARD, 1986, p. 13-16)<sup>24</sup>.

Baylor, por outro lado, é um personagem do mundo rural e tradicionalista. Seus valores estão novamente ligados à “moral” norte-americana. Ele caça apenas por caçar – mas se irrita quando sua esposa chama a caça de “hobby” – e tem um apreço exagerado pela bandeira dos Estados Unidos. Este personagem apresenta, por vezes, características bastante estereotipadas, suas “manias” são questionadas até pelos outros membros de sua família e ele se envolve em situações cômicas. Vale pensar aqui nesta comicidade em relação à crítica que faz a um “tipo” bastante comum do país.

---

<sup>24</sup> (SHEPARD, 1994, 234 – 239)



O apreço de Baylor pela caça é também mais um modo de se representar a violência que está tão enraizada no sistema capitalista e no modo de vida contemporâneo, além de representar o apreço “infundado” a algumas tradições, fortemente determinado do ponto de vista ideológico. Meg e Beth questionam a necessidade de Baylor de caçar mais de uma vez:

MEG. He’s been out there all night again. I just don’t understand how he can take the cold like that. Sometimes I think he’d rather live out there in that hunting shack year ‘round.

(...)

MIKE. He hasn’t moved out. He’s hunting. Every year he hunts. You know that.

MEG. Sometimes I think he’s hiding from us.

(...)

MEG. Funny thing is, I don’t think he likes the meat either. He never eats it. Poor excuse for killing a live thing if you ask me. (SHEPARD, 1986, p. 39)<sup>25</sup>

Não só a imagem do caçador solitário em um ambiente difícil é bastante representativa do autoisolamento que acompanha a dificuldade de interação com outros em busca do extremo individualismo, mas a ideia de Meg de que Baylor passa dias naquela cabana para que não tenha que conviver com a família reforça ainda mais a impossibilidade de interação resultante do individualismo extremado. Baylor parece caçar única e tão somente pelo costume. Ele mesmo diz que “It’s deer season. You hunt deer in deer season. That’s what you do.” (SHEPARD, 1986, p. 76)<sup>26</sup>, e não apresenta mais nenhum motivo para a caça, que não o costume. A caça, aliás, parece não trazer nenhum benefício para Baylor ou para a família: a própria Meg diz que não há necessidade de caça já que existe um mercado por perto; o frio piora o estado de saúde de Baylor; e, além disso, há a necessidade de limpar toda

---

<sup>25</sup> MEG. Ele passou a noite toda lá fora de novo. Eu só não consigo entender como é que ele aguenta o frio desse jeito. Às vezes eu acho que era melhor ele viver o ano todo lá fora naquela cabana. (...)/ MIKE. Ele não se mudou. Ele só tá caçando. Todo ano ele caça. Você sabe disso./ Meg. Às vezes eu acho que ele tá se escondendo da gente. (...)/ MEG. O mais engraçado é que eu acho que ele também não gosta da carne. Ele nunca come. Desculpa de aleijado por ter matado uma criatura viva, se querem saber minha opinião. (SHEPARD, 1994, p. 271-2)

<sup>26</sup> “Mas é a estação de caça. E veado a gente caça durante a estação de caça de veado. É assim que funciona” (SHEPARD, 1994, p. 323)

a carne depois, o que parece ser um trabalho pesado. Esta insistência de Baylor em seguir as tradições sem haver nenhum benefício que justifique suas ações, embora tenha sido questionada por outros personagens, nunca é questionada por ele próprio. Parece-me que esta tentativa de manutenção do passado está relacionada, assim como na peça *True West*<sup>27</sup> – como o próprio título já aponta – à tentativa dos personagens de se manter em ou retornar a um passado “puro”, a época “de ouro” do oeste norte-americano – em que, para que ocorresse a efetiva ocupação territorial do país, houve, por meio dos *Homestead Acts*, particularmente o de 1862, um grande incentivo para a população ocupar a região. O século XIX – especialmente a segunda metade – é a época da chamada “marcha para o oeste”, que contou com um número de famílias que, não tendo conquistado o “sonho americano” nas regiões leste e central do país, migraram cada vez mais para o oeste em busca de melhores oportunidades (Fernandes *et al*, 2007, p. 99-102). Podemos nos remeter novamente a David Murdoch (2001), que contrasta este Oeste onde o sonho americano estaria disponível a qualquer um – pois teria terras virgens em abundância, além de minas de ouro a serem exploradas – com uma situação real em que a maioria das terras boas para plantio e minas de ouro de alta produção já possuíam donos pertencentes aos grupos mais abastados do país, ou até mesmo empresários estrangeiros. Baylor, por outro lado, não questiona a possibilidade de sua visão saudosista ser baseada na idealização de um passado mítico muito melhor do que a situação em que se encontram e do que o real passado do oeste norte-americano e, por isso, este personagem é continuamente questionado, ou mesmo ridicularizado na peça.

Lorraine é também uma personagem bastante interessante, já que seu marido morreu, mas parece permear as interações da família como uma fantasmagoria. Além disso, o modo como ela “cuida” de Jake logo após seu retorno é bastante representativo de

---

<sup>27</sup> Outra peça inserida no grupo de peças familiares de Shepard, (presente na seguinte coletânea: SHEPARD, Sam. *Seven Plays*. New York: Bantam Books, 1984.) que se passa no Oeste norte-americano e trata do relacionamento de um par de irmãos que, ao longo da peça, se envolvem na discussão sobre a possibilidade de se fazer o roteiro de um “verdadeiro” *western* e sobre o que o faria ser verdadeiro.

características do sujeito contemporâneo. Novamente nos defrontamos com a sensação de sufocamento típica do teatro expressionista: Lorraine enuncia o desejo de que seu filho fique sempre na casa onde passou a infância, onde ela poderá cuidar dele. Além disso, coloca a culpa do espancamento de Beth na própria Beth, buscando justificativas para tentar manter o filho em casa. As comparações de Jake com o pai se aproximam à ideia de que a violência e o ciúme exagerados de Jake são características genéticas, portanto Jake está eximido de toda e qualquer culpa. Isto só contribui mais ainda para que Jake não tome a responsabilidade por seus atos.

Podemos pensar sobre as relações de Jake, Lorraine, Sally e Frankie com o pai da família (que, inclusive nunca chega a ser nomeado, contribuindo para torná-lo ainda mais essa fantasmagoria onipresente nas vidas de seus familiares). Para isso, é interessante vermos a importância da figura paterna no drama expressionista. Anatol Rosenfeld (2009) vê os expressionistas como os primeiros a perceberem o abismo geracional entre pai filho em um mundo que “evolui” muito rápido (principalmente em termos de evolução tecnológica). O assassinato do pai seria, então, um modo de se combater a autoridade (ROSENFELD, 2009, p. 263-4). Ao contrário, o que vemos na família de Jake é a sua incapacidade de libertação dessa figura opressora, seja porque Jake revela características de comportamento similares às do pai, ou porque a própria lembrança do pai está presente nas vidas de seus familiares.

### 3. Diálogos: processos dialógicos

Os diálogos em *A Lie of the Mind*, assim como outros aspectos formais da peça, reforçam a ideia do extremo isolamento entre os personagens: há longos monólogos que podem ou não estar sendo ouvidos por algum outro personagem; há conversas em que não se

conformam diálogos propriamente ditos: um e outro personagem falam sem que suas falas se relacionem; há falhas de comunicação e, no caso de Beth, que sofreu danos cerebrais, há obstáculos físicos que impedem ou dificultam a fala.

Já na primeira cena, temos um prenúncio das dificuldades de comunicação que ocorrerão durante a peça, com a conversa telefônica entre Jake e Mike:

FRANKIE. (*In dark*) Jake. Jake? Now, look – Jake? Listen. Just listen to me a second. (*Sound of Jake smashing receiver down on payphone.*) Jake! Don't do that! You're gonna disconnect us again. Listen to me. Gimme the number where you are, okay? Just gimme the number.

JAKE. There's no number.

(...)

FRANKIE. (...) Where are you, then?

JAKE. Highway 2

FRANKIE. What state?

JAKE. Some state. I don't know. They're all the same up here.

FRANKIE. Try to think.

JAKE. I don't need to thin. I know! (*Pause*) You shoulda seen her face, Frankie. You shoulda seen it.

FRANKIE. Beth? (SHEPARD, 1986, p.9)<sup>28</sup>

A primeira fala da peça é a tentativa de Frankie de estabelecer um diálogo com o irmão, através da repetição de seu nome e de tentativas de chamar a atenção, como “look”, e “listen to me”. Jake, por outro lado, parece não se importar em tentar estabelecer contato, já que fica batendo no telefone e, mais ao final da cena, desliga sem que houvessem terminado a conversa. Além disso, Jake parece estar se recusando a passar ao irmão as informações que ele pede, com respostas vagas como “some state” (algum estado), quando perguntado sobre sua localização. Apesar de ter sido Beth quem sofreu o ato de espancamento, a menção a ela funciona como uma espécie de fantasmagoria para Jake, aspecto que se manifesta por meio da quebra do diálogo entre ele e Mike nessa cena. Além disso, o telefone retoma,

<sup>28</sup> FRANKIE. (*No escuro*) Jake. Jake? Olha aqui, Jake? Escuta. Me escuta um instante, tá? (*Barulho de Jake batendo o fone contra o orelhão*) Jake! Não faz isso! Você vai fazer a linha cair de novo. Escuta aqui. Me dá o número de onde você está. Só me dá o número, tá legal?/ JAKE. Não tem número!/ (...)/ FRANKIE. (...) Onde você está, então?/ JAKE. Na estrada 2/ FRANKIE. Em que estado?/ JAKE. Um estado qualquer. Sei lá. São todos iguais aqui em cima./ FRANKIE. Tenta pensar./ JAKE. Eu não preciso pensar! Eu sei! (*Pausa*) Você precisava ter visto a cara dela, Frankie. Você precisava ter visto./ FRANKIE. Da Beth? (SHEPARD, 1994, p. 229-30)

simbolicamente, as dificuldades de comunicação – reforçadas pela ideia de que a linha já caiu (“You’re gonna disconnect us again”) uma ou mais vezes e pode cair novamente a qualquer momento.

Há falas que refletem o estado de confusão mental dos personagens. E isso não ocorre apenas com Beth, que realmente tem um problema físico que a deixa perdida e confusa mas, como foi apresentado na seção sobre as mentiras da mente, todos os personagens da peça em algum momento sofrem com enganos – memórias falsas, interpretação errônea do que foi dito ou do que ocorre a seu redor, entre outros. Podemos ver um exemplo desta situação na conversa entre Jake e Sally, em que Jake garante não se lembrar de como o pai morreu:

JAKE. He’d put on Lefty Frizell (...). I remember all that.

SALLY. Yeah! Then you remember the night he died too, don’t you? (*Jake stops. They stare at each other. Pause.*)

JAKE. No. (*Pause*). That’s the part I forgot. (SHEPARD, 1986, p. 50)<sup>29</sup>

Embora Sally mais adiante afirme que o irmão não só estava presente na morte de seu pai como teve algum grau de responsabilidade por sua morte:

SALLY. There was a meanness that started to come outa’ both of them like these hidden snakes. A terrible meanness that was like – murder almost. It *was* murder.

LORRAINE. Whadya’ mean, murder?

(...)

SALLY. Jake came up with a brilliant idea. He said, since we were only about a mile from the American border we should hit every bar and continue the race until we got to the other side. First one to the other side, won. First one to America! But we couldn’t miss a bar. Right then I knew what Jake had in mind.

LORRAINE. What?

SALLY. Jake had decided to kill him. (SHEPARD, 1986, p. 69,70)<sup>30</sup>Já com

relação à família de Beth, é bastante expressivo o fato de que os “diálogos” apresentam

<sup>29</sup> JAKE. Ele punha Lefty Frizell pra tocar (...). eu lembro de tudo isso!/ SALLY. É. Então você lembra da noite em que ele morreu também, não lembra? (*Jake pára. Eles se encaram. Pausa.*)/ JAKE. Não! (*Pausa*). É dessa parte que eu esqueci. (SHEPARD, 1994, p. 287)

<sup>30</sup> SALLY. Foi uma maldade que começou a sair ali dos dois, feito uma cobra que vai dar o bote. Uma maldade horrível que era quase como – assassinato. *Foi assassinato.*/ LORRAINE. Como assim, assassinato? (...)/ SALLY. O Jake veio com uma idéia brilhante. Ele disse que já que a gente estava só a um quilômetro da

muitas vezes um e outro personagem, próximos, falando sobre coisas distintas. Além da já citada dificuldade de interação, que é causada pelo isolamento e impossibilidade de relacionamento afetivo entre esses personagens, esses diálogos expressam de modo muito claro o grau de importância que os personagens dão aos acontecimentos à sua volta. Talvez o melhor exemplo sejam as conversas ao final da peça que envolvem, em maior ou menor grau, todos os personagens que estão presentes na casa da família de Beth enquanto Meg e Baylor se ocupam em tentar dobrar a bandeira de modo correto:

MIKE. (...) They've been sleeping together right there on that sofa. Nobody cares, see. Dad doesn't care. Mom doesn't. nobody cares. They've just all lost track of things. Go on in there and introduce yourself. I'll bet they take you right into the family. You could use a family, couldn't ya? You look like you could use a family. (...)

MEG. Isn't anyone coming to bed? It's night time, isn't it?

BAYLOR. Meg, come here and help me fold this flag. You remember how to fold a flag, don't ya? (...)

BETH. (*Moving toward Meg, then stopping again.*) Mom –

MEG. (*Moving to Baylor*) I'm not sure. Did I ever fold one before?

(...)

FRANKIE. Jake? (*Beth whirls around fast and see Jake. Their eyes lock. Beth stays where she is. Jake keeps moving*) I been tryin' to get ahold of you, Jake. I've been stuck here. For days. I couldn't get out.

BETH. (*Eyes still on Jake*) Daddy, there's a man here. There's a man here now.

BAYLOR. (*With flag*) Now there's a right way to do this and a wrong way, Meg. I want you to pay attention.

MEG. I am.

BAYLOR. I'ts important.

BETH. THERE'S A MAN IN HERE! HE'S IN OUR HOUSE! (...)

(SHEPARD, 1986, p. 92, 93)<sup>31</sup>

---

fronteira americana, a gente devia ir de bar em bar e continuar a corrida até chegar do outro lado. O primeiro na América! Mas a gente não podia pular nenhum bar. Naquela hora eu saquei o que o Jake tinha na cabeça./ Lorraine. O quê?/ SALLY. O Jake tinha decidido matar ele. (SHEPARD, 1994, p. 314, 315)

<sup>31</sup> MIKE. (...) Eles estão dormindo juntos bem ali naquele sofá. Ninguém liga, tá sabendo? O pai não liga. A mãe não liga. Ninguém liga. Eles todos simplesmente perderam a noção das coisas. Entra lá e se apresenta. Aposto que eles vão trazer você pra dentro da família na hora. Uma família até que podia servir pra você, hein? (...)/ MEG. Ninguém vai para a cama? Já é de noite, não é?/ BAYLOR. Meg, vem pra cá e me ajuda a dobrar essa bandeira. Você lembra de como se dobra uma bandeira, não lembra? (...)/ BETH. (*caminhando em direção a Meg, depois parando outra vez*) Mamãe –/ Meg (*Caminhando em direção a Baylor*) Não tenho certeza. Será que eu já dobrei alguma antes? (...)/ FRANKIE. Jake? (*Beth dá uma rápida meia-volta e vê Jake. Eles entreolham-se. Beth permanece onde está. Jake continua em movimento.*) Eu tava tentando te achar, Jake. Fiquei encalacrado aqui. Dias. Não consegui sair./ Beth. (*Olhos ainda em Jake*) Papai, tem um homem aqui. Tem um homem aqui agora./ BAYLOR (*Com bandeira*) Tem um jeito certo e um jeito errado de fazer isso, Meg. Eu quero que você preste atenção./ MEG. Eu tô prestando./ BAYLOR. É importante./ BETH. TEM UM HOMEM AQUI! ELE TÁ AQUI EM CASA! (...) (SHEPARD, 1994, p. 347, 348)

Podemos ver, claramente expresso neste diálogo truncado, que cada personagem está se ocupando daquilo que considera mais importante para si, sendo que nem se preocupa em escutar o que os outros estão dizendo à sua volta. Meg inicia cumprindo seu papel de dona de casa e mãe e dizendo que é hora de irem dormir, mas ninguém lhe dá ouvidos. Baylor, que se mostrou ao longo da peça preocupado com as tradições, a moral, o jeito correto de se fazer as coisas, tenta dobrar corretamente a bandeira que seu filho Frankie trouxera e usara de modo desrespeitoso (estava enrolada em uma arma e quase tocara o chão). Enquanto Meg se esforça para ajudar o marido, a maior preocupação de Baylor é em tratar a bandeira do modo como deve ser tratada – denunciando a preocupação exagerada com as tradições e os símbolos do país em detrimento ao caos que está acontecendo dentro de sua própria casa: Jake, o marido abusivo de Beth, está lá; Beth está disposta a se casar com Frankie, que por sua vez parece bastante abatido por conta do tiro que levou na perna; e Mike tenta “ensinar uma lição” a Jake, ou pelo menos fazer com que ele se desculpe pelo que fez com Beth, de modo humilhante e até mesmo violento. Beth até mesmo tenta chamar a atenção do pai ou da mãe para o fato de que há alguém que ela não reconhece na casa, mas todos estão absorvidos em seus próprios problemas e não há quem a ouça e tente fazer algo sobre isso.

## PERSPECTIVAS HISTÓRICAS E IDEOLÓGICAS DA FAMÍLIA NO CONTEXTO NORTE-AMERICANO

No início do capítulo “A Brief History of American Family”, do livro de Roberta Coles<sup>32</sup>, a autora discorre sobre uma pequena pesquisa que realiza com seus alunos sobre a situação de suas famílias, e acaba por apontar uma questão bastante interessante: a maioria dos alunos (e isso se reflete, como ela mesma aponta, em nível nacional) coloca a própria família em nível bom ou ótimo, enquanto as famílias, em geral, pertenceriam à categoria de regular ou ruim. Além disso, parece consensual a ideia de que a família norte-americana do presente já não se apresenta tão íntegra e estruturada quanto no passado.

A partir daí, a autora se dispõe a analisar de que modo se deram as mudanças que gradualmente ocorreram na família. Há a apresentação dos diferentes períodos sem julgamento qualitativo, mas é necessário prestarmos atenção às mudanças ocorridas na sociedade e na forma como elas determinaram mudanças na estrutura do mundo familiar. Já foi apontada anteriormente, como uma das questões norteadoras para a pesquisa desta peça de Shepard, esta visão da família como instituição regida pelos mesmos valores e princípios presentes nos demais âmbitos da sociedade à sua volta, e sujeita às mesmas normas de organização e de convivência vigentes neles. Como observa Roberta Coles, é parte da ideologia dominante da família nos Estados Unidos o entendimento de que a família constitui-se num espaço supostamente imune às mazelas da sociedade, ou seja, como uma espécie de refúgio idealizado em que as regras avassaladoras e opressoras do capitalismo não se aplicam, e em que imperam a moral e a integridade dos laços afetivos. Este entendimento, amplamente disseminado, desconsidera o fato de a família, por sua própria constituição histórica,

---

<sup>32</sup> COLES, Roberta L. *Race and Family: a Structural Approach*. Thousand Oaks: Sage Publications, 2006.



configurar-se a partir dos mesmos moldes e ideologias que imperam em todos os outros campos da vida social. A representação dramaturgicamente da família em *A Lie of the Mind* opera em chave crítica em relação a esse entendimento, pois coloca em foco (e sem qualquer traço de idealização) as formas por meio das quais a família absorve e replica as estruturas de pensamento e de convívio que a desintegram e esvaziam.

## 1. O período colonial

Vale dizer que a periodização que está sendo usada aqui, a mesma sugerida pela autora Roberta Cole, não é extremamente precisa, pois as mudanças que ocorreram nos modos de produção, como a própria autora salienta, foram bastante graduais. Ela se baseia nas grandes mudanças que ocorreram no modo de produção e consumo nos Estados Unidos (de produção agrícola para industrial e depois para a era dos serviços), que foram responsáveis por mudanças bastante importantes na estrutura da sociedade como um todo e, portanto, também da família.

Durante o período colonial até por volta do início do século XIX, os Estados Unidos eram um país majoritariamente agrícola. Isto implica, por exemplo, a necessidade de um casal de ter vários filhos para que estes ajudassem com o trabalho braçal na fazenda. Além dos filhos, havia também um número de agregados à família, que auxiliavam os donos da casa a cuidar da casa, plantação e criação de gado em troca de comida e um lugar para morar e, muitas vezes, moravam sob o mesmo teto. As casas eram como pequenas comunidades que possuíam certo poder de subsistência autônomo, ou seja, as famílias produziam aquilo de que precisavam e por isso necessitavam de toda a mão de obra possível. Isso significa que as mulheres também trabalhavam – embora não nas mesmas funções do que os homens, que

eram o centro de poder da família. É argumentado, no capítulo sobre o início dos Estados Unidos do livro *História dos Estados Unidos: das Origens ao Século XXI*<sup>33</sup>, que não só o centro da autoridade de uma família estava no pai, como “as mulheres não tinham identidade legal. Sua vida transcorria à sombra do pai e do marido”<sup>34</sup>. Esta situação se manteve mesmo após o desenvolvimento do comércio e da manufatura, já que a maioria da população ainda se baseava no campo e dele tirava seu sustento.

Como as famílias eram pequenas comunidades, responsáveis por seu próprio sustento, a casa era também o local de trabalho, então não existia a ideia de que o lar estaria fora do modo de produção – afinal a produção se dava, na maior parte, dentro ou ao redor da casa, e pelos próprios membros da família. Isso não quer dizer que não havia uma integração destas famílias com o resto da comunidade: as igrejas eram um dos pontos de encontro e socialização com os membros de outras famílias, daí sua importância para a sociedade da época – seguir a religião não era apenas uma questão de fé, mas propiciava os relacionamentos com os outros membros da sociedade, além de ser, muitas vezes, o local onde podiam desfrutar de um pouco de lazer.

## 2. A era industrial

Com o início da era industrial (aproximadamente no início do século XIX), ocorreu um grande crescimento da urbanização dos Estados Unidos. Isso significa que muitas famílias mudaram para as cidades, mas também que houve importantes mudanças na

---

<sup>33</sup> FERNANDES, Luiz Estevam et al. *História dos Estados Unidos: das Origens ao Século XXI*. São Paulo: Contexto, 2007.

<sup>34</sup> Idem, p. 67-69.

organização familiar decorrentes do diferente modo de produção e da mudança de ambiente rural para urbano. As famílias tornaram-se menores por uma diversidade de motivos, como o fim da necessidade de se ter muitos filhos para servirem de mão de obra, atrelado à diminuição da mortalidade infantil e também a transição do papel dos filhos – deixam de ajudar no sustento da família e passam a ser “fardos econômicos” (*economic burdens*)<sup>35</sup>. O pai da família, tendo um salário que sustente a todos, passa a ser o único a trabalhar fora de casa e há, então, a grande divisão entre o “trabalho” da mulher – doméstico, relacionamento à criação dos filhos e não remunerado<sup>36</sup> – e o do homem, que por sua vez trabalha fora de casa e que se orgulha em receber um salário bom o suficiente para que sua esposa não precise também ter um emprego. Mais à frente veremos como a possibilidade de a mulher ser apenas dona de casa e não ter também um emprego torna-se característica bastante desejável e símbolo de status da família, mesmo após o início da era dos serviços.

Também durante este período ocorreu a enorme expansão do território americano, motivada pela chamada “marcha para o Oeste”. O século XIX foi marcado pela expansão do território norte-americano, o que ocorreu através da compra do território da Louisiana (anteriormente pertencente à França), assim como da expansão para territórios “despovoados” (ou seja, sem colonização europeia, apesar de muitas vezes ocupados por população indígena) e a tomada à força e através de guerra, como ocorreu com parte do território antes pertencente ao México. Durante este momento histórico dos EUA, o sentimento de nacionalismo encontrava-se intimamente ligado ao expansionismo, ou seja, a ocupação do território que viria a ser o Oeste dos Estados Unidos foi impulsionada por um desejo patriótico – configura-se assim a ideologia do “destino manifesto”, fundamentado na ideia de que a expansão

---

<sup>35</sup> COLES, 2006, p. 38.

<sup>36</sup> É bom lembrar que, como ainda se vê hoje em dia, aquilo que era considerado obrigação da mulher, como limpar a casa e cuidar dos filhos, não era considerado trabalho.

territorial dos Estados Unidos era indissociável do processo de disseminação dos valores da democracia que lhe seriam inerentes.

## 2.1. O Destino Manifesto e o expansionismo nos EUA

Como a obra de Shepard apresenta uma forte conexão com questões particulares do Oeste norte-americano, faz-se importante citar e definir questões específicas desta região do país, que estão intimamente ligadas com o que se considera a identidade de um norte-americano. O historiador inglês David Murdoch fez, em seu livro *The American West: the Invention of a Myth* uma análise bastante esclarecedora sobre como a ocupação do Oeste norte-americano e seus elementos (como o ufanismo, a figura do *cowboy*, a corrida do ouro na Califórnia e as grandes migrações para o Oeste após sua ocupação inicial) foram incorporados pela mídia desde o início e geraram a imagem hoje tão propagada sobre a região do país e, ao mesmo tempo, tão carregada de perspectivas ideológicas que não correspondem à realidade relativa ao Oeste e sua ocupação.

O expansionismo em direção ao Oeste estava, no contexto de uma “América Jovem”, intimamente ligado com a consolidação do país recém-independente e com a ideia de avanço, evolução. Esta visão dos EUA como um país que estava em vias de alcançar a maturidade favorecia uma política de anexações e aquisições territoriais (para o crescimento em área do país) assim como um rápido crescimento econômico e os avanços tecnológicos – ou seja, um expansionismo em todas as frentes. Como era de se esperar de uma nação que acabara de conquistar sua independência, os norte-americanos buscavam também uma literatura nacional distinta dos modelos e temas europeus.

O movimento para o extremo Oeste se inicia por volta de 1830/40. Os pioneiros, em busca de fortuna, aventuras ou mesmo liberdade religiosa, iam para além das fronteiras dos EUA, inclusive para áreas de ocupação ou reivindicação de outros países, como México, Canadá e Reino Unido. A ocupação da Califórnia, por exemplo, se deu a partir da tomada de territórios que pertenciam a *rancheros* (grandes latifundiários) mexicanos. Este expansionismo de fato, a partir da ocupação de terras, abriu margem para a expansão das fronteiras no âmbito da política externa: políticos se apoiavam na recém-proclamada ideia do “destino manifesto” para anexar áreas que estavam sendo ocupadas por norte-americanos, iniciando-se com a anexação do Texas. Em *América: Passado e Presente*, a doutrina do Destino Manifesto é assim definida:

(...) John L. O’Sullivan, um dos proponentes do movimento América Jovem e editor de influência, acusou governos estrangeiros de conspirarem para bloquear a anexação do Texas num esforço para atrasar o “cumprimento do nosso destino manifesto de espalhar pelo continente a nós designado pela providência para o desenvolvimento livre dos nossos milhões multiplicados anualmente”.

Além de cunhar a frase *Destino Manifesto*, O’Sullivan salientou as três principais ideias em que ela se baseava. Primeiro, a de que Deus estava do lado do expansionismo americano. A segunda, implícita na frase *desenvolvimento livre*, significava que espalhar o regime americano era prolongar as instituições democráticas. E a terceira era que o crescimento da população exigia uma saída que a aquisição de territórios iria proporcionar. Por trás dessa noção estava o receio de que os números cada vez maiores da população iriam conduzir a uma diminuição de oportunidades e a uma série de divisões em classes sócio-econômicas do tipo europeu, caso não continuassem a ser oferecidas aos inquietos e aos ambiciosos novas terras para povoar e para explorar.

Na sua forma mais extremista, o Destino Manifesto significava que os Estados Unidos algum dia iriam ocupar todo o continente norte-americano. (...) saber se os Estados Unidos iriam adquirir os seus novos e vastos domínios por meio de um processo gradual e pacífico de infiltração dos colonos ou de uma diplomacia agressiva apoiada peça força e pela ameaça de guerra. (DIVINE, et al., 1992, p.288-289)

Em 1848, com a descoberta de ouro na Califórnia, ocorre também uma grande migração para a região e, após o fim da Guerra do México (que fora impulsionada pelo desejo de anexação pelos EUA de territórios antes mexicanos), o foco do crescimento muda da

expansão territorial para a urbanização e industrialização, esboçando uma nova configuração social e um período de rápido crescimento econômico.

Já David Murdoch, em *The American West*, parte da história de ocupação e expansão territorial do Oeste para traçar uma análise da mitificação do Oeste e de sua interpretação como sendo o berço da identidade norte-americana. Para ele, um elemento que impulsionou a mitificação da expansão para o Oeste foi o fato de o Oeste estar possivelmente envolvido em uma relação especial com o sonho americano e a construção de um império que, acreditava-se, perduraria (diferentemente do romano ou britânico). O Oeste torna-se, então, no imaginário dos norte-americanos, o símbolo daquilo que falta para que os Estados Unidos se tornem este maior e mais duradouro império e, portanto, sua ocupação se mostra indispensável para o cumprimento do destino da nação. Além disso, o autor argumenta que a conquista do Oeste trazia uma “presunçosa satisfação patriótica” por sinalizar o progresso em ação – não só enchendo de orgulho aqueles que se sentiam construindo parte da história do país ao migrarem para a região Oeste, mas também todos aqueles que se identificam como estadunidenses, o que já apontava para o ufanismo que viria a ser uma forte característica da identidade dos habitantes dos EUA até hoje.

Com a transformação do Oeste em um símbolo da grandeza/importância dos Estados Unidos e um elemento de forte orgulho nacionalista, o registro de biografias ou histórias de aventuras baseadas no Oeste ou relacionadas à sua ocupação, em apresentações teatrais, jornais, revistas e na literatura, tornou-se mais um modo de fazer com que o sujeito norte-americano se sinta parte de uma grande nação em desenvolvimento. O público consumidor dessas mídias era muito grande, os livros vendiam tanto quanto os *best-sellers* de hoje em dia; e o ponto de vista destas produções sobre o Oeste dos Estados Unidos ficaria para sempre arraigada na identidade norte-americana, principalmente através de

personagens<sup>37</sup>, como Jesse James, transformado em um tipo de Robin Hood norte-americano; ou arquétipos, como o do vilão que rouba gado e sequestra mocinhas, do índio que ataca as vilas de homens brancos e do *cowboy*, um dos grandes heróis destas estórias.

Ao discutir a invenção do mito do Oeste, David Murdoch comenta a elevação do status da figura do *cowboy* – de mero cavaleiro responsável por guiar o gado do lugar de criação para o ponto de venda a herói símbolo da identidade nacional – a partir dos espetáculos do *showman* William Fredrick “Buffalo Bill” Cody. Embora Buffalo Bill realmente tenha existido e tenha sido um dos homens responsáveis por matar uma grande quantidade de búfalos na disputa de terras com nativos americanos, sua biografia fora, ainda durante sua vida (1846 – 1917), romanceada e ele mantinha uma aura de mistério em torno de sua própria vida, tendo sido constantemente acusado de charlatanismo – o que só aumentava a audiência de seus shows de “Wild West” e o número de compradores de seus romances de aventura baratos. Buffalo Bill tornaria-se, então, uma grande celebridade em todo o território dos Estados Unidos. Após atuar como ele mesmo em uma produção teatral, criou sua própria companhia de espetáculos e se dedicou aos “frontier melodramas”, ou melodramas de fronteira. Murdoch argumenta que é difícil superestimar a contribuição de Buffalo Bill para a mitificação do Oeste, já que ele recriou a imagem da região em diferentes meios e teve um enorme alcance de público. Embora não fosse o primeiro a escrever sobre o Oeste, Bill trouxe uma ênfase diferente para a literatura sobre a região, que teria persistido até hoje: o novo herói do Oeste não é mais um cavaleiro, nem alguém do Leste. Buffalo Bill apresenta o herói que é um *self-made man*, que alcança o sucesso a partir do individualismo e cuja principal função – além de se livrar de bandidos e mexicanos, é a de enfrentar os índios. Com isso, aumenta a violência das narrativas sobre o Oeste e também sua popularidade.

---

<sup>37</sup> É importante dizer que a biografia de personagens reais deste contexto fora e ainda é altamente ficcionalizada.

## 2.2. O *cowboy*

Murdoch coloca o *cowboy* como uma espécie de símbolo do Oeste inteiramente criado pela cultura (principalmente literatura e teatro), já que a atuação real de *cowboys* nos Estados Unidos fora mínima e bastante diversa daquilo que se propagou com a literatura. Até por volta de 1880, o *cowboy* (real) era visto como bandido, bêbado e causador de confusão, principalmente por conta do modo como os jornais o retratavam. Mas esta imagem passa a mudar por volta de 1885, quando surgem as primeiras biografias de *Cowboys*, e estes passam a ser vistos como heróis que enfrentam as condições completamente desfavoráveis de uma região difícil de se habitar e também passa a ser atribuída ao *cowboy* uma parte das vitórias contra os indígenas. Novamente, Buffalo Bill apresenta certo grau de responsabilidade sobre essa mudança, já que seus espetáculos sobre o Oeste contavam com um *cowboy* de verdade.<sup>38</sup>

Além de Buffalo Bill, Theodore Roosevelt (1858 – 1919) teve um alto grau de influência na elevação do status do *cowboy* norte-americano após ter sido, por um curto período de tempo, rancheiro nas Dakotas. Roosevelt passaria, então, a escrever sobre o Oeste e sobre os *cowboys* (de modo bastante idealizado), além de passar a se produzir sua imagem como a de um *cowboy*. Mas Buffalo Bill e Teddy Roosevelt seriam apenas dois exemplares iniciais da criação do mito do *cowboy*. Com o tempo, sua imagem se estabilizaria numa espécie de uniforme – o chapéu e botas típicos, as calças jeans, a camisa xadrez e até mesmo as pistolas, e o *cowboy* se tornaria, efetivamente, um arquétipo da identidade norte-americana. A eleição de Roosevelt para presidente, em 1901, definitivamente ajudou a aumentar a publicidade e a simpatia pelo público ao personagem do *cowboy*, e ele progressivamente passaria a representar o personagem solitário, individualista, valente e violento, mas justo;

---

<sup>38</sup> Com o ato *Texas Jack and his lasso*, que teria até mesmo se tornado um protagonista em um romance sobre o Oeste.



efetivamente apresentando algumas das características de personalidade mais desejadas e celebradas nos Estados Unidos até hoje. Hobsbawn atenta, em *Cowboy Americano: Um Mito Internacional*<sup>39</sup> para o fato de que este *cowboy* inventado “representava o ideal de liberdade individualista encerrada numa espécie de prisão inescapável pelo fechamento da fronteira e pela chegada das grandes corporações”<sup>40</sup>.

### 3. A “era dos serviços”

Novamente não há como precisar o início da era dos serviços, mas pode-se dizer que ela ocorreu durante o século XX, se intensificando por volta da década de 1970, com o aumento expressivo do preço do petróleo, que por sua vez influenciou na crise econômica resultando, entre outros, na diminuição da renda dos trabalhadores. Com isso torna-se necessário que as mulheres passem a trabalhar também fora de casa, já que os salários dos maridos não são mais suficientes para o sustento da família. Ainda assim, permanece a ideia de que o marido deveria ser o único responsável pelo sustento da casa – ser dona de casa continua sendo símbolo de status para uma família, já que o motivo para a mulher ter que trabalhar fora seria a “incompetência” do marido em conseguir um salário suficiente para cuidar da família realizando sua função de único provedor<sup>41</sup>.

Este pode ser um dos motivos pelos quais tanto se insiste no argumento de que houve uma deterioração da família norte-americana: com ambos os pais trabalhando fora de

---

<sup>39</sup> Texto baseado em uma palestra do autor, presente no livro HOBBSAWN, Eric. *Tempos Fraturados*. Trad. Berilo Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

<sup>40</sup> *Idem*, p.321.

<sup>41</sup> Não podemos nos esquecer, aqui, de que a forte crença no individualismo e no *self-made man* implicam na atribuição de culpa individualmente àqueles que são malsucedidos, desconsiderando o fator da crise econômica que afetos coletivamente a todos.

casa, as crianças deixam de receber a tão valorizada educação moral – ou seja, as famílias estão mais pobres e seus indivíduos não apresentam a ética e moral que deveriam. Os altos índices de desemprego também podem gerar famílias em que apenas a mulher trabalha e o pai está sem emprego – situação que chega a ser digna de deboche. Mudanças na estrutura familiar são então consideradas grandes culpadas para os problemas psicológicos dos filhos e constrói-se, assim, a ideia da existência de famílias “disfuncionais” – a justificativa para os problemas familiares é colocada tão somente nos indivíduos da própria família. Esta ideia de disfuncionalidade torna-se bastante difundida no contexto norte-americano, aparentemente, ligada à propagação da psicologia – mais precisamente ao que se conhece como psicologia pop, uma visão simplificada da psicologia que se propagou em forma de manuais de comportamento, livros de autoajuda, entre outros – como instância de análise e representação das relações afetivas e estruturas de convívio. Ou seja, a família passa a ser vista do ponto de vista do correto (ou ideal), que seria a situação perfeita em que cada membro da família cumpre seu papel como deveria (o pai trabalha fora e a mãe faz comida, por exemplo). A todo e qualquer desvio desta norma é atribuído o possível fracasso de uma família, que será, então, vista como “disfuncional”.

Podemos retornar à pequena pesquisa de Roberta Coles sobre aquilo que seus alunos denominariam uma aparente queda da “qualidade” das famílias. Um dos motivos para esta aparência de degradação da instituição familiar está justamente na comparação com uma época em que pais e mães tinham sua situação e suas funções bem definidas (o campo doméstico é o campo em que a mãe exerce sua função, sendo função da mãe enquanto o mundo do trabalho [exterior à casa, pois o trabalho da casa não se considera “trabalho”, mas sim afazeres domésticos] pertence ao pai). Apesar de não necessariamente corresponder à realidade da maioria, ainda é ideal na família o pai ser o único responsável pelo sustento da família e a mulher ser a única responsável pelo cuidado com a casa e as crianças. Isso também

acontece porque cresce ao longo do século XX a ideia de que o lar é onde se encontra em seu estado puro a moral (em contraste a tudo o que possa haver de imoral ou amoral na sociedade) e também onde todos se respeitam e os aspectos negativos da sociedade (como o egocentrismo) não se propagam. É no lar que são passadas as tradições e é no lar que ocorre a educação das crianças relacionada aos “bons costumes”.

Uma abordagem bastante proveitosa desta peça de Shepard é a partir daquilo que podemos encontrar na bibliografia de Joel Pfister, pesquisador norte-americano de teatro, que teve como um dos focos de trabalho o estudo da questão da representação psicológica da família em teatro norte-americano. Pfister (1995) caracteriza muito bem a valorização desse modelo familiar como fruto de uma “psicologização”<sup>42</sup> – de acordo com ele, o culto da domesticidade foi crucial para uma clara separação entre o lar e o resto do mundo. O lar deixa de ser uma parte da comunidade (como o fora na era agrícola) e, com uma maior individualização dos sujeitos, ocorre a privatização e a psicologização da família<sup>43</sup>. Dissemina-se a noção de que os problemas da família resultam dos distúrbios que afetam internamente a psicologia individual de seus membros. Com base nesse entendimento, difunde-se tacitamente a ideia de que a aspiração artística máxima que se apresenta para a literatura voltada às questões familiares é a de figurar a assim chamada “profundidade psicológica” das personagens representadas. A família passa, com isso, a ser representada prioritariamente sob o prisma da (dis)funcionalidade com que são exercidos os papéis de seus membros. Seu sucesso ou seu fracasso serão encarados como decorrências do bom ou do mau cumprimento das funções parentais ou filiais dentro dela .

---

<sup>42</sup> Os dois principais trabalhos do autor que lidam com a caracterização da família como psicológica são *Staging Depth* e *Inventing the Psychological*, em que o autor examina e discute o início e a propagação do que ele chama de psicologização da família, ou seja, a ideia de que a família, sendo também considerada como pertencente a um campo diverso da sociedade, seria movida por características psicológicas de seus membros. A partir da interpretação da família como “psicológica”, a profundidade psicológica passaria, então, a ser a característica mais almejada na produção literária e teatral que se focasse em questões familiares.

<sup>43</sup> Joel Pfister, *Staging Depth: the Politics of Psychological Discourse*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1995. p. 23.

Ao questionar a profundidade psicológica e a psicologização da família como ferramentas ideológicas enraizadas na ideologia dominante, Pfister oferece as ferramentas para o questionamento deste olhar psicologizante da família e de sua representação a partir do ponto de vista da disfuncionalidade. Podemos, então, reconhecer que a família nunca fora um âmbito à parte da sociedade, mas sim que – do mesmo modo como o indivíduo – contém e representa em uma escala menor aquilo que está presente na sociedade em maior escala, assumindo a possibilidade de que a família se conforme, também, a partir de elementos externos à psicologia de seus membros. Cai também por terra a ideia de que a disfuncionalidade de uma família representada dramaturgicamente ou literariamente resulta da forma como seus membros exercem individualmente seus papéis dentro dela, já que a correção de desvios da norma na configuração familiar pode não ser o suficiente para extinguir o sofrimento dos sujeitos pertencentes a uma família, afinal este ponto de vista estaria ignorando as possíveis influências do contexto social e das normas do sistema como causadoras do sofrimento.

Ao se tomar a figuração da psicologia do indivíduo como mais significativa, deixa-se implícita a ideia de sua superioridade sobre formas de figuração em que o foco incida, por exemplo, sobre aspectos de classe ou sobre questões de foro coletivo e/ ou histórico. Isso estabeleceria, implicitamente, a ideia de uma superioridade das formas psicologizantes focadas no indivíduo sobre formas épicas ou agitativas, focadas na representação de outros aspectos. A ideia de uma complexidade psicológica constituída como meta ideal de figuração é, portanto, altamente ideológica, e não casualmente ela representa a corrente dominante durante grande parte do século XX e em um número considerável de campos da cultura. Mesmo quando adultos, os indivíduos podem, agora, argumentar que fazem coisas erradas porque foram criados assim por seus pais, ou porque sofreram traumas na infância que os deixaram assim, tornando desnecessário o senso de responsabilidade. Este

é um ponto importante para a configuração do sujeito contemporâneo que, apesar de tentar ao máximo mostrar que possui uma individualidade e expressá-la, também se mostra totalmente desprovido de responsabilidade pessoal. Trata-se, ao mesmo tempo, de um indivíduo massificado e, portanto, desindividualizado. Tratá-lo sob um prisma individualizante e psicologizante é algo que, em alguma medida, parece “compensar” o grau de massificação e de desindividualização dominantes – deixando a culpa para sua família ou para o subconsciente e mostrando-se, afinal, muito mais passivo do que se pretende.

Esta tentativa de se alcançar um máximo grau de individualismo acaba por ser também um dos motivos pelos quais a família ideal não se materializa: a convivência com o outro é impossibilitada quando se almeja o individualismo extremo, ao mesmo tempo em que a felicidade e a satisfação pessoal são constantemente vinculadas à instituição familiar e a família ainda é considerada este espaço em que todos vivem em harmonia, em que o amor impera e em que todos se ajudam e se respeitam. Sem aplicar uma visão idealizada da família como um porto seguro contra a mesquinhez e o egocentrismo preponderantes na sociedade, podemos ver que a família é também um âmbito do convívio humano que não é imune à mesquinhez e ao egocentrismo. As relações familiares são regidas pelas mesmas normas competitivas vigentes na sociedade. Mesmo entre irmãos ou entre pais e filhos a prioridade poderá recair sobre os interesses individuais de cada um, e não sobre as necessidades coletivas da família.

### 3.1. A década de Reagan e o renascimento do *cowboy*

A década em que *A Lie of the Mind* foi escrita (de 1980) corresponde aproximadamente ao período em que Ronald Reagan foi presidente do país (jan./1981 a

jan./1989), período este em que a figura do *cowboy* reaparece como uma espécie de super-herói mítico dos Estados Unidos. Anteriormente a Reagan, o presidente dos Estados Unidos era Jimmy Carter, e ele teria ficado marcado para os eleitores como fraco. Leslie Wade cita, em *Shepard and the American Theatre* (1997)<sup>44</sup>, o episódio da crise iraniana dos reféns, em 1979, que não fora resolvida por Carter, como emblemático da ineficácia do presidente e da guinada à direita do eleitorado, que escolhe o candidato Regan por mostrar pulso firme e apresentar uma figura paternalista, anti-impostos e a favor do fim do *welfare state* (Estado de bem-estar social). Além disso, a Guerra Fria ainda continuava a pleno vapor e o *red scare* (o medo ou fobia dos comunistas e de qualquer indício de comunismo) também fazia com que a população exigisse um presidente que tivesse um pulso mais firme.

Como o *cowboy* havia se tornado um ícone da “macheza” (valentia, violência justificada, força) do norte-americano, além de um tipo de herói individualista parece, então, lógico, que o próximo presidente a ser eleito seria Reagan – um ator de filmes do gênero *western* que fazia aparições públicas vestido com jeans, botas e chapéu de *cowboy* e, muitas vezes, montado em um cavalo apresentando, além disso, um projeto se baseava fortemente no fim das políticas sociais da década anterior. Novamente, após Roosevelt, há a elevação do *cowboy* a herói nacional ao mesmo tempo em que o presidente se identifica com o arquétipo, para se mostrar forte, violento apenas quando necessário, atento às necessidades do povo e capaz de sobreviver a inúmeras dificuldades.

---

<sup>44</sup> Ver o capítulo “Shepard and the America of Reagan”, p. 115 a 13.

### 3.2. Os ideais pós-modernos

Terry Eagleton coloca o pós-modernismo (sem necessariamente discerní-lo de pós-modernidade, como o próprio autor afirma), no prefácio a seu livro *The Illusions of Postmodernism*<sup>45</sup> como o pensamento que desconfia das noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade e vê o mundo como um apanhado desunificado e homogêneo de ideias, pessoas e culturas. Com isso, passa a existir a ideia de que não existe “a verdade”, mas verdades individuais o que, por sua vez, leva à negação da possibilidade da própria existência da verdade. Isto ocorre também com a história: já que se desconfia da objetividade, considera-se impossível haver um historiador que realmente relate fatos (e não sua versão individual dos fatos).

Junta-se a isso a ideia, também relacionada ao pensamento pós-moderno, de que houve, após a queda do muro de Berlim, o fim da história. Esta afirmação parte do pressuposto de que o sistema é imutável e não há mais como realizar nele mudanças estruturais expressivas. Com isso, surgem as alternativas, que são as soluções de problemas individuais. Por este ponto de vista, o pós-modernismo celebra o indivíduo como tendo o potencial e o poder de mudança da própria situação, e ao mesmo tempo, se encaixa muito bem na já citada ideologia do *self-made man*, que parte do princípio de que cada um é responsável pelo próprio sucesso ou fracasso.

Estas ideias serão confrontadas, em *A Lie of the Mind*, com uma realidade que mostra que o esforço pessoal não é necessariamente o único componente necessário para o sucesso e que a falta de uma narrativa coerente que determine sua história faz com que os

---

<sup>45</sup> Eagleton, Terry. *The Illusions of Postmodernism*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 1996.

sujeitos se percam em narrativas pessoais não confiáveis (e, por vezes, contraditórias) que se apresentam como o único meio de recordação do passado. Além disso, estes personagens sem história parecem estagnados em uma espécie de limbo que é um eterno presente e em que tudo apenas se repete – já que os personagens estão impossibilitados de realizar ações que gerem mudanças expressivas em sua situação.

Como o próprio Eric Hobsbawn menciona em *O Cowboy Americano: um Mito Internacional*<sup>46</sup>, a maneira de se representar o *cowboy* alterou-se com o passar do tempo, adaptando-se ao contexto em que este aparece e o *cowboy* acaba por se encaixar perfeitamente nestes ideais do pós-modernismo, principalmente quando, ao serem aplicados à arte, baseiam-se fortemente no uso do pastiche. Deste modo, o *cowboy* ainda permanece na arte da atualidade, mas como um personagem que pode coexistir com outros tipos com os quais não apresenta nenhuma relação, além de poder existir em diferentes contextos, sem a preocupação da crítica ao seu contexto de apropriação pela cultura de massas e, por causa disso, também pelos sujeitos da sociedade norte-americana, que como vimos anteriormente, o elegeram como um símbolo dos ideais defendidos neste país.

---

<sup>46</sup> Hobsbawn, Eric. *Tempos Fraturados*. Trad. Berilo Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 310-329.



## MAPEAMENTO ANALÍTICO DOS RECURSOS DE FIGURAÇÃO CRÍTICA DA IDEOLOGIA NORTE-AMERICANA DOMINANTE EMPREGADOS NA PEÇA

Como vimos no resumo de *A Lie of the Mind*, presente no capítulo referente à análise formal da peça, esta se inicia com Jake em uma estrada que não consegue reconhecer, falando ao telefone com seu irmão. Frankie, assim como Mike faz com Beth, torna-se responsável pela recuperação do irmão e por levá-lo de volta para casa. Neste momento, existe, de acordo com a rubrica, “*Impression of huge dark space and distance between the two characters with each one isolated in their own pool of light*” (SHEPARD, 1986, p.9)<sup>47</sup>. Esta é a distância que os personagens estarão constantemente tentando contornar, para que os membros de cada família consigam ter laços afetivos reais com seus familiares. Por outro lado, vimos que a família, nos Estados Unidos, não é uma instituição imune aos problemas e contradições da sociedade capitalista, mas que está, sim, sujeita à mesma organização e mesmas regras: neste caso, a impossibilidade da formação de um coletivo harmonioso é inviabilizada pelo extremo individualismo inerente à ideologia dominante do ideal norte-americano do *self-made man*.

O retorno para casa é constantemente celebrado como um reencontro com a família. Podemos pensar, inclusive, na história bíblica do retorno do filho pródigo. O retorno dos filhos à casa dos pais é por vezes tido como um primeiro passo na recuperação do filho, ou até mesmo como um simples caso da necessidade do filho de acolhimento afetivo pelos seus familiares. Muitas vezes os críticos e estudiosos de Shepard enxergam nesse recurso da volta ao lar a figuração da nostalgia de um passado familiar orgânico e idealizado, mas como podemos ver na peça, a situação de acolhimento é revertida e deixa evidente, com isso, a

---

<sup>47</sup> “*Impressão de enorme espaço escuro e distância entre os dois personagens, cada um isolado em seu próprio foco de luz.*” (SHEPARD, 1994, 229)

desintegração da instituição familiar, que é mostrada sob o prisma de sua erosão interna, corroída pelas mazelas da sociedade à sua volta.

A volta ao lar é, então, ao mesmo tempo a representação desta falta de acolhida ao personagem que retorna, mas também uma consequência do fracasso das tentativas de realização destes personagens: no caso de Jake, seu casamento cheio de ciúme e seu uso de violência excessiva para tentar resolver seus problemas o levou a espancar a esposa, quase causando sua morte. Embora Beth tenha sido a única a ter sequelas físicas, Jake ficou extremamente abalado psicologicamente, já que – de acordo com suas inúmeras afirmações, ama muito sua esposa. Além disso, podemos inferir a partir de sua afirmação de que “I’ve had Jobs before”, Jake parece ter estado desempregado há algum tempo. Tendo em mente que existe um ideal de família, que é um marido que trabalha e ganha bem o suficiente para que sua esposa não precise trabalhar também, podendo ser uma dona-de-casa, o fracasso de Jake se estende também à perspectiva financeira e de carreira. Por este ponto de vista, seu retorno à casa é necessário, já que ele não tem mais condições de se sustentar sozinho. Beth também retorna à sua casa por não ter sido bem-sucedida no casamento mas, além disso, com o dano cerebral que sofreu por causa do espancamento, ela também perdeu a capacidade de trabalhar como atriz, e até mesmo de cuidar de si própria. Veremos, também, que Sally constantemente volta para a casa da mãe, e Lorraine não deixa de apontar seus fracassos.

Há um momento na peça em que Beth começa a se lembrar da casa como o lugar onde a família se reunia (no Natal, Páscoa e outras comemorações), reafirmando a ideia de que seu retorno para casa não é uma celebração, mas o reconhecimento de um fracasso. Mike coloca-se novamente em seu papel de protetor da irmã ao dizer:

MIKE. You’re safe here. Long as you stay with us.

BETH. What’s “safe”?

MIKE. Safe. Safe from injury. You won’t get hurt here.

BETH. I hurt all over.

MEG. But it's getting better, honey. Every day it's getting a little bit better.  
 BETH. What is? (SHEPARD, 1986, p. 40).<sup>48</sup>

Mas, de acordo com a própria Beth, essa situação de acolhimento protetor não se dá de verdade, e ela vê com desconfiança as tentativas do irmão de protegê-la. Essa desconfiança do irmão é reiterada ao longo da peça em vários momentos, e delinea um passado de mágoas, e não de proteção e segurança como é prometido.

Na segunda cena, quando nos deparamos com Beth no hospital (apesar de Jake ter acabado de afirmar com certeza que ela estava morta), vemos Mike zelando pela irmã doente enquanto ela o culpa por tê-la enterrado viva. Isso mostra a permanência das mágoas passadas em detrimento da realidade presente e ao mesmo tempo mostra uma espécie de fuga diante da realidade imediata, que é a dos cuidados dispensados por Mike, e da hospitalização decorrente do espancamento. O foco de Beth recai sobre a mágoa passada, que prevalece sobre a demonstração de zelo recebida no presente, e se enraivece quando o irmão diz que Jake não irá mais voltar. Beth irá, ao longo da peça, culpar o pai e o irmão também mais adiante, dizendo a Mike que eles tiraram seu cérebro sem seu consentimento (mesmo sendo assegurada por Frankie de que isso não pode ter acontecido) – o que é ao mesmo tempo uma justificativa que ela dá para sua condição, e também uma maneira simbólica que, como a internação da mãe de Meg, apresenta a subjugação das mulheres da família.

Outro aspecto que chama a atenção, na cena seguinte, é a justificativa dada por Jake para o espancamento a que submeteu sua esposa: de acordo com ele, o comportamento de Beth nos últimos tempos lhe parecia ter se tornado análogo ao da personagem feminina da peça que ela vinha ensaiando. Seus intervalos para almoço em companhia do ator escalado como seu par romântico na peça pareciam a Jake evidências de que Beth e o ator haviam se

---

<sup>48</sup> “MIKE. Aqui você tá protegida, pelo menos enquanto estiver com a gente./ Beth. o que é "protegida"?/ MIKE. Protegida. Protegida do mal. Ninguém vai te machucar aqui./ BETH. Eu toda machucada./ MEG. Mas já tá melhorando, meu bem. Tá ficando cada dia um pouquinho melhor./ Beth. O que que tá? ” (SHEPARD, 1994, p. 273)

tornado amantes (SHEPARD, 1986, p. 15). Frankie tenta convencer Jake de que Beth estava apenas tentando fazer um bom trabalho – e de que o propósito de alguém com a profissão de atriz é o de parecer convincentemente outra pessoa, mas Jake discorda que atuar seja um trabalho, dizendo:

That's no job. I've had Jobs before. I know what a job is. A job is where you work. A job is where you don't have fun. You don't dick around trying to pretend you're somebody else. You work. Work is work! (...) It's an excuse to fool around! That's what it is. That's why she wanted to become an actress in the first place. So she could get away from me. (SHEPARD, 1986, p. 15)<sup>49</sup>

A dificuldade de Jake em distinguir realidade e ficção é decorrência direta do fato de ele acreditar que “atuar não é trabalho”. Há um aspecto interessante aqui do ponto de vista ideológico: nos Estados Unidos, que sabemos ser se não o maior, pelo menos o mais famoso centro de produção cultural de massa, a renitência de Jake em entender a condição profissional de Beth como atriz parece ser o resíduo deslocado de uma mentalidade que foi solapada pela instauração da sociedade capitalista e de consumo e da indústria dos espetáculos. Ao mesmo tempo em que este culto à celebridade está fortemente presente no cerne ideológico do país, Jake se mostra cético quanto à condição de trabalhadora da mulher, já que o trabalho para ele está provavelmente associado ao desgaste físico, dificuldade e obrigação de se fazer algo que não quer. Além disso, a condição de Beth de provedora da casa pode ser entendida como uma grande causadora de frustração para Jake, que não está realizando seu papel – como vimos no capítulo anterior, a masculinidade é, anacronicamente, associada ao papel de único trabalhador da casa e detentor do dinheiro.

Ao comentar sobre o ciúme exagerado de Jake, Frankie relembra Jake de que ele age com exagerada violência, como quando chutou a cabra que ele diz ter amado porque ela

---

<sup>49</sup> “JAKE. Aquilo não é trabalho! Eu já tive muitos trabalhos. Eu sei o que é um trabalho. Trabalho é onde a pessoa trabalha. Trabalho não é lugar de diversão. Não é pra pessoa ficar sassaricando por aí, fazendo de conta que é outra pessoa. É pra trabalhar. Trabalho é trabalho!(...) É uma desculpa pra vadiar! Era isso que era. Foi só por isso que ela quis virar atriz, pra começo de conversa. Pra poder fugir de mim.” (SHEPARD, 1994, p. 238)

teria pisado em seus pés descalços. A violência parece ser, para Jake, o único meio para interagir com os outros, o que nos remete ao estereótipo do *cowboy*, no caso de Jake descontextualizado da situação em que surge o *cowboy*, já que Jake não é um personagem que faz o uso constante, mas justo da violência ao se encontrar em condições inóspitas e de falta de justiça. Apesar de já não ser necessária, Jake parece ainda seguir a regra do antigo (e bastante idealizado) *cowboy* de que há a necessidade de se fazer justiça com as próprias mãos. O próprio modo como ele se veste nos remete a um tipo de *cowboy* – ou até de super-herói, quando veste a bandeira dos Estados Unidos como uma capa e sai em busca de informação sobre a situação de sua esposa. Além disso, vemos como Jake parece ter uma memória bastante seletiva sobre seu passado: ele não se lembra de ocasiões em que foi exageradamente agressivo ou em que fez algo extremamente ruim, como no caso da morte de seu pai – que parece ter sido por sua causa, mas Jake nem mesmo se lembra de ter estado presente. Com isso, Jake nunca se encontra na obrigação de se responsabilizar por seus próprios atos. Frankie tenta alertá-lo para isso quando começa a contar a história da cabra:

FRANKIE. You've always lost your temper and blamed it on somebody else. Even when you were a kid you blamed it on somebody else. One time you even blamed it on a goat. I remember that. (*Pause. Jake stops*). JAKE. What goat? (SHEPARD, 1986, p. 16, 17)<sup>50</sup>

Jake sofre como consequência daquilo que ele mesmo fez, portanto almeja não ser responsabilizado por seus próprios atos, não precisando assim, encarar os resultados de suas ações. Ele busca, então, esquecer – ou talvez fingir que nunca aconteceu – daquilo que lhe causa sofrimento, acabando com a necessidade de sentir-se vinculado ao julgamento moral externo. Ele toma a justiça nas próprias mãos, destruindo quem parece ser a causa de seu sofrimento e acaba solitário e incapaz de se relacionar até mesmo com seu irmão.

---

<sup>50</sup> “FRANKIE. Você sempre foi de perder o controle. E pôr a culpa na outra pessoa. Mesmo quando você era garoto. Botava a culpa em outra pessoa. Uma vez você botou a culpa até numa cabra. Eu me lembro disso (*Pausa. Jake pára*) JAKE./ Que cabra?” (SHEPARD, 1994, p. 239)

Podemos ver, também, como Jake, seguindo o ideal de individualidade ultraindividualista dos tempos pós-modernos, acaba por gerar apenas mais sofrimento a ele próprio. A expectativa de não ter de sofrer as consequências de suas ações para com os outros não se completa aqui, reiterando a ideia de que este individualismo extremo seria, talvez, não só indesejável, mas também inalcançável. Como vimos sobre o pós-modernismo no capítulo anterior, há uma expectativa de falta de história, ou seja, vive-se num eterno presente. Isso faria com que cada momento fosse como uma realidade própria que não se relacionasse com as outras, sendo delimitado situacionalmente, afetivamente e motivacionalmente sem, assim, ser o ambiente em que exista um indivíduo complexo e com particularidades, mas algo como um “perfil” ou talvez um “tipo”. O que acontece com Jake, quando percebe que não consegue se livrar das consequências de seus atos, é justamente que o personagem é confrontado com a existência de relações de causa e consequência, ao contrário do que se imagina que a pós-modernidade promete.

Na cena seguinte, os problemas de alcoolismo de Jake são renunciados ao leitor e ao espectador. Frankie e Lorraine discutem sobre o estado de saúde do rapaz. Lorraine não se considera responsável, como mãe, pela conduta do filho, mas também não o vê como alguém que possa responsabilizar-se por seus próprios atos: “LORRAINE. So what’s new? Name a day he wasn’t in trouble. He was in trouble from day one. (...) Had nothing to do with his upbringing” (SHEPARD, 1986, p. 21)<sup>51</sup>. Sintomaticamente é à nora espancada que caberia, em sua opinião, a responsabilidade pela violência sofrida, por ter escolhido viver com alguém com as características de Jake. O núcleo familiar de origem é, assim, enxergado por Lorraine como isento de ligações com os desvios de comportamento constatados, seja porque estes seriam inatos e remontariam aos primórdios da infância do rapaz, seja porque Beth, ao

---

<sup>51</sup> “LORRAINE. E qual é a novidade? Diga um único dia que ele não estivesse mal. Ele tá mal desde o dia que nasceu. (...) Não tem nada a ver com a criação que eu dei a ele.” (SHEPARD, 1994, p. 247)

escolher viver ao lado dele, arriscou-se a enfrentar circunstâncias como aquela de que foi vítima.

Igualmente significativas do funcionamento interno da estrutura familiar são as reações de Baylor e Meg. Como o único provedor que é do sustento familiar, Baylor preocupa-se, porém, acima de tudo, com as implicações financeiras, por isso, a responsabilidade do sustento de toda a família passa a ser dele. Meg está bastante preocupada com a filha, mostrando uma ligação afetiva muito forte – não podemos nos esquecer de que isso só é possível porque Baylor trabalha duro para o conforto material da família – seu excesso de praticidade parece ser um dos maiores empecilhos para que seja emocionalmente bem sucedido, numa situação em que o personagem faz exatamente aquilo que é esperado dele: ele cumpre o papel de marido que trabalha, provê o sustento para sua família e quase não se envolve emocionalmente nas questões familiares. Apesar de esta situação ser facilmente discernida a partir do olhar crítico sobre as relações entre estes personagens, Meg e Beth parecem não compreender que o único motivo pelo qual elas podem se preocupar com suas emoções é o fato de que Baylor trabalha para sustentá-las. Este é um exemplo bastante representativo do fato de que os afetos entre familiares estão colocados em segundo plano diante da necessidade de provimento material. Os afetos estão, aqui, claramente subjugados e pelo provimento material, e se desenvolvem a partir dele.

O relacionamento de Lorraine com o filho é bastante superprotetor. Ela aceita que o filho não tome responsabilidade pelo que faz, culpa Beth repetidas vezes por tê-lo deixado triste (Lorraine até exclama que ele parece ter perdido bastante peso) e pretende tomar conta dele – quase como se ele fosse uma criança – até que ele melhore. Jake se instala em seu quarto de infância e Lorraine tenta dar a ele sua sopa favorita, que é de brócolis, fingindo que a colher é um helicóptero. Pode-se ver aqui um efetivo retorno à infância, até mesmo a partir da afirmação de Lorraine, que parece ser feita a uma criança que teve seu coração partido pela

primeira vez: “There’s more pretty girls than one in this world” (SHEPARD, 1986, p. 29)<sup>52</sup>. Lorraine tenta consolá-lo pela perda de Beth, tratando a situação como se Beth merecesse ter sido espancada e Jake não tivesse culpa de nada. Aqui, Lorraine tenta pôr em prática a ideia de que os familiares devem cuidar uns dos outros e que a família está acima de tudo. Quando Jake fica sabendo que o irmão foi tentar encontrar Beth para ver como ela está, tenta encontrar suas calças para que possa ir atrás dele, mas é confrontado pela mãe que, num primeiro momento, afirma que ele não está em condições de sair e, mais tarde, afirma que ele nunca deveria ter saído de casa. Lorraine parece ver o desmembramento da família como a causa para todos os problemas que afligem os personagens individualmente. Esta casa também é, para ela, um lar – não apenas uma construção onde moram, mas o local ao qual a família pertence, já que antes disso, se mudavam constantemente para acompanhar seu marido. Os cuidados maternos que Lorraine dispensa a Jake nesta cena são sintomaticamente evocativos do passado, ou seja, remontam à infância do filho. Parece haver um efeito de dolorosa ironia nessa infantilização extemporânea (ainda que afetuosa e bem intencionada) do Jake homem feito e emocionalmente fracassado do presente. É como se não existissem, para o presente e para a idade adulta, formas correlatas de manifestação de afeto e cuidado a serem manifestadas.

Também Jake se mostra preso ao passado ao pedir a Lorraine a urna com as cinzas do corpo do pai, oficial da Força Aérea norte-americana. Juntamente com as cinzas, que Lorraine lhe havia prometido guardar, ela lhe entrega alguns outros empoeirados pertences que mantinha sob a cama, todos associados à carreira militar do marido: algumas medalhas, uma jaqueta e a bandeira dos Estados Unidos dobrada de acordo com os protocolos fúnebres e oferecida à família em honra ao morto no dia do sepultamento. É interessante observar que esta honraria fúnebre só é prestada a oficiais devidamente qualificados (ou seja, detentores de

---

<sup>52</sup> “Tem garota muito mais bonita nesse mundo” (SHEPARD, 1994, p. 257)



Medalhas de Honra) mediante a solicitação da família e o fornecimento de um exemplar da bandeira a ser utilizado<sup>53</sup>. Torna-se profundamente irônico, portanto, o fato de Jake, vestido com a jaqueta e envolvido com a bandeira como se fosse uma capa, deslocar-se até a casa de Beth no estado de Montana. A ligação afetiva com a memória do pai morto não inspira a Jake a reverência tipicamente associada aos símbolos da carreira militar. O uso da bandeira como vestimenta é inadequado, incongruente e degradado<sup>54</sup>, e constitui-se, assim, num dos recursos marcantes de figuração crítica da ideologia norte-americana dominante na peça. O conteúdo cívico inerente à bandeira é esvaziado tanto do sentido associado à representatividade do país, como daquele associado à homenagem fúnebre prestada ao pai morto.

A casa da família de Beth é definida na rubrica do seguinte modo “*The impression should be very simple and stark and yet maintain a sense of realism*”. Além disso, se houver papel de parede ele deve estar desbotado. Beth veste uma camisa desbotada do pai (SHEPARD, 1986, p. 35)<sup>55</sup>. O aspecto visual da casa novamente nos remete a um esfacelamento da família que nela habita. Meg está constantemente preocupada com o fato de que as paredes da casa não são muito sólidas, e muito barulho poderia fazer com que a casa caia. O cuidado de Meg com a casa é bastante expressivo de sua condição de dona-de-casa (ou seja, responsável por todos os aspectos do cuidado com a casa) e também da ideia de que um lar deve ser o lugar onde aquilo que é ruim não entra. Ao mesmo tempo há a ideia de que o lar é um local de respeito e, portanto, não condizente com a linguagem vulgar que ele emprega: quando Mike usa um palavrão dentro de casa ela diz “Don’t swear in the house, Mike. I’ve told you that since you were a little boy. Keep the language outdoors”

---

<sup>53</sup> <<http://www.honorguard.af.mil/faq/>> Data de acesso: 03/12/2014.

<sup>54</sup> Como veremos mais adiante, com a reação de Baylor ao uso inadequado e desrespeitoso à bandeira.

<sup>55</sup>“A impressão deve ser de simplicidade e severidade, mas mantendo um senso de realismo.” (SHEPARD, 1994, p. 266)

(SHEPARD, 1986, p. 37)<sup>56</sup>. Apesar do cuidado de Meg com sua casa, o que podemos ver são indícios de que esta casa – assim como esta família – está em ruínas. Vemos aqui um exemplo interessante do modo como certos recursos expressionistas são efetivamente utilizados na peça, retomando no ambiente que cerca as personagens as aflições e os problemas que as acometem. Gera-se, assim, um efeito de expressão aumentada daquilo que as personagens sentem ou percebem. Aqui há também a menção do frio que, juntamente com a nevasca que acomete a região, deixa a casa ao mesmo tempo isolada e pouco acolhedora. Embora, como é dito por mais de um personagem da peça, se diga que a família é constituída pelas únicas pessoas em que se pode apoiar, e que os familiares devem se ajudar com os problemas, o que de fato podemos encontrar é o isolamento dos familiares dentro de uma casa em ruínas e com relacionamentos igualmente em ruínas. Novamente fica, então, evidenciado o fato de que, ao mesmo tempo em que é vendida a ideia do “*home, sweet home*”, esta é uma sociedade em que não há como distinguir ou isolar a família e o lar do restante do contexto social em que prevalece o capitalismo “selvagem”.

A caça, para Baylor, é um ritual que deve ser seguido anualmente (“BAYLOR. It’s deer season. You hunt deer in deer season. That’s what you do.” – SHEPARD, 1986, p. 76<sup>57</sup>). Meg chama atenção para o fato de que ninguém da casa – provavelmente nem mesmo Baylor – gosta da carne de veado, mas mesmo assim são obrigados a comê-la todos os anos, já que Baylor insiste em caçar. Esta falta de apreço pela carne de caça não só reflete a falta de necessidade de Baylor sair para caçar quando esta claramente é uma atividade que lhe causa menos prazer do que sofrimento, mas é também atípica para o contexto do estado de Montana, em que a carne de caça é considerada uma iguaria típica da região. Neste trecho, Meg até

---

<sup>56</sup> “Não fala palavrão dentro de casa, Mike. Desde que você era menino eu peço isso. Palavrões, da porta pra fora.” (SHEPARD, 1994, p. 268)

<sup>57</sup> “BAYLOR. Mas é a estação de caça. E veado a gente caça durante a estação de caça de veado. É assim que funciona” (SHEPARD, 1994, p. 323)

mesmo questiona a necessidade de se caçar para comer, já que há um mercado tão perto, quando diz:

MEG. Well, it's not necessary to injure yourself like this.

BAYLOR. What's "necessary" got to do with it?

MEG. Well, I mean, we're living in the modern world. We've got the grocery store just four miles down the road. We don't need to kill animals anymore to stay alive. We're not pioneers. (SHEPARD, 1986, p. 76)<sup>58</sup>

Esta observação nos mostra como, em detrimento a um modo de vida próximo à natureza (que, não podemos nos esquecer, é parte ao menos ideológica da conformação da vida desta família, que vive numa fazenda e vende mulas), há a aceitação do consumo relacionado ao modo de vida urbano, relacionado principalmente ao consumo de produtos industrializados. Ou seja, temos de reconhecer que esta família, embora viva numa fazenda em Montana e se apoie em uma ideologia bucólica – talvez novamente relacionada a uma nostalgia de um passado altamente idealizado – não depende da caça como subsistência e nem ao menos a faz por prazer (“BAYLOR. It's no hobby. Where'd you get that idea? Hunting is no hobby. It's na art. It's a way of life” – SHEPARD, 1986, p. 76<sup>59</sup>), e seu sustento está, primariamente, no consumo de produtos industrializados, adquiridos em um supermercado. Vemos, aqui, o esvaziamento da ideologia da vida campestre, sendo que imperam não o contato com a natureza e o modo de vida com ela harmonioso, mas um conjunto de tradições vazias, seguidas sem motivo, já que, mesmo no campo, impera o consumo.

Já a seguinte discussão entre Meg e Baylor apresenta outra importante questão crítica trazida pela peça, que é a do papel da mulher dentro da sociedade patriarcal que impera no sistema capitalista:

---

<sup>58</sup> “MEG. Bom, mas não precisava se machucar desse jeito./ BAYLOR. E o que “precisar” tem a ver com isso?/ MEG. Bom, o que eu estou querendo dizer é que a gente vive num mundo moderno. tem um armazém a seis quilômetros daqui. A gente não precisa mais matar animais pra sobreviver. Não somos pioneiros.” (SHEPARD, 1994, p. 323)

<sup>59</sup> “BAYLOR. Não é hobby nenhum. De onde você tirou essa idéia? Caçar não é hobby nenhum. É uma arte. É um meio de vida.” (SHEPARD, 1994, p. 323)

BAYLOR. All right. Why not. And bring me in that tin of Mink Oil for my feet. They're starting to crack again.

MEG. Do you want to come in and help me, Beth? (*Beth shakes her head "no".*)

BAYLOR. (*To Meg*) Leave her be! (*Meg exits through door U. Beth stands there staring at Frankie. Baylor stays in armchair. To Frankie*) Christ, there's gotta' be a borderline between polite and stupid. I swear to God. Her mother was the same way. Drive you crazy with politeness. (SHEPARD, 1986, p. 45)<sup>60</sup>.

Meg está aqui sendo chamada de “burra”, enquanto está apenas tentando cumprir seu papel de dona de casa – ou seja, tomar conta daqueles que habitam na casa – e também seu papel de mulher – sendo gentil com o marido. Fica clara aqui a representação daquilo que se esperava de uma mulher no passado: seu cuidado no cumprimento de papel de mãe para Beth, assim como uma constante preocupação com todas as pequenas questões relativas ao cuidado da casa. Evidencia-se a visão crítica da peça sobre o papel da dona de casa associado principalmente à tradição: Meg se prende ao ideal da esposa subserviente e submissa às vontades do marido e ele interpreta a passividade da esposa, embora seja proveitosa para ele (já que ela o está, muitas vezes, servindo), como burrice.

Uma comparação entre o comportamento de Beth e Meg também é elucidativo de um aspecto fortemente crítico desta peça em relação ao papel da mulher. Enquanto Meg é extremamente submissa, preocupa-se constantemente com o cuidado da casa e é considerada gentil demais (até mesmo burra) pelo marido, Beth é a personagem feminina que tinha um emprego externo à casa, era a única que trabalhava enquanto Jake estava desempregado, e é considerada traidora por seu marido, que cita o fato de ela se vestir de modo provocador como evidência de uma traição. Fica, então, evidenciado o caráter crítico ao preconceito relativo à condição da mulher que, mesmo que atenda à expectativa de subserviência ao realizar seu

---

<sup>60</sup> “BAYLOR. Certo. Por que não? E me traz aquele óleo de visão pros meus pés. Eles estão começando a rachar de novo./ Meg. Você quer vir me ajudar, Beth? (*Beth balança a cabeça dizendo "não"*)/ Baylor. (*para Meg*) deixa ela em paz! (*Meg sai pela porta do fundo. Beth fica parada lá, encarando Frankie. Baylor continua na poltrona*) BAYLOR. (*para Frankie*) Não é possível, tem que ter um limite entre a boa educação e a burrice. Juro por Deus. A mãe dela era igualzinha. Enlouquece qualquer um com essa história de boa educação.” (SHEPARD, 1994, p. 281)

papel de dona de casa, como Meg faz, não é considerada boa o suficiente no cumprimento de sua função; e quando não atende a essas expectativas (trabalha fora e se veste com roupas provocantes) é prontamente considerada adúltera e indigna de confiança.

Podemos lembrar, aqui, da importância dada por Shepard à música na peça. O autor menciona a importância da performance do grupo de *bluegrass* “The Red Clay Ramblers” quando da primeira produção da peça, em 1985 (que fora dirigida por Shepard), e reafirma em uma nota à versão publicada da peça, a necessidade de música para sua encenação – “(...) left me with no doubt that this play needs music. Live music. Music with an American backbone” (SHEPARD, 1986, p. 7)<sup>61</sup>, em suas palavras. Fica aparente, aqui, que o uso de uma música que esteja fortemente conectada com as raízes dos Estados Unidos trata-se de um recurso ao qual o autor – que foi, no caso desta primeira encenação da peça, também seu diretor – dá extrema importância. O *bluegrass* é, realmente, bastante típico do contexto norte-americano: um estilo de música *country* de origem norte-americana e que trata de temas bastante relacionados especificamente com as regiões rurais dos Estados Unidos. Bob Artis, na introdução de seu livro *Bluegrass*<sup>62</sup>, vê o surgimento do gênero, nos anos 40, como uma tentativa de retornar ao que deveria ser o “verdadeiro”<sup>63</sup> *country* norte-americano, principalmente com o uso de instrumentos de cordas acústicos como o banjo e o baixo (sem a adição de guitarras elétricas e amplificadores). Por este ponto de vista, o *bluegrass* é, efetivamente, um estilo musical que, a partir de seu próprio histórico de formação, refere-se a um possível retorno às origens que, como vimos, ocorre em muitos outros campos da sociedade norte-americana a partir da ideia de que existiu um passado glorioso ao qual se almeja retornar.

---

<sup>61</sup> “não tenho dúvidas de que a peça precisa de música. Música ao vivo. Música de raiz americana.” (SHEPARD, 1994, p. 227)

<sup>62</sup> ARTIS, Bob. *Bluegrass*. New York: Hawthorn Books, 1975. pp. xv – xvii.

<sup>63</sup> Novamente faz-se válido, aqui, um questionamento similar àquele sobre o “verdadeiro Oeste”.

A trilha sonora dos *Red Clay Ramblers*<sup>64</sup> aparece, então, como mais um instrumento de evocação de um passado ideologicamente apresentado como glorioso das zonas rurais dos Estados Unidos, contrastando com o desmantelamento da ideologia do Oeste como o detentor das tradições rurais constitutivas do país que podemos observar na peça. O que a música traz, então, é uma espécie de desacordo entre o Oeste idealizado que apresenta – harmonioso e bucólico – e o Oeste “verdadeiro”, que está sendo representado pela ruína dos personagens da peça e de seu relacionamento com a família<sup>65</sup>. Existem duas músicas da trilha desta peça cuja letra destaca seu papel irônico: *Home is Where the Heart Is* e *Cumberland Mountain Deer Chase*, que se relacionam com temas recorrentes na peça que, inclusive, já foram aqui citados.

A primeira, cujo título traduzido seria algo como “o lar é onde está o coração” apresenta, além de uma melodia animada, uma letra que elenca aquilo que o eu-lírico gosta sobre seu lar, do qual está longe e não vê a hora de voltar – que são, inclusive, elementos relacionados ao mundo rural e, novamente, parecem apresentar uma versão idealizada deste mundo, principalmente no que diz respeito à proximidade com a natureza. Não podemos deixar de contrastar esta música, que parece representar muito bem a ideologia do lar, doce lar (“home, sweet home”), com as características dramáticas da peça que ajudam a desmistificar esta ideologia e perceber a ironia e o descompasso entre as duas coisas. A segunda música pode ter seu título traduzido como “perseguição a veados em Cumberland Mountain” e, com sua melodia também animada e narração de uma caça a veados em que se comenta “Merrily the chase goes on” (ou “alegremente a perseguição continua”), cria um claro efeito de estranhamento diante do modo como a caça ao veado é descrita ao longo da peça: ela só gera sofrimento a Baylor, ninguém gosta da carne de veado e Meg até mesmo

---

<sup>64</sup> Disponível em: RED CLAY RAMBLERS, THE. The Music of Sam Shepard's A Lie of the Mind (CD).

<sup>65</sup> A transcrição das letras das músicas utilizadas nesta encenação da peça encontra-se nos anexos deste trabalho (p. 93-101)

questiona o motivo da caça, já que esta só tem pontos negativos em seu ponto de vista. E, novamente, está aqui contrastado o Oeste representado na peça, composto de famílias destroçadas e predomínio do consumo sobre a vida em harmonia com a natureza, com um Oeste ideologizado em que tudo é animado, belo e prazeroso.

Outro elemento bastante ideologizado e que se relaciona com a família é o amor. A partir do próprio senso comum o amor é entendido como a base do sucesso dos relacionamentos em uma família e, como pudemos ver no capítulo anterior, a partir da análise sobre a família nos EUA, a família e o amor pela família são altamente considerados nesta sociedade. Por isso, faz-se interessante comentar *A Lie of the Mind* do ponto de vista do modo como o amor é, ao longo da peça, reiterado como uma necessidade máxima, principalmente no contexto da família. Mas, ao mesmo tempo, estas famílias estão constantemente em ruínas. O que sobra, então, é o descompasso entre uma visão idealizada romântica de amor e a utilização constante da palavra “amor” por esses personagens para se justificar para os outros. É bom lembrar que, além do amor entre familiares, a ideologia norte-americana, enquanto baseada em um intenso nacionalismo, está também impregnada pela ideia de amor à pátria – e, por conseguinte, a tudo aquilo que a representa, como a bandeira, os soldados, os “grandes” presidentes e, porque não, o *cowboy*, como um tipo de super-herói representativo de uma mitologia própria do país e de sua formação, como também já foi explorado no capítulo anterior. Podemos ver na peça a expressão do amor à pátria (na forma de seus símbolos, como a bandeira, por exemplo) como uma tentativa de se agarrar a estas instituições do mesmo modo que com os familiares sendo, possivelmente, os únicos pontos de apoio num mundo que se desmancha ao redor deles.

Na primeira cena em que Beth aparece, ainda no hospital e confusa sobre o que se passou com ela, tenta compreender o que se passa em sua cabeça ao dizer “Who fell me? Iza – Iza name? Iza name to come. Itz – Itz – Inza man, Inza – name. Aall – aall – all – a love. A

love.” (SHEPARD, 1986, p.12)<sup>66</sup> E, mais tarde ao ser confrontada pelo irmão (que, sabendo do mal que Jake fez a Beth, tenta convencê-la de que ele nunca mais vai voltar), mostra-se desapontada pelo fato de que Jake não está mais por perto ao dizer: “NAHH! You gan’ stop my head. Nobody! Nobody stop my head. My head is me. Heez in me. You gan stop him in me. Nobody gan stop him in me.” (SHEPARD, 1986, p. 20)<sup>67</sup> E, mesmo após ser lembrada de que Jake teria tentado matá-la, Beth argumenta: “HEEZ MY HAAAAAAAAAAAAAAAAAART!!!” (SHEPARD, 1986, p. 21)<sup>68</sup>.

Ao continuar a defender Jake e afirmar que o ama mesmo após ser espancada por ele (e tudo indica que esta não teria sido a primeira vez), Beth parece estar seguindo o ideal estereotipado do amor romântico – seguindo a ideia de que o amor é mais importante do que tudo e que o amor é o suficiente para um relacionamento perfeito e para uma família perfeita. Ao mesmo tempo, Beth está tentando compreender tudo o que aconteceu com ela (estes diálogos se desenrolam logo no início da peça, ou seja, quando ela está o mais confusa possível), já que ela acabou de acordar em um hospital e ainda se mostra confusa e tenta reorganizar sua vida. Beth vê que tudo parece difícil e em ruínas e se agarra a um passado idealizado e a uma visão idealizada de seu relacionamento com o marido para tentar se reestruturar.

Outro personagem que discorre sobre o amor é Jake. Quando seu irmão, Frankie, confronta Jake sobre seu temperamento violento ao lembrá-lo de uma instância em que ele teria chutado uma cabra, Jake nega tê-lo feito e afirma que amava aquela cabra. Esta anedota

---

<sup>66</sup> “Quem me caiu? Te – tem um nome? Te – tem um nome pra vim. É’m – é’m – homem. Te – tem um nome. Só’m – só’m – só’m – um namorado. Um namorado.” (SHEPARD, 1994, p. 233)

<sup>67</sup> “NÃÃÃÃ! Cê nu’ bode parar minha cabeça. Ninguém! Ninguém pára minha cabeça. Minha cabeça sou eu. Ele taá em mim. Cê nu’ bode parar ele em mim. Ninguém bode parar ele em mim.” (SHEPARD, 1994, p. 245)

<sup>68</sup> “EEL’É MEU CORAAAAAAAAAAAAAÇÃÃÃO!!” (SHEPARD, 1994, p. 246)



da cabra (SHEPARD, 1986, p. 17<sup>69</sup>) espelha o relacionamento de Jake com Beth: Jake afirma que a ama acima de tudo e precisa dela, sente muita falta dela, mas do mesmo modo como se irritou com algo banal que a cabra fez, se irrita com o modo como a esposa se veste e, com isso, justifica sua violência. Me parece que nestas duas situações, mais do que em qualquer outro ponto da peça, o amor é colocado como uma justificativa para tudo e, ao mesmo tempo, algo a que os personagens poderiam se agarrar para tentar sobreviver. A impossibilidade de se “viver de amor” ou usar o amor como justificativa para tudo vai contra algo que está no cerne da ideologia da família<sup>70</sup>, e podemos ver que, independente deste amor que está sendo reiterado da peça ser real ou não, ele é usado como justificativa ou como um fim que justifica todos os meios, mas, diferente do que é bastante disseminado pela indústria cultural, não é uma mágica que faz tudo acabar bem para os personagens.

A configuração espacial de *A Lie of the Mind* já aponta para o tema do isolamento dos indivíduos de modo visual. Como foi analisado anteriormente, os aspectos formais da peça já apontam para um imenso abismo de escuridão que separa cada um dos ambientes. Ainda assim, há momentos em que os personagens afirmam ver algo que, embora apenas do outro lado do palco, está geograficamente muito distante. Como também já vimos no capítulo anterior, a ideologia norte-americana se baseia muito fortemente na ideia do *self-made man* e, com isso, o individualismo passa a ser bastante cobiçado pelos norte-americanos. Mas o que este individualismo acaba por gerar, como podemos ver nesta peça, não é a possibilidade de cada indivíduo ser o mais bem-sucedido possível, e sim um extremo isolamento e desconfiança e impossibilidade de convivência com outros – mesmo que integrantes da mesma família.

---

<sup>69</sup> SHEPARD, 1994, p. 239, 240.

<sup>70</sup> E também é tema corrente em produções da indústria cultural.

O que vemos na peça são personagens que, tendo sempre buscado a realização pessoal, se encontram em um grau máximo de individualismo que acaba por intensificar ainda mais a ruína e o isolamento dos personagens sem, em nenhum momento, se mostrar positivo. Parece-me claro, a partir disso, que o argumento de que a peça apresentaria a característica, tão presente na cultura norte-americana, da celebração do indivíduo cai por terra, já que o que vemos é justamente o modo como este culto ao indivíduo acaba por gerar sujeitos desindividualizados e extremamente insatisfeitos com sua situação.

Algo que parece ser um tema comum a vários personagens de *A Lie of the Mind* é uma insatisfação por não ter conseguido atingir o sucesso esperado, apesar de haver um esforço para se encaixar nas características consideradas desejáveis no contexto da ideologia do *American Dream*. Jake, por exemplo, incorpora as características do “típico” *cowboy*; Lorraine, à primeira vista, é a mãe que se dedica totalmente a sua família; Baylor é um proprietário de terras – e possivelmente gado – em Montana. Embora estes personagens estejam se inserindo em ideais que lhes são apresentados como, ao mesmo tempo, representativos da identidade norte-americana e caminhos que levam ao sucesso pessoal, são, a todo o tempo, confrontados com uma realidade que não condiz a esta realização pessoal a que almejavam. Este descompasso entre aquilo que os personagens esperam conseguir e a ruína em que suas famílias – e, porque não, eles próprios – se encontram fica evidenciada em momentos, como na citação a seguir, em que Meg e Baylor discutem o papel das mulheres em sua família:

MEG. You think it's me, don't you? You didn't used to think it was, but now you think it's me. You think your whole life went sour because of me. Because of mother. Because of Beth. If only your life was free of females, then you'd be free yourself.

BAYLOR. Well, you sure know how to speak the truth when you put yer mind to it, don't ya'.

MEG. All these women put a curse on you and now you're stuck. You're chained to us forever. Isn't that the way it is?

BAYLOR. Yeah! Yeah! That's exactly the way it is. You got that right. I could be up in the wild country huntin' Antelope. I could be raising a' string

a' pack mules back up in here. Doin' somethin' useful. But no, I gotta' play nursemaid to a bunch a' feeble-minded women down here in civilization who can't take care a' themselves. I gotta' waste my days away makin' sure they eat and have a roof over their heads and a nice warm place to go crazy in.

MEG. Nobody's crazy, Baylor. Except you. Why don't you just go. Why don't you just go off and live the way you want to live. We'll take care of ourselves. We always have. (*Meg turns to go.*)

BAYLOR. Wait a second! (*Meg stops, turns to him. Pause.*) Come and reach my socks for me. I can't bend over. (*Pause. Meg looks at socks, then to Baylor.*) Just pick'em up for me. You don't have to put'em on me. I can do that by myself (...). (SHEPARD, 1986, p. 78)<sup>71</sup>

Baylor concorda com Meg quanto ao fato de que estaria melhor sem as mulheres da família, o que aponta para um questionamento da própria tradição do casamento e da vida em família em detrimento a uma vida em que ele, estando sozinho, poderia fazer tudo o que quisesse. Baylor sente-se, também, aprisionado por estas mulheres que, de acordo com ele, necessitam de cuidados constantes. Como vimos, ele realmente é o único provedor material da família. Mas, ao final desta citação, também vemos que ele, ao mesmo tempo, precisa da ajuda de Meg para calçar suas meias, mostrando que, ao mesmo tempo em que Baylor realmente esteja bem provido materialmente, ele precisa da ajuda da esposa para coisas banais como cobrir-se, calçar uma meia ou passar óleo nos pés. Esta sensação de aprisionamento é um tema bastante recorrente ao longo da peça, sendo percebida por todos os personagens em algum momento, e nos remete novamente à ideia de que, embora pensem estar buscando sua condição de indivíduo autossuficiente, estes personagens conseguem apenas se alienar de todos à sua volta (incluindo seus familiares, que são ideologicamente considerados as pessoas

---

<sup>71</sup> “MEG. Você acha que sou eu, não acha? Antes você não achava que era eu, mas agora você acha. Você acha que sua vida foi pro brejo por minha causa. Por causa da minha mãe. Por causa da Beth. Era só você ter se livrado das fêmeas na sua vida, e hoje você seria livre./ BAYLOR. Olha só, você até que sabe dizer a verdade quando põe a cabeça pra funcionar, hein?/ MEG. Essas mulheres todas rogam uma praga pra cima de você e agora você está enalhado. Você está acorrentado na gente pra sempre. Não é assim que as coisas são?/ BAYLOR. É! É! É exatamente isso. Você acertou em cheio. Eu podia estar por aí no meio do mato caçando antílope. Podia estar criando mula de carga. Fazendo alguma coisa útil. Mas não, eu fico aqui na civilização bancando a enfermeira pra um bando de mulher débil mental que não sabe nem tomar conta de si mesmo. Eu fico desperdiçando meus dias garantindo comida, teto e um lugar quente pra elas enlouquecerem lá dentro./MEG. Ninguém tá louca aqui, Baylor. Fora você. Por que você não pega e vai embora? Porque você não pega e vai embora viver a vida do jeito que você quer? A gente se cuida. A gente sempre fez isso. (*vira-se para sair*)/ BAYLOR. Espera um instante! (*MEG pára, vira-se para ele. Pausa.*) Venha cá e pega a minha meia pra mim. Não consigo me abaixar. (*Pausa. MEG olha para as meias, depois para BAYLOR.*) Só pega elas para mim. Não precisa calçar em mim. Eu faço isso sozinho (...).” (SHEPARD, 1994, p. 326, 327)

mais próximas a eles) e ver-se cada vez mais aprisionados por um sistema que, ao mesmo tempo, vende a ideia da possibilidade da conquista do sonho americano a qualquer um.

Esta ideia de aprisionamento das personagens é fisicamente visível no caso de Frankie que, tendo levado um tiro na perna, não consegue nem se deslocar sem ajuda, mas tenta encontrar meios de sair da casa da família, tentando convencer algum deles a ajudá-lo a telefonar, ou levá-lo ao hospital:

FRANKIE. (*Clawing his way up onto sofa, to Mike*) Look – look – You want me outa’ here, right? Everybody wants me outa’ here? I don’t belong here, right? I’m not a part of your family. I’m an enemy to you? Isn’t that right? I am willing to go. Now. I’m ready. I’m ready to go now! Just get me outa’ here whatever way you can. I’ll do whatever is necessary. I’ll pay you. Just get me outa’ here! (SHEPARD, 1986, p. 61)<sup>72</sup>

Ele até mesmo pede ajuda ao irmão quando Jake chega – mas nem Jake o ajuda a escapar dali. Do mesmo modo, Beth diz que também está presa, porque acredita que Baylor fez Mike tirar seu cérebro. De algum modo ou outro, todos esses personagens têm algo que os aprisiona, e a impossibilidade física de sair de uma casa em que quase todos os moradores são hostis é um exemplo bastante concreto. Podemos pensar, também, em como Jake não consegue se livrar da fantasmagoria da esposa (que inicialmente acredita estar morta), e por isso está preso ao momento em que a espancou. O aprisionamento de Jake no passado também fica visível quando, em uma conversa com Sally, ele comenta como chega a lugares e faz coisas sem perceber, enquanto Sally diz como tudo o que acontece com ela parece sempre se repetir. Sally percebe em Jake a repetição cíclica do que acontecia com o pai deles, principalmente em relação à bebida, mas também provavelmente a violência física. Isto fica

---

<sup>72</sup> “FRANKIE. (*agarrando-se para subir no sofá, para MIKE*) Olha - olha - Vocês querem que eu dê o fora daqui, certo? Todo mundo me quer fora daqui. Eu não sou daqui, certo? Não faço parte dessa família. Eu sou um inimigo pra vocês. Não é isso? Eu tô querendo ir embora. Agora. Eu tô pronto. Tô pronto pra ir agora! Basta me pôr pra fora daqui, do jeito que vocês puderem. Eu faço o que for preciso. Eu pago vocês. Mas me põe pra fora daqui!” (SHEPARD, 1994, p. 303)

muito claro quando, tentando formar uma aliança com a irmã, Jake pergunta se ela tem medo dele e a seguinte argumentação se segue:

SALLY. Only because you remind me of Dad sometimes.

JAKE. Dad? (*Pause*) Dad?

SALLY. Yeah. You do. Sometimes you sound just like him.

JAKE. I don't sound anything like him. I never sounded like him. I've made a point not to.

SALLY. You do. The way you get that creepy thing in your voice.

JAKE. What creepy thing?

SALLY. That high-pitched creepy thing like you're gonna' turn into an animal or something. (SHEPARD, 1986, p. 49, 50)<sup>73</sup>

Para Jake, e talvez também para o resto de sua família, seu pai é uma fantasmagoria que permaneceu em suas vidas mesmo após sua morte. A impossibilidade de se livrar do pai, que também teve problemas com o uso de violência excessiva e alcoolismo, denota novamente a incapacidade desses personagens de sair da situação em que se encontram. Não necessariamente por acomodação e falta de força de vontade (Jake parece estar convencido de que fez os maiores esforços possíveis para não agir como o pai), mas principalmente porque parecem estar todos perdidos, aprisionados e isolados em uma situação sufocante que impede que eles conquistem seu sucesso individual.

O pai de Jake, apesar de já estar morto há tempos quando do início da peça, parece quase um personagem, já que se faz tão presente na vida dessa família. As conversas entre os personagens retornam constantemente à figura do pai, que traz importantes elementos para a análise da peça. Já vimos como sua posição de militar que recebeu honras toca na importante questão do amor à pátria e a seus símbolos (a bandeira, a jaqueta coberta de distintivos), mas ele também apresenta uma situação que é típica da dramaturgia de Shepard, que é a do personagem que mora em um trailer. As moradias provisórias (que, muitas vezes,

---

<sup>73</sup> “SALLY. É só que as vezes você me lembra o papai./ JAKE. O papai? (*Pausa*). O papai?/ SALLY. É. Você me lembra. Às vezes você parece igualzinho a ele./ JAKE. Eu não pareço nada com ele. Eu nunca pareci com ele. Eu sempre fiz questão de não parecer./ SALLY. Parece sim. É o jeito como você faz esse tom de voz tenebroso/ JAKE. Que tom tenebroso?/ SALLY. Esse tom agudo, tenebroso, como se você fosse virar um bicho, sei lá.” (SHEPARD, 1994, p. 286, 287)

se tornam permanentes) como motéis de beira de estrada e trailers são mais um modo de representação da questão dos deslocamentos geográficos, que estão na base da formação dos Estados Unidos. Além disso, existe a curiosa simbologia da família presente na decoração do trailer:

SALLY. He had all these pictures of us taped to the walls. Baby pictures and 4-H Club<sup>74</sup> pictures and pictures of Jake running with a football. But they were all squeezed in between these other pictures. Pictures of Bing Crosby and Ginger Rogers and Ida Lupino and Gene Autry and Louis Armstrong. And there we were kinda' peeking out between the cracks of these faces. I got the feeling he must've spent a lot of time talking to these faces. Maybe even introducing the pictures of us to the pictures of all these stars. Trying to make a family out of us all. So we'd know each other. (SHEPARD, 1986, p. 67)<sup>75</sup>

Podemos retomar aqui a afirmação de Frankie de que Mike parece precisar de uma família. A família é tida como essa instituição ao mesmo tempo extremamente necessária e importante, e o pai da família de Jake – que se isolou da família indo tão longe quanto podia (até o México, embora próximo à fronteira) – abandonou a família, mas na visão de Sally, ele não conseguiu ficar sem uma família. Portanto, se viu na necessidade de criar uma família postiça na forma de uma colagem de fotografias (com as quais, inclusive, manteria conversas), e que incluía seus filhos e também algumas pessoas famosas. Aqui fica aparente mais uma característica marcante do culto à celebridade nos Estados Unidos, que é a do tratamento – inicialmente pela mídia e, por conseguinte, pelas pessoas, de famosos quase com o carinho que se trataria alguém da família; neste caso extremo do pai de Jake, há até mesmo

---

<sup>74</sup> 4-H Club (ou “clube dos 4H”) é um clube norte-americano para jovens, similar aos escoteiros, mas inicialmente com foco no ensino de trabalhos relacionados à agricultura. Mais informações podem ser encontradas em <http://www.4-h.org/>.

<sup>75</sup> “SALLY, ele tinha todas aquelas fotos da gente grudadas na parede. Fotos da gente bebê, fotos do clube dos Quatro Agás e fotos do Jake, correndo com uma bola. Mas elas estavam todas espremidas no meio daquelas outras fotos. Fotos de Bing Crosby e Ginger Rogers e Ida Lupino e Gene Autry e Louis Armstrong. E a gente ficava ali, meio que espreitando pelas frestas entre aquelas caras. Eu tive a sensação de que ele devia passar um tempão conversando com aquelas caras. Talvez até apresentando as fotos da gente pras fotos de todas aquelas estrelas. Tentando fazer de nós uma família. Assim a gente ficaria se conhecendo.” (SHEPARD, 1994, p.311, 312)

a substituição de uma família de carne e osso por uma família imaginária da qual fazem parte músicos populares e atrizes famosas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo principal deste trabalho foi o de examinar atentamente a peça *A Lie of the Mind*, de Sam Shepard do ponto de vista da representação da família norte-americana e buscar, partindo de elementos da própria peça e também de seu contexto sócio-histórico e ideológico de produção, compreender o posicionamento crítico desta peça em relação à matéria nela representada.

O ponto de partida desta trajetória foram as características formais da peça. Aqui, foi constatado o distanciamento dos moldes do drama burguês, apoiando-se na análise de Peter Szondi<sup>76</sup>, que vê o drama moderno como uma série de tentativas de representação de personagens, situações e ocorrências dos quais a forma do drama tradicional já não dava mais conta. Por outro lado, as características expressionistas nesta peça não se mostram uma tentativa de fazer com que o drama subsista, mas representam situações em que os personagens se encontram oprimidos pelo sistema ao qual pertencem e demonstram, simbolicamente, a ruína afetiva em que estão as famílias representadas na peça. Foram buscados e destacados na peça elementos como a estaticidade decorrente da ausência de ação dramática, o esvaziamento dos personagens, a presença de diálogos não-dialógicos e a sucessão de “mentiras da mente”, que contribuíram para apresentar um mundo em ruínas, povoado por personagens isolados e extremamente individualistas que, por isso, apesar de tentar constantemente, são incapazes de encontrar satisfação pessoal e em suas famílias.

O passo seguinte foi o levantamento do contexto da peça, que inclui o contexto histórico da família e da ocupação do Oeste dos Estados Unidos, e o contexto imediato de escrita da peça. O contexto histórico da família e da ocupação do oeste de fato coincidem com

---

<sup>76</sup> SZONDI, Peter. Teoria do Drama Moderno [1880-1950]. 2ª ed. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.



a própria história do país, que começa a se expandir (não só) em direção ao Oeste assim que se conquista sua independência. Baseando-se nos três momentos da família apresentados por Roberta Coles, vemos como criou-se ao longo do tempo uma família ideal que permanece até hoje como a norma, sendo que os desvios dessa norma são considerados “disfunções” de indivíduos específicos. A leitura apresentada neste trabalho procurou, por outro lado, aprofundar-se na análise dessas questões familiares dentro do contexto ideológico e histórico norte-americano, tentando detectar na peça o modo como ela faz uma crítica às ideologias norte-americanas vigentes, através de elementos formais e temáticos.

Além das relações familiares, pudemos ver, também, como se instaurou e disseminou o imaginário sobre o Oeste norte-americano e, em particular, a figura do *cowboy* como o conhecemos hoje. Estes são dois elementos recorrentes em *A Lie of the Mind* mas, como este trabalho buscou mostrar, não retomam nostalgicamente um possível passado glorioso do Oeste dos Estados Unidos, uma época em que o sonho americano seria possível e em que os homens eram valentes e o sucesso era alcançado pelo simples esforço individual. O que se reiterou aqui foi o fato de que a situação de ruína em que se encontram as famílias desta peça é decorrente da continuação de um modelo que já existia no cerne da formação dos Estados Unidos e da conquista do Oeste e que, tendo o individualismo como peça ideológica chave, impede que os relacionamentos afetivos entre as personagens sejam permeados pela ideologia dominante, que os enxerga sob o prisma dos fracassos de seus indivíduos.

Como foi comentado na introdução a este trabalho, buscou-se, com ele, ajudar a preencher um vazio de crítica sobre a dramaturgia de Shepard em solo brasileiro. Além disso, houve a tentativa de se realizar uma análise baseada em questões materiais da peça (em detrimento a questões possivelmente autobiográficas de seu autor), examinando-as à luz do momento histórico em que *A Lie of the Mind* foi escrita, do contexto em que vivem os personagens e das questões históricas levantadas acerca do Oeste dos Estados Com isso,

tentou-se atingir o objetivo de perceber a representação crítica de estruturas, ideologias, regras de conduta e modo de vida do Oeste Norte-Americano e chegou-se à conclusão de que, numa sociedade em que o individualismo é celebrado como uma conquista máxima, assim como as ideologias do sonho americano e da predestinação à ocupação da América, os sujeitos não conquistam o sucesso pessoal, suas vidas e famílias estão em ruínas e não há a possibilidade de solução individual para o problema.

Outro objetivo deste trabalho, delimitado desde o início da pesquisa, foi o de tentar trazer mais um elemento de auxílio no estudo sobre Shepard no Brasil. Argumentou-se, na introdução a este trabalho, sobre a importância do estudo de suas peças aqui, principalmente no que diz respeito ao fato de o Oeste e o *cowboy* terem sido ideologias absorvidas em nossa cultura, além do fato de que grande parte da crítica apresentada ao modelo norte-americano na peça pode ser relevante em nosso contexto, já que estamos inseridos no mesmo sistema capitalista, celebrando similarmente a condição pós-moderna e também porque absorvemos grande parte da cultura de massa norte-americana e acabamos por encontrar aqui uma indústria cultural que tenta seguir seus moldes.

Este trabalho teve como foco a questão da representação da família, já que partiu do estudo de uma peça pertencente ao grupo das “peças familiares” de Sam Shepard. Este é um bom ponto de partida para o estudo de outras peças familiares de Shepard (ou talvez até mesmo de outros autores contemporâneos norte-americanos), mas não deixa de ser um elemento presente mesmo em peças de Shepard que não sejam necessariamente inseridas neste grupo. A representação da família me parece ser uma das grandes tradições dramáticas nos Estados Unidos e acredito que este trabalho possa, eventualmente, auxiliar em análises que compreendam essas peças como representações de importantes questões das ideologias norte-americanas.

Reconheço que um dos empecilhos para o estudo de Shepard no Brasil pode ser a escassez de peças traduzidas do autor em nosso país, mas acredito que exista aí um ciclo vicioso – já que o dramaturgo tem sua obra desconhecida aqui, não há interesse o suficiente para que se publiquem traduções de suas peças, o que faz com que elas sejam pouco abordadas tanto em nível acadêmico quanto no mundo cotidiano. Por este ponto de vista, este trabalho foi também uma tentativa de mostrar a importância para nosso contexto das questões abordadas pelas peças de Shepard e, talvez, levantar um maior interesse em sua produção dramática.

As questões formais da peça que foram destacadas aqui também se abrem para novos estudos sobre a dramaturgia de Shepard. Embora o foco deste trabalho não estivesse necessariamente nos elementos expressionistas da peça, são questões que podem ainda ser abordadas de modo mais amplo nesta e em outras peças do autor. Outra característica formal muito encontrada nas peças de Shepard é a influência do teatro dito “do absurdo”, e este me parece também um tema bastante interessante para análises futuras de sua obra.

Este projeto de dissertação surgiu para mim, basicamente, através do amadurecimento do questionamento da condição da família norte-americana como representada na dramaturgia de modo geral, e na obra de Shepard em particular. Este é um questionamento bastante válido para o estudo de Shepard, entre outros autores norte-americanos, contemporâneos ou não, que se voltam a uma análise mais crítica da ideologia dominante nos Estados Unidos. Meu percurso, já que ocorreu na contramão da hegemonia no estudo das peças (principalmente das peças familiares de Shepard), foi o de buscar, em primeiro lugar, dentro do próprio texto quais eram as questões levantadas sobre a situação da família norte-americana – sem, como é costumeiro em análise literária, partir para a constatação de que a obra seria apenas uma representação, ora simbólica, ora literal, da biografia de seu autor. Em seguida, foi necessário realizar um mergulho nas questões

históricas e ideológicas dos Estados Unidos. Como a peça foi escrita e encenada na década de 1980, este foi o principal ponto de partida, mas as questões relativas ao Oeste e a um “renascimento” da figura do *cowboy* fizeram necessária uma leitura mais ampla da história do país, já que a ocupação do Oeste se relaciona muito fortemente com a história da própria formação dos Estados Unidos como um país, e surge como uma questão pertinente desde o momento de sua independência, talvez até os dias de hoje.

Meu aprendizado, ao longo deste percurso, consistiu principalmente no processo de constatação de que aquilo que se apresenta nesta peça não é uma celebração do indivíduo, do *cowboy* como um herói, ou do Oeste como um local em que teriam se mantido os elementos considerados “puros” da identidade norte-americana. Iniciou-se com a leitura da peça, e em seguida assisti a uma apresentação sua em 2010, no teatro que, embora não tenha sido o foco deste trabalho, ajudou a aguçar o questionamento da representação da família – que me pareceu em vários momentos diversa daquilo que se apresenta no texto.

Com a falta de crítica da obra de Shepard no Brasil, voltei-me para o estudo da crítica norte-americana sobre o autor. Surge daí um segundo questionamento: a crítica trata muito abrangentemente destas peças como representações de uma “família disfuncional” e se focam em aspectos autobiográficos do autor e de celebração do pós-modernismo. Por que não há crítica que analise estas questões relativas ao contexto ideológico norte-americano? Embora esta tenha sido uma questão motivadora, o estudo sobre a crítica de Shepard não foi um foco de análise para este trabalho, que pretendeu desde o início partir da leitura do texto.

Os aspectos formais desta peça foram também um questionamento inicial desta análise. Novamente, apesar de não serem necessariamente o foco deste trabalho, figuram aqui, principalmente como mais elementos que chamam a atenção para o esmagamento constante sofrido pelos personagens da peça, assim como seu isolamento, impossibilidade de ação e

falta de uma memória ou uma história que os situem no tempo. Com isso, fez-se necessária uma leitura mais atenta das “mentiras da mente”, estes momentos em que os personagens da peça sofrem enganos, lembram-se erroneamente de situações que ocorreram a eles e, portanto, são incapazes de efetiva ação dramática. Junta-se a isso um debruçamento mais atento sobre as questões introduzidas pela música utilizada na peça, que é tida pelo autor como de cunho bastante “americano”, mas que se contrasta a questões abordadas na peça e, por isso, gera um descompasso, um estranhamento que acaba por se mostrar uma interessante chave para a leitura de algumas questões de ideologia e cultura de massas nos Estados Unidos.

Todas essas questões foram decisivas para esta análise da obra, já que dizem respeito justamente ao que foi proposto quando do início deste projeto: uma leitura de *A Lie of the Mind* que levasse em conta a crítica feita pela peça não só à família norte-americana como instituição, mas ao modo como as ideologias se expressam tão fortemente nos Estados Unidos e acabam por gerar ruína, isolamento e a impossibilidade de se manter um relacionamento.

Acredito que esta constatação de que a obra de Shepard pode ser lida como crítica às ideologias norte-americanas vigentes seja a grande realização deste trabalho, e espero que tenha sido feita de modo convincente o suficiente para gerar um diálogo com outros estudiosos de dramaturgia, e também com membros do público em geral, que se interessem por Shepard ou pela representação da família. Este foi um apenas mais um pequeno passo na direção de um estudo mais completo e abrangente sobre a dramaturgia deste autor, que como disse é bastante incipiente em nosso país, apesar de ser bastante estudado nos Estados Unidos e até mesmo em alguns países da Europa. Espero que tenha sido um questionamento ao menos relevante o suficiente para se estabelecer um diálogo com o público interessado.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTIS, Bob. *Bluegrass*. New York: Hawthorn Books, 1975.

AUERBACH, Doris. *Sam Shepard, Arthur Kopit, and the Off Broadway Theater*. Boston: Twayne Publishers, 1982.

BLAKE, Ben. *The Awakening of the American Theater*. New York: Tomorrow, 1935.

BOTTOMS, Stephen. *Playing Underground: A Critical History of the 1960s Off-Off-Broadway Movement*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2006.

\_\_\_\_\_. *The Theatre of Sam Shepard: States of Crisis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

BRUSTEIN, Robert. *O Teatro de Protesto*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

COLES, Roberta L. “A Brief History of the American Family” in *Race and Family: a Structural Approach*. Thousand Oaks: Sage Publications, 2006.

COSTA, Iná C. *Panorama do Rio Vermelho: Ensaio Sobre o Teatro Americano Moderno*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

DANIELS, Barry. *Joseph Chaikin & Sam Shepard: Letters and Texts, 1972-1984*. New York: Theatre Communications Group, 1994.

DIVINE, Robert A. et al. *América: Passado e Presente*. Trad. Jaime Bernardes e Carlos Araújo. Rio de Janeiro: Nórdica, 1992.

EAGLETON, Terry. *After Theory*. New York: Basic Books, 2003.

\_\_\_\_\_. *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Basil Blackwell, 1990.

\_\_\_\_\_. *The Illusions of Postmodernism*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 1996.

FERNANDES, Luiz Estevam et al. *História dos Estados Unidos: das Origens ao Século XXI*. São Paulo: Contexto, 2007.

FURNESS, R. S. *Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GALLO, Ligia R. *O Desequilíbrio Familiar e a Identidade Americana nas Peças de Sam Shepard*. São Paulo, 2011. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

HAWES, Joseph M. e NYBAKKEN, Elizabeth I. *Family and Society in American History*. Champaign: University of Illinois Press, 2001.

HOBBSBAWN, Eric. *Tempos Fraturados*. Trad. Berilo Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HRUBY, Norbert J. *Expressionism in the Twentieth Century American Drama*. Chicago, 1941. Dissertação (Masters in Arts). Loyola University. Disponível em <[http://ecommons.luc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1215&context=luc\\_theses](http://ecommons.luc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1215&context=luc_theses)>. Data de acesso: 18/11/2014.

JAMESON, Fredric. *Brecht e a Questão do Método*. Trad. Maria Silvia Betti. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

KELLOGG, Susan e MINTZ, Steven. *Domestic Revolutions: A Social History of American Family Life*. New York: The Free Press, 1989.

LEISENTRITT, Simone. *The Hollowness of American Myths in Sam Shepard's Buried Child*. München: Grin Verlag, 2011.

MATHISEN, Kari. “*What’s Happened to this Family Anyway?*” *The Disintegration of the American Family in Selected Plays by O’Neill, Miller, and Shepard*. Tromsø, 2009. Dissertação (Masters in English Literature). Faculty of Humanities. University of Tromsø. Disponível em <<http://munin.uit.no/bitstream/handle/10037/1934/thesis.pdf?sequ..>>. Data de acesso: 04/05/2014.

MACHADO, Carlos E. J. O Debate Sobre o Expressionismo: Um Capítulo da História da Modernidade Estética – Lukács, Bloch, Brecht, Benjamin e Adorno. São Paulo, 1991. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

MARTINS, Neusa (reg.). *A Arte do Teatro: Aulas de Anatol Rosenfeld (1968)*. São Paulo: Publifolha, 2009.

MELO, Celia P. *Expressionist Traces in Sam Shepard’s The Rock Garden and Curse of the Starving Class*. São Paulo, 1993. Dissertação (Mestrado em Literatura Norte Americana). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

MURDOCH, David H. *The American West: The Invention of a Myth*. Cardiff: Welsh Academic Press, 2001.

NARO, Nancy P. S. *A Formação dos Estados Unidos*. 9ª ed. São Paulo: Atual, 1997. (Discutindo a História).

PFISTER, Joel. “Glamorizing the Psychological: the Politics of the Performances of Modern Psychological Identities”, in *Inventing the Psychological: Toward a Cultural History of Emotional Life in America*. New Haven: Yale University Press, 1997.

\_\_\_\_\_. *Staging Depth: the Politics of Psychological Discourse*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1995.



- POLAND, Albert & MAILMAN, Bruce. *The Off Off Broadway book: The Plays, People, Theatre*. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, Inc., 1972.
- RED CLAY RAMBLERS, THE. *The Music of Sam Shepard's A Lie of the Mind* (CD). Salem: Rykodisc, 1986.
- ROBINSON, Marc. *The Other American Drama*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1997.
- ROSENBERG, Neil. *Bluegrass: A History*. Champaign: University of Illinois Press, 1993.
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ROUDANÉ, Matthew (ed.). *The Cambridge Companion to Sam Shepard*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- SELLERS, Charles; MAY, Henry; MCMILLEN, Neil R. *Uma Reavaliação da História dos Estados Unidos – de Colônia a Potência Imperial*. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1995.
- SCANLAN, Tom. *Family, Drama and American Dreams*. Westport: Greenwood Press, 1978.
- SPIEGEL, Lynn. *Make Room for America*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- STREUFERT, Duane (page maintained by). *The Flag of the United States of America*. Disponível em: <<http://www.usflag.org/foldflag.html>> Data de acesso: 03/12/2014.
- SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*. 2ª ed. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

UMARAS, Regina Garkauskas. *Elmer Rice e Nelson Rodrigues: Uma Visão Expressionista*. São Paulo, 2004. Dissertação (Mestrado em Literatura Norte Americana). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

WADE, Leslie. *Sam Shepard and the American Theatre*. Westport: Praeger Publishers, 1997.

WALKER, Julia A. *Expressionism and Modernism in the American Theatre: Bodies, Voices, Words (Cambridge Studies in American Theatre and Drama)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

ZINMAN, Toby Silverman. "Sam Shepard and Super-Realism". In *Modern Drama* 29 (1986): 423-30.

"4-H Youth Development & Mentoring Programs". Disponível em: <<http://www.4-h.org/about/>>. Data de acesso: 22/04/2015.

## MAPAS

*United States with State Names, the*. Disponível em:

<<http://geoalliance.asu.edu/sites/default/files/maps/US-NAMES.pdf>>. Data de acesso: 03/12/2014.

*US Territory and Expansionism Map e Homestead Act Map*. Disponíveis em:

<[http://thomaslegion.net/us\\_expansion\\_map\\_and\\_territory\\_and\\_territorial\\_expansionism\\_maps.html](http://thomaslegion.net/us_expansion_map_and_territory_and_territorial_expansionism_maps.html)>. Data de acesso: 03/12/2014.

## OBRAS DE SAM SHEPARD

### *A Lie of the Mind*

SHEPARD, Sam. *A Lie of the Mind*. London: Josef Weinberger Plays, 1986.

SHEPARD, Sam. “Mente Mentira” in *Quatro Peças de Sam Shepard*. Trad. Marcos Renaux e Marilene Felinto. São Paulo: Paz e Terra, 1994. p. 219-350.

### Outras peças

\_\_\_\_\_. *Fifteen One-Act Plays*. New York: Vintage Books, 2012.

\_\_\_\_\_. *Fool for Love and Other Plays*. New York: Bantam Books, 1984.

\_\_\_\_\_. *Plays v. 2*. London: Faber and Faber, 1997.

\_\_\_\_\_. *Plays: v. 3*. London: Methuen Drama, 1996.

\_\_\_\_\_. *Quatro Peças de Sam Shepard*. Trad. Marcos Renaux, Otavio Frias Filho, Marilene Felinto. São Paulo: Paz e Terra, 1994.

\_\_\_\_\_. *Seven Plays*. New York: Bantam Books, 1984.

**Ficção**

\_\_\_\_\_. *Great Dream of Heaven: Stories*. New York: Random House, 2002.

\_\_\_\_\_. *Motel Chronicles*. San Francisco: City Light Books, 1982.

**Filmes**

ALTMAN, Robert (dir.). *Fool for Love* (DVD). Beverly Hills: MGM Home Entertainment, 2004.

WENDERS, Wim (dir.). *Paris, Texas* (DVD). Los Angeles: Twentieth Century Fox Film Corporation, 2004.

ANEXOS

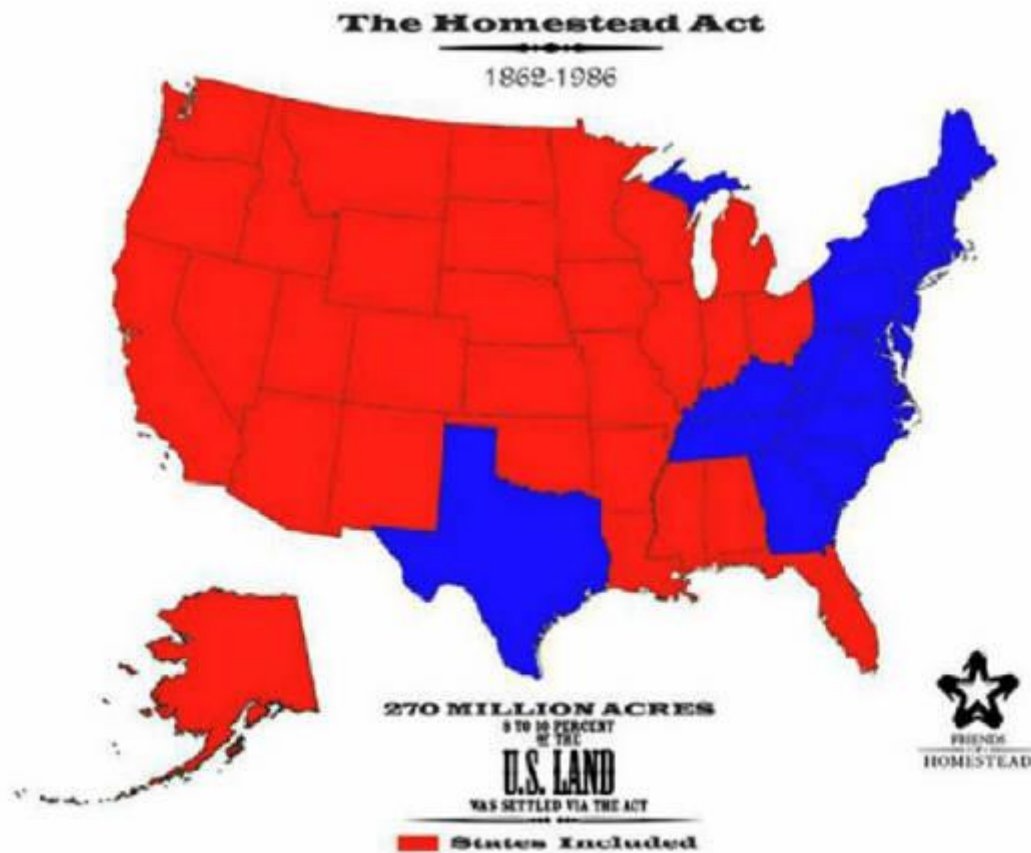
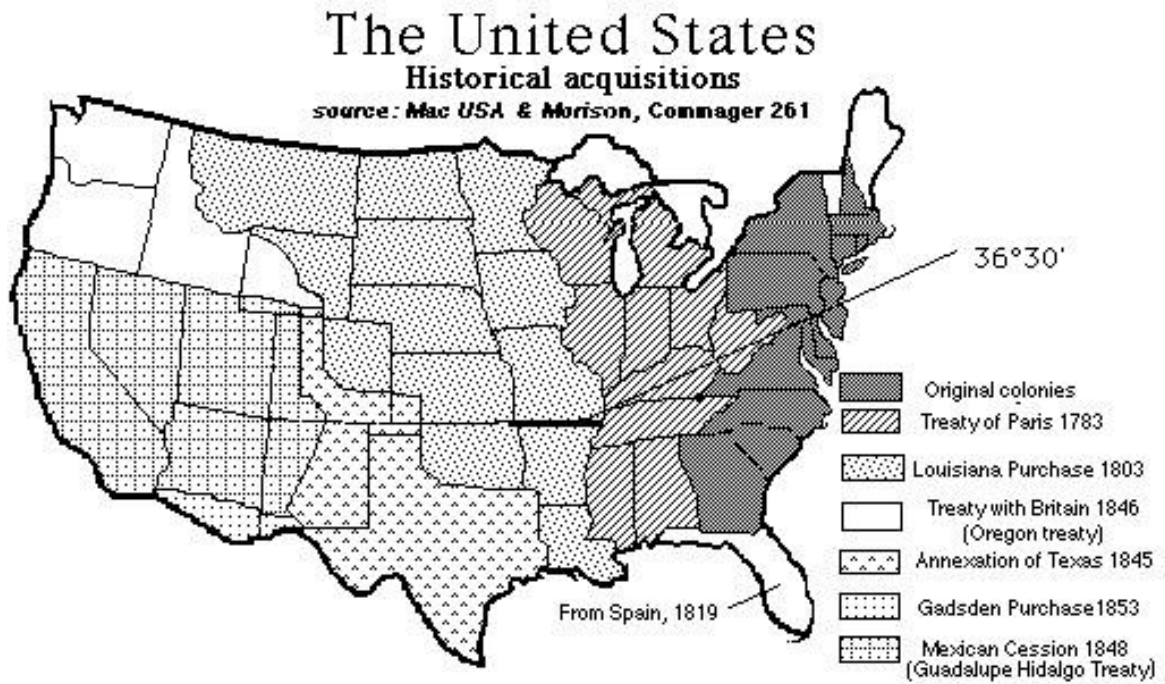
MAPA DOS ESTADOS UNIDOS COM NOMES DOS ESTADOS

The United States (with state names)



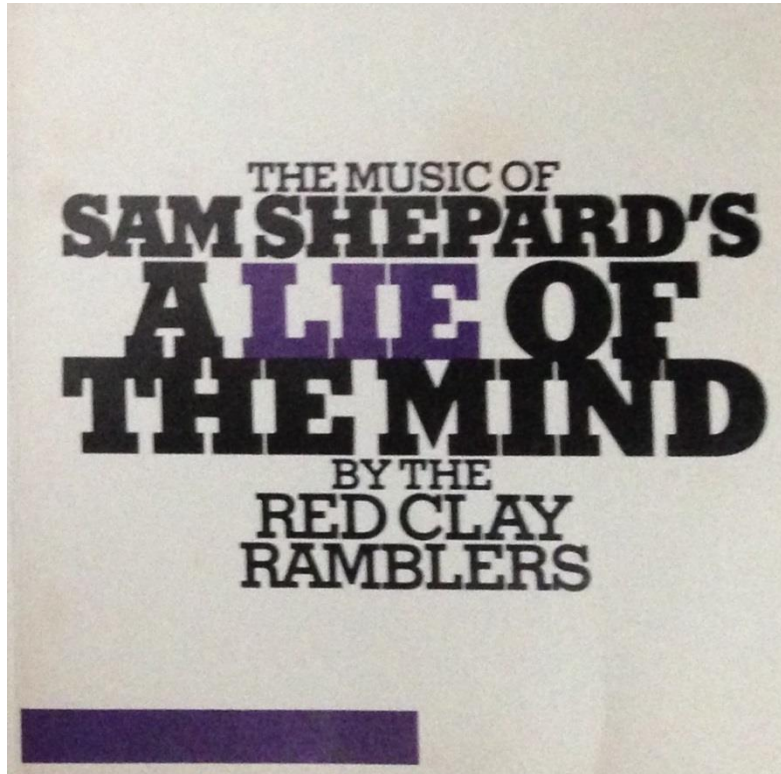
Courtesy: Arizona Geographic Alliance <http://geoalliance.asu.edu/azga>  
School of Geographical Sciences and Urban Planning  
Arizona State University  
Cartographer Susan Westhouse US-NAMES.PDF02

MAPAS DA EXPANSÃO TERRITORIAL DOS ESTADOS UNIDOS



Settlement of states colored red was impacted by the Homestead Act.

ENCARTE DO CD “THE MUSIC OF SAM SHEPARD’S *A LIE OF THE MIND*”, DE  
RED CLAY RAMBLERS:



**THE RED CLAY RAMBLERS** spent the first seven months of their professional career Off Broadway in the hit musical "Diamond Studs – The Story of Jesse James." As members of the notorious outlaw band, **THE RAMBLERS** used fiddles and banjos to blast their way into the hearts of fifty-thousand theater goers and a *New York Times* review which began, "Yes, yes, yes, a thousand times yes!"

From that unlikely beginning in 1975, **THE RAMBLERS** went on to become America's most versatile, original, and entertaining stringband. They have toured in Africa, the Middle East, throughout Europe and North America, and have produced many highly acclaimed record albums. And now they are back in the Big Apple performing music they have written and arranged for SAM SHEPARD's new play "A LIE OF THE MIND." Rave reviews have come from *Time*, *Newsweek* and *People*, and the *New York Times* called "A LIE OF THE MIND" "a dramatic sensation . . . the music (is) critical to the play's texture." "A LIE OF THE MIND" has won the Outer Circle Critic's Award for Best Play, the New York Drama Critics' Circle Award for Best New Play, and a Drama Desk Award for Best Play.

This album contains all of the songs and most of the musical underscoring from the play, recorded in their full-length forms. "In the Pines," "Honey Babe," "Blue Jay," "Gal I Left Behind Me," "Cumberland Mountain Deer Chase," "Red Rocking Chair," and "Killing Floor" are fresh interpretations of folk classics. "South of the Border," "Seeing it Snow," "Montana," and "Folding the Flag" are all original instrumental underscorings which take on musical lives of their own. "Run, Sister, Run" is an old-fashioned acoustic rock and roll murder ballad with a post-feminist plot twist. "I Love You a Thousand Ways" is a Lefty Frizzell classic from the 1950s. "Home is Where the Heart Is" is an ever-so-slightly camp tribute to the pleasures of the hearth. "Light Years Away" is a country-style lost-love song, "Can't Live Without 'em Blues" is just what the name implies, and "Hard Times" is Steven Foster's classic anthem of generosity.

**RED CLAY RAMBLER** music is an irreverent and ingenious blend of hill-billy, country, blues, early jazz, Irish, rock and roll, and classical. As their fans have known for years, this band is truly indefinable. That's why *Audio Magazine* called The Ramblers "America's premier Whatzit Band." SAM SHEPARD put it another way: "A great American band."



**THE NEW YORK TIMES, April 2, 1986  
THE SONGS FROM LIE**

Sam Shepard's play "A Lie of the Mind" has received rave reviews from many quarters, but few have paid much attention to the live music that is crucial to the play's texture. It is provided by the Red Clay Ramblers, an excellent old-timey string band whose five members play 12 instruments during the course of the play. The music frames the play by captioning scenes and evoking a rugged, rural climate that is only suggested by the set.

Recently, the Ramblers recorded complete versions of the 13 songs used in the play. The record will be available this month on Sugar Hill Records, the small North Carolina-based label that gave the country star Ricky Skaggs his start. The score includes four songs written especially for the show by the group, seven traditional folk songs, "I Love You a Thousand Ways" by the legendary honky-tonk singer Lefty Frizzell, and Stephen Foster's "Hard Times Come Again No More," the play's musical finale.

"Sam said he wanted songs that picked up the thematic material but did not directly refer to the characters or situations," explained Tommy Thompson, the Ramblers' founder-leader, in a recent interview.

The Ramblers got their start in Chapel Hill, N.C., in 1972, and got their professional start in 1975 in the Off Broadway musical "Diamond Studs." Since then they have toured extensively and recorded seven albums. Recently, they were the pit band in the La Jolla Production of "Big River."

Sam Shepard discovered the Ramblers on the radio while he was in Iowa filming the movie "Country."

"He happened to hear us play on a local public-radio station, and we found out later that he wanted to use us for the soundtrack of the movie," Mr. Thompson recalled. "Later, while he was in New York preparing the play, he decided early in rehearsals that he wanted live music. One day he happened to see an old program from "Diamond Studs" that had our names on it, and the next day we got the call."

— Stephen Holden

Reprinted with permission from the New York Times.

- 1 RUN SISTER RUN/JACK HERRICK & TOMMY THOMPSON
- 2 SOUTH OF THE BORDER/IN THE PINES/JACK HERRICK/TRADITIONAL,  
ARR. RED CLAY RAMBLERS
- 3 HONEY BABE/TRADITIONAL, ARR. RED CLAY RAMBLERS
- 4 I LOVE YOU A THOUSAND WAYS/LEFTY FRIZZELL & JIM BECK
- 5 HOME IS WHERE THE HEART IS/MIKE CRAVER
- 6 SEEING IT SNOW/CLAY BUCKNER, MIKE CRAVER & JACK HERRICK
- 7 BLUE JAY/THE GAL I LEFT BEHIND ME/TRADITIONAL,  
ARR. RED CLAY RAMBLERS
- 8 LIGHT YEARS AWAY/JACK HERRICK & TOMMY THOMPSON
- 9 CUMBERLAND MOUNTAIN DEER CHASE/TRADITIONAL,  
ARR. RED CLAY RAMBLERS
- 10 RED ROCKING CHAIR/TRADITIONAL, ARR. RED CLAY RAMBLERS
- 11 MONTANA UNDERSCORING/MIKE CRAVER & JACK HERRICK
- 12 KILLING FLOOR/TRADITIONAL, ARR. RED CLAY RAMBLERS
- 13 CAN'T LIVE WITHOUT 'EM BLUES/JACK HERRICK & TOMMY THOMPSON
- 14 FOLDING THE FLAG/HARD TIMES/MIKE CRAVER/STEPHEN FOSTER

**THE RED CLAY RAMBLERS ARE:**

Tommy Thompson/Banjo, Vocals  
Jim Watson/Guitar, Mandolin, Vocals  
Mike Craver/Piano, Harmonium, Vocals  
Jack Herrick/Bouzouki, Guitar, Harmonica,  
Bass, Cello, Flute, Harmonium, Vocals  
Clay Buckner/Fiddle, Harmonica, Vocals

Their guests are:

Gary Bristol/Bass  
Mike Holleman/Percussion  
The Hard Times Chorus





Left to right, top: Jack Herrick; Geraldine Page; Harvey Keitel; Will Patton; Tommy Thompson. Middle: Amanda Plummer; Karen Young; Aidan Quinn; Ann Wedgeworth; James Gammon. Bottom: Jim Watson; Clay Buckner; Mike Craver.

THE MUSIC OF  
**SAM SHEPARD'S**  
**A LIE OF**  
**THE MIND**  
 BY THE  
**RED CLAY**  
**RAMBLERS**

**A LIE OF THE MIND** was first performed on December 5, 1965 at the Promenade Theater in New York, directed by the author, Sam Shepard. The actors were James Gammon, Harvey Keitel, Geraldine Page, Will Patton, Amanda Plummer, Aidan Quinn, Ann Wedgeworth and Karen Young. The music was composed, selected, arranged and performed by the Red Clay Ramblers under Mr. Shepard's direction. This album contains all the songs and tunes from **A LIE OF THE MIND** in their complete form.

DIGITALLY MIXED AND MASTERED **PHOTOGRAPHY ONLY**

Produced by Jack Herrick and Gary Hill **NOT FOR SALE**

Recorded at Nola Studios, NY.

Engineered by John Post, assisted by Noah Evans.

Mastered at Mastertronics, Nashville, TN, by Glen Meadows.

Cast photograph by Anne Militello.

Jacket design by Raymond Simone.

Packaging Graphics by Belford Design.

Special thanks to: Sam Shepard, Louis Allen, Steve Graham, Barry Poss, Jerry Brown, John Foley, Janet Kalas and The Hard Timers.

Manufactured and marketed by Rykodisc under exclusive license from Sugar Hill Records

RCD 10034



**LETRAS DAS MÚSICAS DO ÁLBUM “THE MUSIC OF SAM SHEPARD’S *A LIE OF THE MIND*”, DE RED CLAY RAMBLERS<sup>77</sup>**

**1. Run, Sister, Run**

Arlene lays down at the break in the fence with her back up against the rail,  
 Sick and sore, can't run no more, and her tears fall hot on the trail.  
 Old Franklin knows not to make no sound and he lies there quiet until  
 he pricks up his ears, 'cause he hears the hounds on the trail at the top of the hill.  
 She hears them, too, she knows they're coming and she pulls herself up with a sob,  
 "They won't catch me, 'til I get plumb to the top of Baldy Knob,  
 I shot that man, I'll shoot myself, don't care if they'll think I will.  
 Come on, old dog, let's take through the woods and the trail to the top of the hill."  
 Better run, sister, run, run, sister, run, run, sister, run to the top of the hill.  
 Last night I laid in the Devil's bed and I rolled in the Devil's arms.  
 Such a pretty boy, I lost my head and I gave him all of my charms.  
 Then I held my pistol to his brow and laid him low and still,  
 Then I took his dog through the cold dark swamp as the dawn hit the top of the hill.  
 You better run, sister, run, run, sister, run, run, sister, run, to the top of the hill.  
 Arlene lays back at the top of the track, says "Look down there, old dog,  
 where the sun shines bright off a tin roof shack, way down in the shimmering bog,  
 do you see that devil where we left him lying naked, as we flew

---

<sup>77</sup> As músicas de número 6 e 11 (“Seeing It Now” e “Montana Underscore”) são instrumentais.

See the pretty boy face with one red eye between two eyes of blue.”

Old Franklin whines and cuts his eyes at the girl laying on the bank,

“This one last shot”, she says, “it's mine, and the devil take you Frank!”

Then she stepped to the cliff as the fogs whirls round the bloodhounds following still.

But all they find is one more hound on the trail at the top of the hill.

You better run, sister, run, run, sister, run, run, sister, run, to the top of the hill.

## **2. South of the Border / In the Pines**

Little girl, little girl what have I done?

What makes you treat me so?

You caused me to weep, you caused me to moan,

You caused me to leave my home.

In the pines, in the pines where the sun never shines

And you shiver when the cold winds blow.

The longest train I ever saw was coming down that Georgia line:

The engine passed at six o'clock and the cab went by at nine.

It's a long steel rail and a short cross tie.

I'm on my way back home.

In the pines, in the pines where the sun never shines

And you shiver when the cold winds blow.

### **3. Honey Babe**

Honey babe, please let your deal go down.

Honey babe, please let your deal go down.

We can take our money, walk on down through town.

I'm a stranger to you and you're a stranger to me.

I'm a stranger to you and you're a stranger to me.

If you'll be my babe, how happy I will be.

Now honey babe, you got me troubled in mind.

Now honey babe, you got me troubled in mind.

You keep me worried and bothered all the time.

I travelled until I travelled the whole world through.

I travelled until I travelled the whole world through.

Ain't found a woman just as sweet for me as you.

I ain't mean, I'm good as I can be.

I ain't mean, I'm good as I can be.

Won't you tell me sweet baby what don't you find in me?

### **4. I Love You a Thousand Ways**

I love you I'll prove it in days to come.

I swear it's true darling you're the only one.

I'll think of you, of the past and all our fun.

I love you I'll prove it in days to come.

You're my darling, you've been true,

I should have been good to you.

You're the one that's in my heart when we're apart.

I'll be true, I'll prove it to you someday.

I love you, in my heart you'll always say:

"I've been so blue and lonesome all these days."

I love you, I'll prove it a thousand ways.

I'll be nice and sweet to you, and the more will you be blue,

I'll prove I love you every day, all kinds of ways.

So darling, please wait, please wait until I'm free.

There'll be a change, a great change made in me.

I'll be true there'll never be blue days.

I love you I'll prove it a thousand ways.

## **5. Home Is Where the Heart Is**

Bird dogs barking in the cotton fields

Full moon rising on the rocks and reels

Listen to the whistle of the whip-poor-will

That's what I like about home

Bushes full of those bumblebees  
Hummingbirdies and the mopes and trees  
And lying on the porch and the BBDs  
And that's what I like about home  
Home is where the heart is, near or far away  
I'll be returning  
I can't go, I can't stay  
Time be moving on to brighter day  
Grandma owning up something sweet  
Cinder wetting in the fields of wheat  
Fades away to the city street  
That's what they did about home  
Sunny windows, kitchen doors  
Over rug on the wooden floor  
Big ol' sofa and nothing more  
That's what I like about home.

### **7. Blue Jay / The Gal I Left Behind Me**

Blue jay pulled a four-horse plow. Sparrow, why can't you?  
-Cause my legs is little and long and they might get broke in two.  
Redbird sittin' on a sycamore limb singin' out his soul.

A big black snake crawled up that tree and it swallowed that poor boy whole.

Wild geese flyin' through the air through the sky o' blue

They're now a-floatin' where the south-wind blows

So, why not me and you?

### **8. Light Years Away**

If I could wake to find you near me, suddenly here, out of the blue,

if I could call and you could hear me, what would I say, Evangeline?

If I could wake to find you sleeping here in my arms, out of the blue,

if you could take my hand and keep me here right here with you,

Evangeline my sunshine, light of my day.

Now you're a star in the darkness light years away.

Stealing away in the night, pale and cold, lost in the light of the moon,

If I could wake to feel the sunlight fall in my room, out of the blue

and if the day could break to bring me summer in bloom,

Evangeline my sunshine, light of my day.

Now you're a star in the darkness light years away.

## 9. Cumberland Mountain Deer Chase

Way and away we're bound for the mountain

Bound for the mountain, bound for the mountain

Over the mountain, the wild chase abounding

Away to the chase away, away.

Listen to the hound bells sweetly ringing

Over the mountain the wild deer springing

Over the mountain, the hill and the fountain

Away to the chase away, away.

Rover ,rover, see him, see him,

Rover, Rover catch him, catch him

Over the mountain, the hill and the fountain

Away to the chase, away, away

Now we're just right for to get in the race

With the hounds and the horses all in the chase

The deers and the bouncing and the hounds in the sounding

Right on the trail that leads to the mountain

All night long to the break of dawn

Merrily the chase goes on

Listen to old Rockwood fall in after him.

He's hot on the trail now

There goes ol' Reilly's blind pig takin' off after him.



There they go over the mountain.

## **10. Red Rocking Chair**

I ain't got no use for no red rocking chair,

Ain't got no honey baby now.

No, I ain't got no honey baby now.

It's all I can do, it's all I can say.

I ain't gonna be treated this way.

No I ain't gonna be treated this way.

Who'll rock this cradle and who'll sing my song?

Who'll rock that cradle when I'm gone?

Who'll rock that cradle when I'm gone?

It's all I can do, it's all I can say.

Gonna send you to your mamma next payday.

I'll send you to your mamma next payday.

Well I'll rock that cradle and I'll sing your song.

I'll rock the cradle when you're gone.

Yes, I'll rock the cradle when you're gone.

I ain't got no use for no red rocking chair.

I ain't got no honey baby now.

I ain't got no honey baby now.

## 12. Killing Floor

I come here every way you go

I'm just hard as ever been before

When the people are drifting from door to door

If I know Heaven, I don't care where they go

If I ever get off the killing floor

I'll never get down that hole no more.

When you hear me singing my ol' lonesome song,

You know it is hard time getting left for so very long.

When you say you have money, well you better be sure.

These hard times will kill you just right on the floor.

Let me tell you, people, just before I go:

Hard times will drive you from door to door.

If I can ever get off the hard killing floor,

I'll never get down that hole no more.

These hard times will drive you from door to door.

## 13. "Can't Live Without 'Em" Blues

Well a man loves a woman but his feet love to run,

A woman loves a man like a flower loves the sun,

They just can't seem to leave each other alone,  
 They're like two dogs chewing on one bone.  
 I can run from a woman, but I never win,  
 Cause I was born with a heart to lose.  
 What I can't do without is gonna do me in, I got the "Can't Live Without 'Em" blues.  
 I can't live without them.  
 Well, I call my honey spend my last dime,  
 I say "Take me back, honey, please, just try me one more time".  
 When I got home I hollered: "Here I am!"  
 And then I heard that back door slam.  
 Well, you can run from a woman, but you never win,  
 'Cause a man's got a heart to lose  
 What I can't do without is gonna do me in, I got the "Can't Live Without 'Em" blues  
 I can't live without them  
 'Cause you can't live with, if you're gonna doubt them  
 You got the "Can't Live Without 'Em" blues.

#### **14. Folding the Flag/ Hard Times**

Let us pause in life's pleasures and count its many tears  
 While we all sup sorrow with the poor.  
 There's a song that will linger forever in our ears:

Oh, hard times, come again no more!

'Tis a song, the sigh of the weary:

“Hard times, hard times, come again no more!

Many days you have lingered around my cabin door.

Oh, hard times, come again no more!”

While we seek mirth and beauty, and music bright and gay

There are frail forms painting at the door.

Though their voices are silent their pleading looks will sing:

“Oh, hard times, come again no more!”