



**Ana Keiserman de Abreu**

**O casamento em cena: representações  
da conjugalidade em duas peças de teatro**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Psicologia Clínica da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Psicologia Clínica.

Orientador: Prof. Bernardo Jablonski

Rio de Janeiro, fevereiro de 2005



**Ana Keiserman de Abreu**

**O casamento em cena: representações  
da conjugalidade em duas peças de teatro**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica do Departamento de Psicologia do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

**Prof. Bernardo Jablonski**  
**Orientador**

Departamento de Psicologia - PUC-Rio

**Prof<sup>a</sup>. Junia de Vilhena**

Departamento de Psicologia - PUC-Rio

**Prof. Luiz Arthur Ferreira Freire Nunes**

Escola de Teatro - UNIRIO

**Prof. Paulo Fernando Carneiro de Andrade**

Coordenador Setorial de Pós-Graduação  
e Pesquisa do Centro de Teologia  
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, / /2005

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

### **Ana Keiserman de Abreu**

Graduou-se em psicologia pela PUC-Rio em 2000. Especializou-se em Saúde Mental da Infância e Adolescência pelo Instituto de Psiquiatria da UFRJ em 2003.

#### Ficha Catalográfica

Abreu, Ana Keiserman de

O casamento em cena : representações da conjugalidade em duas peças de teatro / Ana Keiserman de Abreu ; orientador: Bernardo Jablonski. – Rio de Janeiro : PUC, Departamento de Psicologia, 2005.

85 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Psicologia.

Inclui referências bibliográficas.

1. Psicologia – Teses. 2. Conjugalidade. 3. Família. 4. Teatro. 5. Gênero. 6. Divórcio. I. Jablonski, Bernardo. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Psicologia. III. Título.

CDD: 150

Dedico este trabalho a meus pais, Nara e José, de quem herdei, sem dúvidas, o interesse pelo teatro e, muito provavelmente, pelos estudos da conjugalidade.

## **Agradecimentos**

- Em primeiro lugar, gostaria de agradecer ao meu orientador, Prof. Bernardo Jablonski, principalmente por ter caminhado bem ao meu lado neste percurso, respeitando (e por vezes apressando!) meu próprio ritmo.

- Ao CNPq e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, essenciais para a realização deste trabalho.

- À Marcelina e Vera, pela constante e sempre carinhosa atenção.

- Às amigas que fiz durante o curso, em especial à Romina Iebra, “irmã” de orientador e de coração.

- À minha mãe, Nara, por ter me despertado o interesse acadêmico e pelas inúmeras conversas, sugestões, correções e palavras confortantes.

- Ao Cristiano, ao Theo, à Suzanna e à Maria, por respeitarem e compreenderem a minha ausência nesse período, muito maior que a desejada.

- Às minhas amigas Clarissa e Cláudia, pelo apoio e amizade incondicionais nesta nova etapa de nossas vidas.

## Resumo

Abreu, Ana Keiserman de. **O casamento em cena: representações da conjugalidade em duas peças de teatro.** Rio de Janeiro, 2005. 85 p. Dissertação de mestrado- Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O presente trabalho tem como objetivo analisar as representações da conjugalidade no teatro brasileiro, através das peças *Intimidade Indecente*, de Leilah Assumpção, e *Batalha de arroz num ringue para dois*, de Mauro Rasi. Acreditando que o teatro, assim como as diversas formas de mídia, é responsável não apenas por ditar comportamentos e padrões sociais, mas também por representá-los, em uma relação de retroalimentação, as peças citadas são analisadas e seus conteúdos confrontados com os dados levantados através da pesquisa bibliográfica acerca de temas referentes à conjugalidade contemporânea, tais como divórcio, sexualidade e papéis de gênero.

## Palavras- chave

Teatro, conjugalidade, gênero, divórcio, família.

## **Abstract**

Abreu, Ana Keiserman de. **Marriage on stage: representations of marriage in two plays**. Rio de Janeiro, 2005. 85 p. MSc. Dissertation  
Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The present work intends to analyze the representations of marriage and intimacy in the Brazilian theatre through the plays “Intimidade Indecente”, by Leilah Assumpção, and “Batalha de arroz num ringue para dois”, by Mauro Rasi. We believe that theatre, as other kinds of media, is responsible not only for the influence of behaviors and social models, but also for representing them, in a feedback relationship. In that sense, we analyze these plays and confront their contents with the results obtained from the bibliographic research of some topics related with modern intimacy, such as divorce, sexuality and roles of gender.

## **Keywords**

Theatre, marriage, gender, divorce, family.

## Sumário

1. Introdução	9
2. A conjugalidade	14
2.1. Redefinindo os papéis de gênero	14
2.2 Um breve percurso através das transformações do casamento no Brasil	19
2.3.Novos padrões de conjugalidade	22
3.A dramaturgia	27
3.1. O teatro como palco de valores sociais: o processo de identificação	27
3.2. O texto dramático	31
3.3. Sobre a análise do texto dramático	36
3.3.1.A materialidade do texto	36
3.3.2.A ficção: ação, enredo e intriga	38
3.3.3. Os gêneros teatrais	40
3.3.4. O estatuto das falas: diálogos, monólogos e didascálias	43
3.3.5. As personagens	49
4. Cenas de um casamento entre teatro e conjugalidade	52
4.1. <i>Intimidade Indecente</i>	52
4.1.1. A materialidade do texto	52
4.1.2. As personagens	53
4.1.3 A ação analisada através das falas	54
4.2. <i>Batalha de arroz num ringue para dois</i>	64
4.2.1. A materialidade do texto	64
4.2.2. As personagens	65
4.2.3 A ação analisada através das falas	65
5. Considerações finais	78
6. Referências bibliográficas	82

# 1

## Introdução

A sociedade contemporânea vem experimentando, especialmente ao longo das últimas décadas, uma série de grandes e rápidas transformações socioeconômicas que resultam em novas configurações no que diz respeito à família, à sexualidade, aos papéis de gênero, à maternidade e à paternidade. Convivemos hoje com uma pluralidade de formas conjugais e familiares. A velocidade destas mudanças é incomum, pois, segundo Jablonski (2003), se pensarmos na Idade Média, por exemplo, cinco ou mais gerações poderiam viver sem assistir a grandes mudanças. As transformações atuais atingem, de maneira mais ou menos direta, a todos nós. Conforme coloca Lowenkron (2001), não seria ousado dizer que tais mudanças sejam especialmente inquietantes, porque nos tocam muito diretamente, alterando nossa identidade social. No século XX, assistiu-se a um movimento constante de grandes alterações em valores, práticas e papéis, com uma procura acentuada pelo novo e a conseqüente rejeição pelo antigo.

Dentro deste panorama, uma das mais importantes transformações na subjetividade contemporânea diz respeito à mudança na representação da família, sobretudo no que tange o conceito de casamento e conjugalidade. Giddens (1992) aponta que, de todas as transformações que ocorrem nas sociedades, as mais importantes são aquelas que acontecem na esfera da vida privada, ou seja, na sexualidade, nas relações, na família e no casamento. Assim como a família, o casamento é, sem dúvida, uma instituição em transformação. É um tema instigante de se discutir, como sugere Samara (1987), seja pela contemporaneidade da discussão, seja pelo envolvimento próprio dos pesquisadores.

O tema do amor e do casamento é universal, e certamente um dos assuntos mais atraentes e abordados pela mídia contemporânea, seja teatro, cinema, literatura ou televisão. Amor, sexo, namoro, casamento, enfim, as relações entre homens e mulheres vêm sendo cada vez mais destacadas na mídia. Não apenas se produz exaustivamente mídia sobre este tema, mas também é comum se ver profissionais, das mais diversas áreas de formação, falando do assunto, como vemos freqüentemente em jornais, revistas e programas de televisão.

O que a mídia nos oferece como ideal num relacionamento amoroso seria maravilhoso, se fosse alcançável: um amor “hollywoodiano”, onde as almas gêmeas se encontram e onde só há paixão e felicidade, sem nenhum espaço para desentendimentos e decepções. Conforme escreve Vilhena (1998),

uma rápida olhada na indústria da cultura mostra-nos como o encontro da alma gêmea é vinculado, de forma maciça, com a solução para todos os males. O amor como tema central da felicidade moderna é presença obrigatória como meio de acesso à singularização e à felicidade (p.70).

Tal expectativa é muito difícil, se não impossível, de ser alcançada. E assim não há lugar para aceitarmos as muitas frustrações que inevitavelmente surgem no casamento que, sedimentado apenas pelo ideal de amor romântico, não tem condições de se sustentar.

Jablonski (2003) coloca que não há sociedade livre de contradições, mas o grau que as contradições de nossa sociedade atual estão atingindo tem colocado em questão sólidas tradições, como o casamento tradicional e os papéis de gênero a serem assumidos. Ao mesmo tempo em que aparece como uma instituição falida, o casamento se mostra como a alternativa mais freqüente no estabelecimento de um relacionamento estável. Na medida em que cresce o número de divórcios, o número de casamentos, ainda assim, permanece alto. É uma posição, a princípio, bastante contraditória, mas que nos leva a concluir que as pessoas querem casar, sim, mas talvez não saibam por quanto tempo queiram permanecer casadas (JABLONSKI, 1998). Apesar disso, há dados que sugerem um movimento, ainda que incipiente, de um investimento maior na manutenção do casamento. Embora estejamos na época do descartável e do culto ao novo e ao efêmero, as pessoas estariam se esforçando cada vez mais por uma maior durabilidade de seus casamentos. É o que Vilhena (1998) se refere por “uma certa nostalgia de tempos mais ‘regrados’” (p.66):

O que observamos então é que a família, herdeira do individualismo, sente a refração em si mesma deste mesmo individualismo exacerbado, fazendo com que cada vez mais se façam ouvir os clamores, muitas vezes nostálgicos, pela volta dos valores tradicionais, pelo respeito aos mais velhos, pelo compromisso com o outro”(p.67).

Personagem extremamente responsável por tantas transformações, a mulher, a partir das conseqüências do movimento feminista, se viu sem saber que papel desempenhar: aquele que lhe foi passado através de gerações ou este novo que lhe é agora oferecido. Da

mesma maneira se viu o homem, abalado por tantas mudanças nas relações de gênero, buscando seu papel a partir deste novo modelo de mulher libertária e igualitária. Poder, independência, agressividade, força, autoconfiança, domínio... Estes e outros termos sempre foram associados à masculinidade, certamente em oposição e como complemento a outros adjetivos que freqüentemente se aplicariam ao “sexo frágil”: sentimentais, fracas, gentis, compreensivas, emotivas, submissas, dependentes. Não podemos dizer que as iniquidades acabaram e que tais termos ainda não se aplicam, com certa freqüência, a homens e mulheres, mas é fato que as conquistas femininas acarretaram enormes transformações nas configurações sociais, econômicas, políticas, familiares e, o que aqui para nós é mais importante, nas relações conjugais.

Se pensarmos em algumas características atribuídas à contemporaneidade, como a emancipação feminina (que transformou as relações de gênero), a ênfase no individualismo e na descartabilidade, podemos questionar como se dá o casamento em um momento em que, contraditoriamente, valoriza-se a individualidade em oposição ao sentimento de familismo. É isto que propõe este trabalho: a partir do ponto de vista de que as formas como são vividos o casamento e a conjugalidade estão em constante construção, o objetivo deste estudo é analisar a representação da conjugalidade em dois textos teatrais de autores brasileiros, compreendendo-se o teatro como uma arte onde são reproduzidos valores sociais. Na sociedade contemporânea, as diversas formas de produção do drama e seu consumo em massa, tornam-no um veículo de expressão com grandes contribuições sociais.

A tentativa, portanto, é a de articular dois interesses de natureza aparentemente tão diversa: por um lado, o teatro e, por outro, o amplo debate sobre o padrão de conjugalidade na sociedade contemporânea.

Partimos do princípio de que, ao estudarmos o relacionamento humano, devemos estar atentos para a produção em áreas afins - como as representadas nos campos da antropologia, da comunicação, da literatura e da história -, posto que, conforme colocam Babo e Jablonski (2002),

cada vez mais, estudos na área das ciências sociais tendem a ser interdisciplinares, uma vez que isolar um conhecimento do outro significaria desprezar um saber complementar e indispensável, quando o que se tem em foco é o relacionamento humano (p.36).

Para tal, relacionamos os dados coletados em pesquisas bibliográficas no que diz respeito às relações afetivas e suas características (como divórcio, recasamento, sexualidade e divisão de papéis), com o que foi obtido através da análise de duas peças do teatro contemporâneo: *Intimidade Indecente*, de Leilah Assumpção, e *Batalha de arroz num ringue para dois*, de Mauro Rasi.

A escolha das duas peças tidas como referencial para esta pesquisa se deu, principalmente, devido ao grande sucesso que fizeram tanto em termos de crítica quanto de público, mas também por se tratarem de dois textos escritos em épocas diferentes, sob gêneros dramáticos diferentes e que levantam questionamentos extremamente relevantes e atuais acerca da conjugalidade contemporânea.

A peça *Intimidade Indecente*, escrita por Leilah Assumpção em 2001, está em cartaz há três anos e meio e, até janeiro de 2005, já havia sido assistida por mais de 290 mil pessoas. Com o texto, Leilah Assumpção ganhou o prêmio de melhor autora da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) em 2001.

Já Mauro Rasi escreveu *Batalha de arroz num ringue para dois* em 1984, tendo sido encenada pela primeira vez em 1985. Em fevereiro de 2003, a peça re-estrou no Rio de Janeiro e já foi assistida por mais de 300 mil espectadores.

O grande sucesso que experimentaram as peças aqui analisadas, especialmente em termos de público, nos faz crer que os temas abordados causaram grande impacto nos espectadores. Por acreditarmos que o teatro, além de funcionar como um “espelho da sociedade”, pode apontar possíveis caminhos para a resolução de conflitos, presumimos que tais peças vêm provocando imensa identificação com o público que as assiste.

A opção feita aqui não é a de analisar as encenações das obras dramáticas, e sim de analisar somente os textos. Isto porque, quando uma peça é encenada, constitui-se um espetáculo, no qual diversos outros elementos passam a ser tão relevantes –ou mais, dependendo da escolha do diretor - que o próprio texto. Os cenários, figurinos, iluminação, e até mesmo a interpretação dos atores, pode priorizar um ou outro aspecto do texto, em detrimento de um terceiro. Aqui, o que nos importa é o texto, aquilo que é dito pelas personagens e que é passado delas para o público. Vale salientar, contudo, que devido ao fato de termos assistido às peças aqui tratadas, é difícil nos despirmos completamente da nossa experiência como espectadores, sendo ainda afetados por ela.

Do que falam essas peças? Quem são suas personagens? Que modelos de conjugalidade elas apresentam? O que expõem sobre assuntos inquietantes como sexualidade, traição, solidão? Com quem exatamente o público se identifica? Essas e outras perguntas são as molas propulsoras desta pesquisa; apesar disso, nosso intuito não é o de respondê-las de forma absoluta, mesmo porque nenhuma obra se esgota em si mesma, e todas elas são providas de vários significados.

No primeiro capítulo desta dissertação, discorreremos sobre as diretrizes teóricas mais relevantes acerca da conjugalidade contemporânea. Inicialmente, escrevemos sobre os novos papéis de gênero e suas relações de poder. Logo, então, buscamos traçar um breve percurso pelo qual atravessou o casamento no Brasil até chegarmos com o que nos deparamos atualmente, os novos padrões de conjugalidade contemporânea.

Sobre a dramaturgia, escrevemos no capítulo seguinte, no qual partimos, em primeiro lugar, para uma abordagem do teatro enquanto um espelho da sociedade, onde ela se vê e ao mesmo tempo é refletida. Em seguida, nos atemos à definição do que é um texto de teatro, diferenciando-o dos outros tipos de textos literários e mesmo de um espetáculo teatral. Enfim, apresentamos as ferramentas por nós utilizadas na realização da análise das peças, baseadas principalmente na metodologia proposta pelo teórico francês Jean- Pierre Ryngaert.

No capítulo seguinte, analisamos as duas peças em questão, sempre na tentativa de relacionar os dados levantados na pesquisa bibliográfica com os conteúdos revelados nos textos. O intuito, mais uma vez, é o de analisar a relação existente entre a ficção textual e a sociedade na qual ela foi produzida e onde é recebida.

## **2. A conjugalidade**

Em se tratando de família, é difícil afirmar o que influenciou o que. Mudaram as relações de trabalho, o poder aquisitivo, as crenças da ciência e a legislação. Cada uma das esferas teve seu quinhão de responsabilidade nos formatos de família do século XXI. Um aspecto é inegável: as transformações têm a mulher como personagem principal.

Jornal O Globo, 25/07/2004

### **2.1**

#### **Redefinindo os papéis de gênero**

Gramaticalmente, gênero é uma expressão que designa indivíduos de sexos diferentes. No entanto, esta denominação adquiriu novos significados: do ponto de vista antropológico, significa “uma construção social abstrata extraída da realidade” (GOMES, 1998, p.176). Embora a noção de gênero apareça, a princípio, como um contraponto ao conceito de sexo - este seria apenas a diferença biológica entre macho e fêmea, ao passo que gênero diria respeito às suas construções sociais, culturais e psicológicas -, tal conceituação já implica em uma postura crítica, na medida em que deslegitima uma suposta homologia entre diferenças biológicas e sociais. Dario (2002) define gênero por dois aspectos: como um elemento resultante das relações sociais baseadas nas diferenças entre os dois sexos e como um modo de dar significado às relações de poder, sendo que

(...) o termo gênero forma parte de uma tentativa das feministas contemporâneas para reivindicar um território definidor específico, de insistir na insuficiência dos corpos teóricos existentes para explicar a persistente desigualdade entre mulheres e homens (p.82).

Assim, gênero é mais que uma interpretação do determinismo biológico, é uma categoria social que orienta papéis e relações entre os indivíduos, no que diz respeito às complexas relações sociais, políticas, econômicas e psicológicas entre mulheres e homens na sociedade.

Os estudos sobre gênero buscam uma maior compreensão dos fenômenos e problemas que envolvem homem e mulher no exercício de seus papéis institucionalizados. Grande parte desses estudos é dedicada a analisar a condição feminina no que diz respeito à submissão, à opressão e à dominação frente ao homem, buscando denunciar a sociedade patriarcal em que ainda vivemos, alcançar uma igualdade entre os gêneros e analisar o atual papel da mulher frente a tantas mudanças. Outra parte, nitidamente menor, se dedica ao papel que cabe ao homem frente a esta “nova mulher”.

Rocha-Coutinho (1994) coloca que o gênero se tornou uma categoria de análise extremamente importante, comparável, por exemplo, a categorias como raça e condição social: “E hoje, não apenas a família é vista de uma nova perspectiva, como também todas as outras instituições sociais, econômicas e políticas que são influenciadas, direta ou indiretamente, pelos estereótipos acerca de homens e mulheres” (p.16). Gomes (1998) vai além, afirmando que “o gênero, a classe social e a raça/etnia formam os três eixos estruturantes da vida social” (p.177).

Os estudos de gênero colocaram em questão a visão tradicional dos atributos masculinos e femininos, de acordo com a qual a sociedade se caracterizava por uma divisão social do trabalho (segundo a qual o homem era situado no espaço público e a mulher no espaço privado do lar), e mostraram que tais atributos e esta divisão não são resultados de forças naturais, mas são, antes de tudo, parte de um complexo de fenômenos culturais e históricos.

Se, primordialmente, as raízes da diferenciação nos papéis sexuais se encontravam muito bem fundamentadas nas demandas do meio ambiente e nas limitações físicas, assim como na condição feminina da gravidez e suas decorrências (o que, em linhas gerais, designavam aos homens a responsabilidade econômica e política da sociedade e, às mulheres, os cuidados da casa e a assistência à prole), na sociedade contemporânea tais condições não são mais relevantes para a manutenção da diferença de *status* entre homens e mulheres. A queda da tradicional divisão de papéis entre homens e mulheres deu-se, em parte, graças ao movimento feminista.

O movimento feminista, desencadeado nos Estados Unidos e em alguns países da Europa, teve início no Brasil no final dos anos 70 e início dos 80 (período que coincide com o processo de redemocratização do país). Apesar de ter por base uma série de questões

econômicas e políticas, o movimento só pôde se desencadear no Brasil porque encontrou um terreno propício: as mulheres sentiam-se isoladas e inúteis, pois percebiam a crescente desvalorização de suas tradicionais tarefas no lar e partiram em busca de mais liberdade. No início dos anos 80, mulheres e suas reivindicações haviam se tornado assunto digno de atenção no país. De acordo com Schmidt (2000), o leque de temas que constituíam a agenda do movimento se referia à discriminação salarial, dupla jornada de trabalho, pobreza da mulher, reivindicação de creches, direito ao prazer, denúncia de violência contra as mulheres, críticas aos estereótipos de comportamento feminino, veiculados pela mídia, pela publicidade e pela cultura de massa.

Apesar desta evidente influência das pressões exercidas pelo movimento feminista nas mudanças do papel e da posição social da mulher, muito disso se deve também às novas pesquisas acadêmicas que alteraram substancialmente algumas concepções, mitos e estereótipos antigos sobre a mulher.

Tais estudos muitas vezes rejeitam o fato de que, apesar de serem um grupo ainda socialmente marginalizado, que quase sempre recebeu tratamento desigual, as mulheres se relacionam direta e intimamente com seus opressores, os membros do grupo masculino dominante nas sociedades. Portanto, embora por séculos a mulher tenha sido excluída das posições de poder socialmente legitimadas, muitas delas estiveram mais próximas das posições reais de poder do que muitos homens, ao desempenharem seus papéis de mães, irmãs ou esposas. Além disso, até os dias atuais, a emancipação da mulher brasileira se dá às custas da opressão de outras mulheres, que assumem o trabalho menos valorizado da casa, como a cozinha ou o cuidado das crianças, para que ela possa se lançar no mundo do trabalho (ROCHA-COUTINHO, 1994).

As relações de poder quase sempre desiguais que se estabeleceram entre homens e mulheres foram culturalmente legitimadas, permitindo que o homem exercesse sua opressão sobre a mulher. Já o poder exercido pela mulher não teve sua influência reconhecida, apesar das mulheres certamente exerceram pressões importantes na vida social dos grupos a que pertenceram. Ainda que a autoridade masculina tenha sido diversas vezes reduzida pelo fato das mulheres possuírem meios informais de influenciar e controlar os homens, tal autoridade feminina nunca foi aceita pelos pesquisadores que, de um modo

geral, quase sempre aceitaram a legitimidade da autoridade dos homens, encarando o poder exercido pelas mulheres como manipulativo e ilegítimo.

O movimento feminista, ao discutir o feminino, conseqüentemente, acabou por rediscutir o masculino. Quando as mulheres procuram redefinir sua identidade, a masculinidade se desestabiliza. Segundo Jablonski (1995), a mudança nos papéis exercidos pela mulher leva os homens a “um sentimento de perplexidade e confusão”, uma oportunidade para repensarem seu papel, “seja para reafirmá-lo, seja para reformulá-lo (p. 156)<sup>1</sup>.

Da mesma forma que o estudo do gênero, os estudos acerca do homem contemporâneo também vêm crescendo, embora em menor grau. Para Goldenberg e Toscano (1992), “uma das conseqüências mais interessantes do movimento feminista foi a repercussão que ele teve na forma de agir e pensar em homens de todo o mundo” (p. 67). Frente a uma transformação significativa do papel da mulher, o homem se viu com a necessidade de também redefinir seu papel. A demanda de igualdade entre os sexos, advinda da emancipação feminina e da inserção da mulher no mercado de trabalho<sup>2</sup>, teria como conseqüência, pelo menos suposta, uma maior participação dos homens nas tarefas do lar. Paradoxalmente, o que se vê neste cenário é que a mãe aparece cada vez mais como a figura mais importante da casa, passando de “dona de casa” a “dona da casa”, já que, além de não ter perdido suas responsabilidades domésticas, tornou-se também uma expressiva fonte de renda.

Jablonski (1998b) aponta para o fato de que, embora em relação à atitude apareça no ar uma “nova ‘cultura da paternidade’ que solicita um pai mais presente em termos de envolvimento direto, acessibilidade e maior responsabilidade pela criação conjunta dos filhos” (p.121), em termos de comportamento, pouco se alterou. As mulheres excedem os homens, com folga, nas tarefas do lar; apesar de se equivalerem a eles - em termos de carga

---

<sup>1</sup> Apesar disso, muitos homens ainda têm como referencial de comportamento o modelo que concentra elementos tidos como tradicionalmente masculinos, como posse, poder, virilidade, agressividade, iniciativa e sexualidade incontrolada. Por isso, Jablonski (1995) afirma que tais questionamentos acerca dos padrões tradicionais nas relações de gênero não ocorrem em todos os lugares nem em todas as classes sociais, sendo um fenômeno mais recorrente nas classes médias urbanas.

<sup>2</sup> Vale ressaltar que, atualmente, a participação feminina na força de trabalho é bastante expressiva.

horária, e não necessariamente em termos salariais - nos seus empregos. As atividades do lar aparecem de forma estereotipada, assim configurada: “enquanto mães ‘digladiam-se’ com seus filhos na alimentação, banho, cuidados corporais e vestimenta, os pais aparecem mais na ‘hora do recreio’, em atividades ligadas ao brincar” (Ibid., p.124). Não obstante, as tarefas menos gratificantes e reconhecidas, além de mais repetitivas, continuam sob a responsabilidade da mulher. E o que, antes da urbanização e da modernização, era feito de forma coletiva, com o suporte da vizinhança e dos parentes funcionando como uma rede de apoio tanto objetivo quanto afetivo, hoje em dia é feito de forma isolada: a dona de casa urbana não só exerce uma atividade desvalorizada, como o faz em total solidão. E, enquanto a prometida igualdade de papéis entre homens e mulheres não vem, a mulher vai se tornando cada vez mais frustrada e traída, esperando por algo que lhe foi prometido. Ainda de acordo com Jablonski (op. cit.), “a frustração decorrente pode não remover montanhas, mas vem contribuindo em muito para implodir casamentos” (p.124).

Como o gênero, diferentemente do sexo, é um produto social, aprendido, e transmitido ao longo de gerações, o referencial que norteava as relações entre homens e mulheres era o modelo patriarcal de família. Sobre isso, Vaitsman (1994) escreve que “as perspectivas abertas pela modernização criaram espaços para projetos de vida que desafiarão o individualismo patriarcal e romperiam a dicotomia entre papéis públicos e privados segundo o gênero” (p. 188). E continua:

“(…) as mulheres desafiarão duas dicotomias típicas da construção de gênero da família conjugal moderna brasileira: a primeira, entre papéis de públicos e privados atribuídos segundo o gênero, traduzida na separação entre funções expressivas – ligadas ao mundo afetivo do cuidado com a família – e instrumentais – ligadas ao trabalho remunerado para a provisão material da família; e a segunda, referente às normas de comportamento afetivo-sexual diferenciadas para homens e mulheres” (Ibid., p.189).

O modo como a sexualidade é vivida pela mulher contemporânea é, sem dúvida, uma das principais heranças do movimento feminista. Até os anos 60, a sexualidade feminina era vivenciada de forma culpada e oculta. Sexo era um assunto tabu, e o titular do prazer sexual era o homem. A partir dos anos 60, a sexualidade feminina começa a ser vista sob um novo enfoque. A mulher passa a ser percebida como portadora de desejo e necessidades sexuais, as quais o homem deveria satisfazer. Os anos 60 caracterizaram-se por uma verdadeira explosão da sexualidade. Goldenberg e Toscano (1994) colocam que

“perder a virgindade o mais cedo possível, ter múltiplos parceiros e não reprimir qualquer desejo era a regra, agora não apenas para os homens, mas também para as mulheres” (p.70). Além do movimento feminista, o advento da pílula e de outros métodos contraceptivos também foram fundamentais: agora, o prazer sexual estava completamente dissociado da procriação. A mulher, pela primeira vez na história, poderia viver sua sexualidade e buscar seu prazer sem se preocupar com uma gravidez indesejada. Em contrapartida, um comportamento feminino que mais parecia uma imitação do modelo masculino, parece não ter funcionado para muitas mulheres. Assim, os anos 80 marcaram uma reviravolta no modelo de sexualidade vigente nos anos 60: homens e mulheres passaram a repensar sexo e amor, buscando uma relação mais satisfatória. A AIDS, doença que, apesar de ter tido seu boom no início da década, só foi considerada epidêmica após alguns anos, fez com que os parceiros passassem a ser mais estáveis, e então sexualidade volta a ser associada com a afetividade.

De acordo com Goldenberg e Toscano (op. cit.),

parece que a chegada da AIDS coincidiu com (e não provocou) um certo cansaço e desencanto com a libertação sexual dos anos anteriores, com essa imposição de um padrão masculino de sexualidade, em que o sexo é vivenciado sem afetividade. Parece, também, que homens e mulheres buscam hoje repensar esse modelo e buscar um novo ideal de relacionamento, seja ele qual for, estável ou não, monogâmico ou não, heterossexual ou não. Todas essas reviravoltas são muito recentes, e é quase impossível averiguar as mudanças que elas estão acarretando, seus efeitos culturais só poderão ser aferidos com o correr dos anos, mas certamente nada será mais como antes” (p. 73).

O que podemos afirmar é que as diferenças e desigualdades de gênero não foram abolidas, mas sim estão sendo, constantemente, redefinidas e redimensionadas.

## 2.2

### **Um breve percurso através das transformações do casamento no Brasil**

Mais uma vez, ao escrevermos sobre as transformações que o modelo brasileiro de casamento vem sofrendo ao longo das últimas décadas, não podemos deixar de lado a relevância das transformações do papel da mulher na conjugalidade.

Biasoli-Alves (2000) destaca três principais mudanças em relação ao papel da mulher no Brasil no século XX: a primeira diz respeito ao espaço em que é permitido que a mulher transite. Até a década de 30, a mulher não podia sair sozinha às ruas. O direito de ir e vir vai surgindo e aos poucos se tornando cada vez maior. A segunda mudança tange o mundo do trabalho, quando a mulher parte da casa, do trabalho doméstico ou atrelado à Igreja e se profissionaliza. A terceira transformação é, para nós, a mais relevante: trata diretamente do papel da mulher no casamento. A autora coloca que as razões e condições que levam as mulheres ao casamento parecem traçar um caminho nítido de mudanças, do final do século XIX às duas últimas décadas do século XX. Mais especificamente, a autora traça um breve panorama em relação às motivações das mulheres para o casamento durante o século XX: nas duas primeiras décadas, as famílias de origem decidiam quando e com quem a moça deveria se casar. Nos poucos casos em que houve infração destas regras, as relações foram rompidas e o casal foi excluído do convívio familiar. Nas décadas de 30 e 40, as moças conheciam seus futuros maridos através dos pais e acatavam sua opinião, aceitando uniões que satisfaziam os critérios que definiam um bom casamento. Já nas décadas de 50 e 60, os pares começavam a se conhecer fora do domínio da família de origem, o que leva, gradativamente, ao momento em que a escolha pelo parceiro é livre, obedecendo a um movimento inverso: são os pais quem devem aceitar o que os filhos determinaram o que consideram melhor para si mesmos.

Com o intuito de compreendermos mais claramente as atuais configurações conjugais, cabe citarmos brevemente as transformações ocorridas com o casamento legal no Brasil, no século XX. Como coloca Berquó (1998), “as uniões matrimoniais no Brasil forma regidas por sistemas legais que variaram ao longo do tempo, o que dificulta comparações por períodos muito extensos” (p.412). Durante o Império, o que determinava o estado conjugal da população era o vínculo religioso, católico e indissolúvel. A partir de 1870, deu-se a organização do registro civil pelo Estado, e a igreja era então obrigada a enviar à autoridade civil todos os registros matrimoniais. O casamento civil foi criado no período da República, na lei de 1890, como sendo totalmente desvinculado do religioso e o único a ter validade jurídica e civil.

Em 1942, o artigo 315 do Código Civil estabeleceu o desquite, uma dissolução da sociedade conjugal, pela qual se separam os cônjuges e seus bens, sem quebra do vínculo

matrimonial. Neste mesmo ano, houve a regulamentação da anulação do casamento. Em 77, foi instituído o divórcio, lei que permitiu que os divorciados contraíssem um novo matrimônio. A partir daí, houve um crescente aumento do número de divórcios e de recasamentos, assim como da instituição de novos modelos de arranjos familiares. Segundo a autora, essas transformações são, “a um só tempo, resultado de mudanças nas formas e concepções de viver e sobreviver de uma sociedade e condicionantes de novas possibilidades e estilos de vida de diferentes camadas sociais” (Ibid.,p.413).

Um paradoxo de mudanças e permanências vem marcando a estrutura familiar brasileira nas últimas décadas. Ao mesmo tempo em que o caráter nuclear da família - casal com ou sem filhos – continua predominante, o tamanho da família diminuiu, e cresceu o número de uniões conjugais sem vínculos legais e de arranjos monoparentais<sup>3</sup>; “entretanto, as maiores transformações vêm ocorrendo no interior do núcleo familiar, assinaladas pela alteração da posição relativa da mulher e pelos novos padrões de relacionamento entre os membros da família” (BERQUÓ, op. cit. p. 415). O que é nítido é uma passagem de uma família hierárquica para uma família mais igualitária, tendência que, conforme apontamos anteriormente, apesar de inicialmente ser mais visível nas camadas médias urbanas, tem começado a permear também as camadas populares.

Nesta gangorra de mudanças e permanências, a respeito dos arranjos conjugais, o número de separações e divórcios aumentou, a idade média das pessoas ao casar manteve-se a mesma e diminuiu a preferência pela união civilmente legalizada em detrimento de novas alternativas de uniões não legalizadas. Assim, apesar da maior parte da população brasileira com mais de 15 anos declarar-se casada<sup>4</sup>, houve um significativo declínio na taxa bruta de nupcialidade legal -em 1995, quase um quarto de todos os casamentos se enquadrava em um tipo informal de união. Em contrapartida, as taxas brutas de separações judiciais, desquites e divórcios, sofreram uma alta, atingindo, em 1994 um valor quatro vezes maior que o correspondente em 1979<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> Arranjos caracterizados pela presença do pai ou da mãe com filho(s), contando ou não com a coabitação de outros parentes.

<sup>4</sup> Este dado é fruto dos censos de 1940 a 1991 do IBGE, e é uma categoria que abrange a variada gama de arranjos matrimoniais existentes na sociedade brasileira.

<sup>5</sup> Segundo dados do IBGE, referentes ao censo de 1995, um em cada dez casamentos, nos dez anos anteriores, havia terminado em divórcio.

A união consensual<sup>6</sup> tem assumido grande importância, não apenas na população economicamente menos privilegiada, como era visto até a década de 70, mas também como uma primeira opção de vida conjugal nas camadas médias urbanas. Funciona como uma espécie de “casamento experimental”, podendo então se tornar definitivo, o que rompe com os valores e as normas tradicionais.

O que vemos, portanto, é uma tendência generalizante a uma busca de novas formas de conjugalidade, já que o modelo de família tradicional –patriarcal e hierarquizante- está cada vez mais incoerente com os outros valores da sociedade, seja em se tratando de manifestações culturais, seja em se tratando de economia e política. Não se trata de, como é comumente chamada, uma simples “crise do casamento contemporâneo”: dados mostram que as pessoas ainda buscam sua felicidade através do casamento, apesar do grande aumento no número de divórcios. Sobre isso, Féres-Carneiro (2002) escreve que

O que constatamos é que os indivíduos têm se divorciado, não por considerarem o casamento menos importante mas, justamente, porque sua importância é tão grande que eles não aceitam que a vida conjugal não corresponda às suas expectativas. Com o aumento das separações, crescem também, em número e em diversidade, as novas configurações familiares (p. 14).

### 2.3

#### **Novos padrões de conjugalidade**

Para que possamos discorrer sobre os novos padrões de conjugalidade, é essencial, em primeiro lugar, definir o termo conjugalidade. Segundo Dihel (2002), o termo

aparece como um neologismo da palavra conjugar, que dá a idéia de união, de ligação entre duas pessoas, sem necessariamente, a existência de um contrato formal entre elas. O surgimento de neologismos como conjugalidade se deve, em parte, às amplas e profundas transformações sociais e culturais pelas quais vem passando a família na atualidade (p.138).

---

<sup>6</sup> As uniões consensuais são aquelas em que não há nenhum tipo de cerimônia, seja civil ou religiosa.

Partindo deste conceito, usaremos o termo conjugalidade de forma abrangente, incluindo, além de pessoas civil ou religiosamente casadas, as novas formas de relacionamento, muitas ainda sem um nome específico.

O casamento tem assumido formas novas e variadas, que podem tanto ser vistas como um sinal de falência, ou como uma tentativa de se ultrapassar um modelo que não estaria coerente com as rápidas transformações que acometem o homem contemporâneo. Nicolaci-da-Costa (2002) sugere que o processo de transformação social é tão acelerado que muitas vezes “temos a sensação de estarmos à deriva, pois aquilo que conhecíamos como o ‘nosso mundo’ deixou de existir” (p.12). A autora coloca que esta sensação é comum a vários processos de transformação em que se inicia um processo de desestabilização dos modos tradicionais de viver. O sujeito perde os seus referenciais e se vê perdido em um excesso de liberdade, desorientado e sem regras claras para seguir. Parece que estamos vivenciando o intervalo entre a queda de padrões tradicionais e rígidos, e a construção de novos modelos de casamento. O que a autora questiona é “se o efêmero, o fragmentário, o descontínuo e o caótico não geram, no indivíduo pós-moderno, os sentimentos de insegurança e de estar à deriva” (p.13). Acreditando que sim, e que as transformações sociais repercutem de forma muito direta nos projetos de vida individuais, temos que o sujeito contemporâneo é dominado por uma incerteza, fruto da perda dos referenciais sólidos e da necessidade de buscar novos padrões, aparentemente ainda não construídos. Deste modo, os novos arranjos matrimoniais fazem parte de um contexto social em reorganização (especialmente se pensarmos que a família não é um fato natural, mas sim uma construção cultural).

O casal contemporâneo depara-se com uma série de possibilidades de viver a sua conjugalidade, muitas delas que em nada se aproximam com o que costumamos chamar de casamento tradicional. Dihel (2002) refere-se, como novos modelos possíveis de se viver a conjugalidade, a casais que decidem viver juntos sem legalizar ou oficializar seu relacionamento; casais que vivem em diferentes locais; homens ou mulheres que preferem ter filhos e permanecerem solteiros, o que costuma ser chamado de “produção independente”; casais homossexuais com filhos através da adoção ou da inseminação artificial, para citar alguns dos possíveis arranjos. O autor reforça que muitas dessas pessoas, que optam por viver estes novos arranjos, costumam chamar seus parceiros de

esposo/marido ou esposa/mulher, não só pela ausência de um melhor termo que defina o tipo de relacionamento, mas também pelo preconceito social ainda existente.

Jablonski (2003) aponta para uma série de fatores possivelmente responsáveis por essa transformação nos padrões de conjugalidade, como o movimento feminista, que devido à entrada da mulher no mercado de trabalho proporcionou casamentos mais tardios, diminuição nos número de filhos e aumento da busca por igualdade de direitos, e a queda da submissão à religião católica, tida inegavelmente como fator de manutenção do vínculo matrimonial, que perde seu peso como instituição impositora de normas e costumes.

De acordo com Goldenberg (1991), há um novo ideal de relacionamento conjugal, caracterizado por

um relacionamento mais igualitário; a valorização da díade; a decisão conjunta e planejada a respeito de ter filhos; a valorização do trabalho profissional como fonte de realização tanto do homem quanto da mulher; a rejeição de vínculos formais e obrigatórios; a ausência de um duplo padrão de moralidade; a valorização do gozo, do prazer (não apenas sexual), entre outros (p.58).

Uma pesquisa realizada pelo Datafolha, em 1998, traça o seguinte perfil sobre a família brasileira: “os brasileiros se casam jovens, na maioria das vezes por amor, têm em média três filhos e ficam juntos por mais de dez anos. Quando se divorciam, o fazem, na maior parte das vezes, por infidelidade” (p.2).

Um comportamento apontado por Jablonski (2003), e confirmado pelo censo do IBGE de 2002, aponta para o que o autor chama de “monogamia serial”, na qual os casamentos duram em média onze anos, e, após a separação, seus membros partem em direção a um recasamento, o que costuma acontecer em média após três anos da separação<sup>7</sup>. Contudo, a perspectiva em relação à média dos casamentos que terminam em divórcio parece não ter provocado mudanças concretas nas expectativas dos jovens, que, paradoxalmente, ainda esperam que seu próprio casamento dure para sempre –mesmo que

---

<sup>7</sup> O IBGE indica que o número de recasamentos passou de 47 mil em 1984 para 95 mil em 2002 (isto é, um aumento de 102% em praticamente duas décadas), o que, de certa forma, não deixa de depor contra a “crise do casamento”.

sejam os chamados “filhos do divórcio”<sup>8</sup>. Apesar da separação e do divórcio estarem relacionados a experiências de fracasso, o casamento ainda se mantém como o sonho de estabilidade de muitos jovens.

Em relação aos recasamentos, há um aspecto que merece ser destacado: os homens têm mais facilidade em encontrar novos parceiros do que as mulheres. É o fenômeno que Berquó (1989) chama de “pirâmide da solidão”: na medida em que envelhecem, as mulheres vêem sua chance de recasar diminuindo. Isto se deve, em parte, à maior estimativa de vida que as mulheres possuem, e, certamente com uma maior relevância, ao fato de que os homens costumam se recasar com mulheres bem mais novas, o que é socialmente aceito – já a recíproca não é verdadeira. Assim, o número de homens não casados permanece estável, enquanto o número de mulheres sem nenhum tipo de união aumenta cada vez mais. Uma outra diferença diz respeito à capacidade de reprodução. A mulher, depois da menopausa, já não pode mais engravidar – pelo menos sem intervenções tecnológicas. Já o homem pode continuar reproduzindo até os 50, 60 anos, ou mais. Como coloca Yalom (2001), “vale lembrar que, apesar da probabilidade da morte do pai quando os filhos ainda são muito pequenos, a capacidade de reprodução em qualquer idade confere uma vantagem existencial e importantíssima aos homens” (p.431).

Dados apontam para uma maior insatisfação feminina em relação ao casamento, que faz com que o divórcio seja, na maioria dos casos, uma iniciativa da mulher. Conforme já assinalamos, a insatisfação feminina parece ser resultado de uma série de promessas não cumpridas em relação à igualdade de gêneros. Junte-se a isso o mito de que a mulher encontrará sua felicidade plena ao se dedicar exclusivamente a casa e aos filhos, enquanto o que vê, graças a sua inserção no mercado de trabalho, é na verdade uma dupla, senão tripla, jornada de trabalho<sup>9</sup>.

Quanto aos motivos que levam ao divórcio, conforme aponta a pesquisa do Datafolha, a infidelidade aparece com destaque. Outra pesquisa, realizada pelo Ibope e pelo Estudo da Vida Sexual do Brasileiro, e publicada na Revista Época, edição de 20/10/2003,

---

<sup>8</sup> Segundo Jablonski (2003), a intenção de passar o resto da vida com a mesma pessoa é de 75,6%, contra 66% nove anos atrás. Mesmo entre filhos de pais separados, o percentual é alto.

<sup>9</sup> A chamada tripla jornada de trabalho da mulher contemporânea diz respeito ao emprego, ao cuidado da casa e dos filhos, e ainda aos seus próprios cuidados estéticos.

mostra que os brasileiros traem cada vez mais: metade dos homens e um quarto das mulheres confessam que já tiveram pelo menos um caso extraconjugal<sup>10</sup>. Ainda que a representação da infidelidade seja completamente diferente para homens e para mulheres (muitos homens só se consideram infiéis quando mantêm um envolvimento sexual prolongado, enquanto a maioria das mulheres considera que qualquer aventura representa traição). Quando questionados se haviam tido, nos últimos seis meses, dois ou mais parceiros sexuais concomitantemente, 10% dos homens e 2% das mulheres responderam afirmativamente. Pode parecer pouco, mas o país está na média mundial: ocupa, respectivamente, o nono e o 13º lugar nos rankings masculino e feminino dos infiéis. A explicação para tanta incidência é que, com a participação das mulheres em pé de igualdade no mercado de trabalho, todos ficaram mais vulneráveis. Homens e mulheres passam a maior parte de seus dias ao lado de outros homens e mulheres com quem compartilham discussões sobre negócios e trabalho, seja no escritório, nos almoços ou em viagens de trabalho, convivendo com pessoas de nível sociocultural parecido com o seu. Quando exercia exclusivamente o papel de rainha do lar, a mulher tinha pouco contato com outros homens que não fossem alguns profissionais que prestavam serviços para o lar. Por sua vez, o homem também trabalhava em ambientes predominantemente masculinos, já que o número de mulheres nos ambientes de trabalho era pequeno.

O cenário, portanto, é o de uma nova reorganização dos lares; como apontou Elizabeth Roudinesco em uma entrevista ao Jornal O Globo, em 23/03/2003, “a família não morreu, mas está sendo reinventada no cotidiano. (...) Ela ainda é amada, sonhada e desejada por homens, mulheres e crianças, em todas as idades, orientações sexuais e condições sociais”. Apesar disso, ainda não existem formas alternativas de relacionamento que sejam amplamente aceitas pela sociedade contemporânea e que possam substituir o modelo de casamento tradicional. É uma busca, como coloca Vaitsman (1994):

“neste momento contemporâneo, a diferença institui-se através dos múltiplos experimentos e alternativas que se desdobram ao longo da vida, na permanente construção de um mundo social em que as relações tornaram-se mais radicalmente flexíveis e plurais” (p.192).

---

<sup>10</sup> A matéria faz uma importante ressalva: quando o assunto é sexo, há uma relativa tendência para a mentira, seja para se valorizar, seja para se proteger.

### 3

## A dramaturgia

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as idéias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas, mas, sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação deste contexto.

Bertolt Brecht

### 3.1

#### **O teatro como palco de valores sociais: o processo de identificação**

O surgimento dos meios de comunicação de massa, tais como jornais, revistas, cinema, rádio e televisão, provocou uma padronização da produção cultural, que por sua vez, teve um imensurável efeito nas relações humanas e na vida social. A inserção dos meios de comunicação de massa se deu, de uma forma mais definitiva, ao longo do século XX, e foi tão intensa que às mídias foram atribuídos os objetivos de transmissão cultural dos valores, das normas sociais, de entretenimento e diversão. Os modos de influência dos meios de comunicação de massa nos hábitos e comportamentos são incontáveis; segundo Babo e Jablonski (2002), eles “assumem um papel muito importante para a nova sociedade, na medida em que é a eles que recorremos quando queremos nos informar, nos divertir ou nos orientar”. (p.43). Assim, em momentos de crise ou de transição, é à mídia a quem recorremos para nos orientar, o que cria uma espécie de retroalimentação entre público e mídia, levando a ampliar o que inicialmente surge apenas como uma tendência. Na sociedade contemporânea, as grandes formas de comunicação de massa têm o poder de estabelecer um contato direto com o público, o que faz com que rivalizem, e por vezes suplantem, as tradicionais instituições de socialização, tais como a escola, a Igreja e a família.

Entre os meios de comunicação de massa, o que atualmente goza de maior força de alcance e persuasão é, sem dúvida, a televisão. A entrada da televisão no âmbito doméstico

de milhares de brasileiros lhe confere o status de um dos veículos mais poderoso para atingir diversas massas, e assim induzir mudanças nos imaginários coletivos e nos comportamentos individuais.

De acordo com o que escreve Jablonski (1998), há uma certa divisão entre os teóricos da comunicação, ora supondo que os meios de comunicação exercem efeitos diretos e maciços, ora acreditando que a atuação é limitada, apenas reforçando valores e atitudes preexistentes. Se pudermos chegar a alguma conclusão a respeito disso, é que,

“Para nós, que não somos especialistas no tema, a impressão final é que estamos diante de um processo pelo qual realidade, espelhamento da realidade e a presença de reflexos inovadores interagem numa tal intrincada rede de conexões, que até lembram a natureza de nosso próprio objeto de estudos: o casamento contemporâneo!” (p.192).

A televisão, o cinema, o rádio e o teatro são meios de comunicação cuja unidade básica dramática é, sem dúvida, a mesma. Apesar de apresentarem diferenças tecnológicas e estéticas, todas essas mídias se baseiam, em última análise, na mesma estrutura dramática. Em relação ao drama, Mattelart (1989) coloca que “a catarse maciça e as descargas emocionais que ele oferece a qualquer tipo de público organizam a compreensão da realidade” (p. 19).

Porém há algo essencial que distingue o teatro das outras formas de arte: no palco, a ficção é colocada a nossa frente por seres humanos, tornando-se, assim, visível e palpável, dotada de força e impacto. Não é necessário, como no romance, fantasiar personagens e lugares; eles nos são dados e estão ali, a nosso alcance. Por sua condição primordial de mimese, de representar os homens e suas ações, o teatro funciona como um espelho no qual a sociedade se vê refletida.

Da mesma forma que é uma representação da realidade, o teatro pode também funcionar como instrumento de mudanças sociais e políticas. Esslin (1978) escreve que

Os costumes e estilos de vida mostrados no teatro inevitavelmente tornam-se poderosa influência sobre os costumes e estilos de vida da época. Inconscientemente nós tendemos a refletir em nossa própria vida, em nossas próprias atitudes, os modos aceitos de comportamento que vimos no teatro (p.114).

O que faz com que uma obra, principalmente a teatral e a literária, ocupe espaço destacado na cultura é, de acordo com Freitas (2001) “a sua capacidade de permitir, de forma eficaz, uma identificação do leitor com o personagem, normalmente o herói ou a heroína da trama” (p. 37). O prazer da identificação com a personagem é, segundo Nietzsche (1992), o fenômeno dramático fundamental. Este processo implica que o leitor/espectador seja capacitado, ou pelo texto ou pela encenação, a julgar a personagem. Se o herói for julgado como sendo superior, a identificação se dará por admiração, e com uma certa distância apropriada ao que é inacessível; se for julgado como inferior, mas não como inteiramente culpado, a identificação se dará por compaixão.

A identificação do leitor/espectador com a personagem lhe proporciona um ganho de prazer e a possibilidade de viver situações extremas sem correr o risco de ficar ele mesmo realmente implicado. O prazer do perigo e a ausência de risco verdadeiro induzem à identificação, já que o leitor/espectador se depara com a dramatização de pulsões que ele normalmente reprimiria e que não precisa mais censurar, já que elas são objetivo de ficções dramáticas.

Conforme escreve Freud (1942),

O espectador vivencia muito pouco, sentindo-se como um “pobre coitado com quem não acontece nada”. (...) Anseia por sentir, agir e criar tudo a seu bel-prazer- em suma, por ser um herói. E o autor-ator do drama lhe possibilitam isso, permitindo-lhe a *identificação* com um herói. Ao fazê-lo, poupam-no também de algo, pois o espectador sabe que essa promoção de sua pessoa ao heroísmo seria impossível sem dores, sofrimentos e graves tribulações, que quase anulariam o gozo. Ele sabe que tem apenas *uma* vida e que poderia perdê-la num *único* desses combates contra a adversidade. Por conseguinte, seu gozo tem por premissa a ilusão, ou seja, seu sofrimento é mitigado pela certeza de que, em primeiro lugar, é um outro que está ali atuando e sofrendo no palco, e em segundo, trata-se apenas de um jogo teatral, que não ameaça sua segurança pessoal com nenhum perigo (p. 290).

Deste modo, conforme aparece desde Aristóteles, a finalidade do drama “consiste em despertar ‘terror e comiseração’, em produzir uma ‘purgação de afetos’” (FREUD, op. cit., p. 289); portanto a dramaturgia pode ser considerada uma forma de arte que oferece ao espectador experimentar certas emoções, através da identificação com o herói, em que, pela participação na glória e no sofrimento deste, pode-se libertar do anonimato existencial, bem como viver intensamente seus desejos mais inconfessáveis (FREITAS, 2001).

Duvignaud (1972) discorre acerca da importância dos papéis sociais, já que o ator, ao representar uma personagem, deve

“revestir-se de um ser que não é o próprio e, sobretudo, conquistar, por esse meio, a simpatia dos outros homens. O ator encarna condutas imaginárias que ele torna convincentes ao realizá-las na trama da vida real. Provoca então essa participação ativa que prepara a efervescência renovadora da vida social, que sem isso fica adormecida ou cristalizada” (p. 13).

O conceito de ator estaria inseparável do conceito de papel social e do exercício de comportamentos que esse papel implica, no contexto de uma experiência coletiva, pois, se existem realizações autênticas do teatro espontâneo, elas estão, antes de tudo, na vida coletiva cotidiana.

Brecht (1978) coloca uma questão que Friedrich Dürrenmatt formulou em uma palestra sobre teatro: “Poderá o mundo de hoje ser, apesar de tudo, reproduzido pelo teatro?”. Sobre ela, Brecht escreve:

“Quanto a mim, esta é justamente daquelas questões que, ao serem levantadas, desde logo se impõe. Vai longe o tempo em que do teatro se exigia apenas uma reprodução do mundo suscetível de ser vivida. Hoje em dia, para que essa reprodução se torne, de fato, uma vivência, exige-se que esteja em diapasão com a vida” (p.5)

O dramaturgo coloca que, apesar de muitos afirmarem que a possibilidade de vivência em teatro tem se tornado cada vez mais reduzida, o que vêm ocorrendo é que a reprodução do mundo atual tem aumentado progressivamente de dificuldade. Não basta apenas estar de acordo com o estatuto da verossimilhança, é preciso que se acompanhe e, principalmente, se compreenda as transformações do homem contemporâneo. E assim Brecht encerra a questão: “creio que o mundo de hoje pode ser reproduzido, mesmo no teatro, mas somente se for concebido como um mundo suscetível de modificação”(ibid., p.7).

### 3.2.

#### O texto dramático

Umberto Eco, citado por Ryngaert (1996) assim define todo e qualquer tipo de texto: “O texto é uma máquina preguiçosa que exige do leitor um duro trabalho de cooperação para preencher os espaços do não-dito ou do já-dito que ficou em branco (...); o texto não é outra coisa senão uma máquina pressuposicional” (p.3).

Apesar desta definição não se referir exclusivamente ao texto de teatro, Ryngaert (op. cit.) coloca que “o texto de teatro tem a reputação de ser uma máquina ainda mais preguiçosa que as outras, se assim se pode dizer, devido à sua relação equívoca com a representação” (p.3). É como se o leitor, ao ler um texto dramático, se deparasse com uma quantidade enorme de brechas, mais do que nos outros textos, por pressupor um conjunto de signos não-verbais com os quais os signos verbais se relacionarão na representação. Talvez por isso ele seja considerado de difícil leitura, por ser “preguiçoso e esburacado”. A leitura de qualquer texto demanda um certo trabalho do leitor, pois exige que este imagine

em que sentido os “espaços vazios” do texto pedem para ser ocupados, nem demais nem de menos, para ter acesso ao ato de leitura, e mesmo para sonhar com uma virtual encenação. No caso de um texto dramático, essa atualização não se confunde com a encenação, que é uma tarefa concreta e datada (Ibid., p.3).

Pavis (2001), em seu *Dicionário de Teatro*, aponta que a diferenciação entre o texto dramático e os outros tipos de texto é um tanto problemática, já que a tendência atual da escrita é reivindicar qualquer tipo de texto para uma eventual encenação. Assim,

todo texto é teatralizável, a partir do momento que o usam em cena. O que até o século XX passava pela marca do dramático – diálogos, conflito e situação dramática, noção de personagem - não é mais condição *sine qua non* do texto destinado à cena ou nela usado (p.405).

Apesar desta dificuldade, algumas características podem ser consideradas marcas do texto dramático na dramaturgia ocidental. A existência de um texto principal e de um texto secundário é uma das características próprias do texto dramático. O texto principal é

formado por palavras ou frases que são mostradas através das personagens, ao serem ditos pelos atores, em suma, os diálogos e monólogos. O texto secundário é composto pelas didascálias<sup>1</sup> e diz respeito às indicações cênicas dadas pelo autor; ainda assim, deve ser levado em conta pelo leitor tanto quanto o texto principal. Tal distinção foi introduzida por Ingarden (1978):

As palavras pronunciadas pelas personagens formam o texto principal da peça de teatro enquanto as indicações para a direção dadas pelo autor formam o texto secundário. Essas indicações certamente desaparecem assim que a obra é encenada, e é somente na leitura da peça que elas são lidas e exercem sua função de representação (p.151).

O autor dá ao texto principal algumas funções específicas, entre elas “a de exprimir as vivências, os diferentes estados e processos psíquicos vividos pela personagem que fala neste momento” (p. 157). A distinção entre o texto dramático e o texto literário alcança ainda uma dificuldade maior, na medida em que, como pressupõe Pavis (2001),

ela se choca com uma dificuldade metodológica: todo texto ‘comum’ pode se tornar dramático a partir do momento em que é posto em cena, de maneira que o critério de distinção não é textual e, sim, pragmático: a partir do momento em que é emitido em cena, o texto é lido num quadro que lhe confere um critério de ficcionalidade e o diferencia dos textos ‘comuns’ que pretendem descrever o mundo ‘real’ (p.405).

Ao mesmo tempo em que qualquer texto, ao ser representado, ganha o status de texto dramático, independente de suas características textuais, não se pode dizer que todo texto necessita da encenação para ser considerado dramático. A leitura de um texto dramático é uma ação por si só, que independe de qualquer encenação, mas que depende da construção de um palco imaginário e da ativação de processos mentais como ocorre em qualquer leitura, mas aqui ordenados em um movimento que apreende o texto a caminho do palco.

---

<sup>1</sup> O termo *didascália* se refere às indicações cênicas dadas pelo autor, e será mais explorado ainda no presente capítulo.

A encenação é comumente referida como um elemento faltante que viria a explicar e esclarecer o texto; assim a análise dos textos dramáticos só poderia ser completa depois de idas ao teatro e conseqüentemente de alguma espécie de registro da encenação, como gravações ou fotografias, de modo a privilegiar a dimensão visual do espetáculo. Ryngaert (1996) aponta que

bastaria, em resumo, fazer ver qualquer representação para que ela surja como o elemento ausente esperado e o objeto pareça finalmente completo. Alguns espetáculos só fazem realmente prolongar uma tradição discutível da análise do texto de teatro que se atribui a tarefa de mostrar um único sentido da obra. Uma vez trancadas as abordagens múltiplas, o interesse da representação é minimizado a ponto de não ser mais do que o prolongamento unívoco do estudo literário, a ilustração insípida, a tradução corporal e visual que, por isso mesmo, nada de novo acrescenta ao que foi dito(...). Lembremos, se necessário, que a análise do texto e a análise da representação são procedimentos diferentes, ainda que complementares. Nenhuma representação explica milagrosamente o texto. A passagem do texto ao palco corresponde a um salto radical (p.20).

Quando se analisa um texto somente a partir da sua encenação, é difícil determinar o que pertence à ordem do texto e o que pertence à ordem da representação. A premissa de que o texto dramático só pode ser compreendido ao ser levado ao palco seria um equivocado pedido de socorro da representação em relação ao texto. É certo que o texto de teatro possui o estatuto de uma escrita destinada a ser falada, como uma fala escrita à espera de uma voz; mas a encenação implica necessariamente na necessidade de um outro olhar sobre o texto, já que é uma prática que privilegia o espaço e o corpo. Apesar de bons textos de teatro possuírem excelentes potenciais de representação, tal potencial é anterior a ela, ou seja, existe independentemente da representação. Assim, a encenação não tem como objetivo tornar inteligível o que não era anteriormente, e nem completar o que estava incompleto. É uma operação de uma outra ordem, um salto radical para uma outra dimensão artística. O espetáculo pode, por vezes, iluminar o texto e por outras, encerrá-lo cruelmente. Uma encenação ruim de um texto contemporâneo pode prejudicá-lo por muito tempo, senão para sempre, por ele não gozar da reputação de obra-prima que sem dúvida o protegeria, e por ser difícil se desvincular de uma montagem fracassada.

Historicamente, a relevância do papel do texto na dramaturgia se modifica de acordo com as normas de cada época. Roubine (1980) chama de textocentrismo uma

tradição de valorização do texto que vinha se desenvolvendo desde o século XVII até o século XX e coloca que,

em resumo, no início do século XX a arte da encenação exigia o apoio de um bom texto. Quanto à arte de representar, ela utilizava, aperfeiçoava e inventava técnicas, cada uma das quais era um meio de visualizar, materializar, encarnar uma ação, situações, personagens, tudo quanto fora previamente imaginado por um escritor (p.47).

A supremacia do texto caracterizou a evolução da arte teatral durante a primeira metade do século, quando, a partir de influências principalmente de Artaud, Brecht e Grotowski, o lugar do texto é reinventado. Perde o aspecto sagrado que lhe era dado, mas tal perda não se configura um prejuízo. O texto passa a apresentar-se como um objeto de leitura independente de qualquer realização cênica, que se basta a si mesmo. Ao mesmo tempo em que grandes encenações pertencem claramente a um teatro em que o texto é o primordial, surgem e se firmam novas fórmulas de tratamento e criação de texto, como as adaptações, as colagens e as criações coletivas. Pode-se dizer, portanto, que há dois tipos de textos bastante diferentes: aqueles que podem ser apreciados em um simples ato de leitura, independente de sua existência cênica, e aqueles que não existem, nem pretendem existir, fora do palco.

Muito se questiona acerca do poder do diretor em transformar ou manipular o texto. Se a arte da direção descaracteriza o texto dramático, é uma discussão antiga. Roubine (op. cit.) sugere que há um “confronto direto e depurado entre as três instâncias cardeais da representação: o texto, o diretor e os atores. O palco é sempre o espaço disposto para esse confronto” (p.143). Ainda segundo o autor,

dirigir é antes de tudo pôr-se à escuta do texto. A representação não é um fim em si. No fundo é uma arte da iluminação. Deve ser capaz de fustigar todas as facetas do texto sem se lhe impor. Deve também ser um veículo que estabelece entre o texto e o espectador uma necessária deflagração amorosa (p.144).

Sob a ótica da supremacia do texto na qual, em seu ápice, está a obra a ser dirigida, a direção não é uma arte de invenção. A única missão legítima do diretor seria explicitar todas as potencialidades do texto, atualizá-las em uma realização cênica. Vilar (apud. Roubine, 2003), exalta o papel do autor:

O criador, no teatro, é o autor. Na medida em que nos traz o essencial (...), o texto está ali, rico pelo menos de indicações cênicas, incluídas nas réplicas mesmo dos personagens (marcação, reflexos, atitudes, cenários, figurinos etc). É preciso ter a sabedoria de se conformar a isso. Tudo o que é criado fora dessas indicações é ‘direção’ e deve ser por isso desprezado e rejeitado (p.145).

Se a representação é deste modo definida, será então elaborada a partir de uma tensão dialética entre os imaginários do autor e do diretor que, antes de se fundirem, se chocam. Mas, ainda seguindo tal modelo, o autor vem antes, e o diretor, depois, já que é o autor o criador do texto, ou seja, do essencial. É estabelecido, portanto, que “a finalidade da representação, portanto da direção, está em servir de caixa de ressonância para esse texto. Em fazê-lo ‘ser ouvido’ o melhor possível. E isso, em suas inflexões e vibrações mais secretas” (Ibid.,p.146). Porém, partindo desta mesma elaboração teórica, aparece uma ambigüidade que se faz fonte de uma série de mal-entendidos: se existe uma verdade única do texto, oculta, e que a única missão do diretor é revelá-la e dar-lhe forma através da representação, quanto mais rico e denso for o texto, menos possibilidade de criação tem o diretor. Assim, o grande mérito do diretor é revelar, da melhor forma possível, esse segredo que o texto carrega.

Esta doutrina perdura até por volta dos anos 60, quando Roland Barthes proclama a “inabilidade da busca de uma verdade supostamente embutida no coração do texto e a inesgotável polissemia das obras-primas” (Ibid., p. 147). A partir daí, começa a se instaurar o uma teoria da dupla soberania, na qual são, afirmadas, simultaneamente, a sacralidade do texto e a liberdade de criação do diretor. Não existe mais a verdade legítima e esperando para ser revelada. A responsabilidade do diretor passa a ser a de levar um texto à vida nos palcos:

A vocação do diretor não é de forma alguma respeitar ou impor uma ortodoxia. A direção é uma arte do efêmero, e cada direção não é senão uma onda que explode e desaparece na história das representações. O serviço do texto, finalmente, é realizar uma simbiose (...) sem que nunca se saiba muito bem se é o diretor ou o ator que é visado em primeiro lugar. Essa simbiose não formulará a evidência de um texto, mas sua vitalidade, sua exuberância. Pois essa evidência, espécie de horizonte inacessível, irá se constituir no fundo da soma de todas as suas interpretações. Mas o característico do teatro é que a adição não termina nunca! (ROUBINE, 2003, p. 149).

Tal liberdade consegue, ainda, se conciliar com o respeito ao texto, já que respeitá-lo é justamente

não falar em seu lugar, não preencher seus abismos ou iluminar suas zonas de sombra. É deixá-lo respirar e fazê-lo 'ser ouvido'. O diretor que não respeita o texto é aquele que entulha o tablado com supérfluos decorativos. O teatro se afirma sempre como serviço do texto. O que não quer dizer que o diretor se reduza ao status daquele que impõe. Com isso, a própria estrutura de uma iniciativa teatral criativa supõe uma diarquia. Uma dupla soberania, mais uma vez, que engendra ao mesmo tempo tensões e cumplicidades (Ibid., p.150).

É, portanto, como se o lugar e a função do autor estivessem sendo constantemente reinventados, seja pelo papel do diretor, seja pelo status do texto na dramaturgia contemporânea. O que nos parece ser irrefutável, conforme escreve Baty (apud. Magaldi, 1998), é que

O texto é a parte essencial do drama. Ele é para o drama o que o caroço é para o fruto, o centro sólido em torno do qual vêm ordenar-se os outros elementos. E do mesmo modo que, saboreando o fruto, o caroço fica para assegurar o crescimento de outros frutos semelhantes, o texto, quando desapareceram os vestígios da representação, espera numa biblioteca ressuscitá-los algum dia (p.15).

### **3.3.**

#### **Sobre a análise do texto dramático**

##### **3.3.1.**

#### **A materialidade do texto**

Toda obra dramática possui uma materialidade, que pode ser compreendida como uma estrutura própria e que tende a ser o esboço de uma primeira abordagem, através de suas marcas concretas. O título e o gênero da obra, a maneira como as suas partes são nomeadas, as marcações, a existência de indicações cênicas, os nomes dos personagens e o modo como os discursos se distribuem sob esses nomes são as primeiras revelações que a

leitura em sobrevôo de uma peça permite. Por mais superficiais que possam parecer, estas indicações correspondem a um projeto do autor e, portanto, são dotadas de um sentido.

O título de uma obra pode ser uma forma de anunciar ou de confundir seu sentido, pois, para o leitor, é sempre a primeira referência. A maior parte das tragédias antigas ou clássicas tem como título o nome próprio de suas heroínas ou de seus heróis centrais: *Édipo Rei*, *Hamlet*, *Julio César*. É como se não bastasse dizer mais nada, já que o laconismo do título corresponde à grandeza do herói. Pavis (2001) alerta para o perigo de que “nossa época não mais veja aí o herói mais interessante: Britannicus é o nome da vítima principal, mas quem nos fascina na hora é Nero” (p.411). Os títulos das comédias costumam ser mais eloqüentes; quando se referem a um tipo ou a uma condição social, os adjetivos podem esclarecê-lo, oferecendo uma caracterização imediata, como em *O avarento* e em *O burguês fidalgo*. O título pode possuir em si próprio uma dinâmica, uma breve narrativa (*Arlequim, servidor de dois patrões*) ou então anunciar um desfecho (*As falsas confidências*). Pode tanto anunciar um projeto de acordo com a tradição cultural ou, pelo contrário, manifestar uma ruptura. Ryngaert (1996) exemplifica que, “em a Cantora Careca, como se sabe, não há nenhuma cantora, calva ou cabeluda, o que permite a Ionesco desmontar os hábitos e as expectativas” (p.37).

Uma maior imposição quanto aos gêneros, que atualmente não se vê, determinava uma certa tradição aos títulos. Hoje é mais difícil de se supor um gênero através de seu título. Os autores contemporâneos às vezes exploram a extensão do título ou sua ambigüidade fonética; podem demonstrar objetividade ou apostar na metáfora. Pavis (op. cit.) aponta para o que chama de um “gosto pela provocação e pela publicidade” (p. 411), devido ao grande número de títulos que excitam a curiosidade e atraem a atenção.

O que o título de uma obra dramática nos confere é o seu primeiro sinal, uma intenção de obedecer ou não às tradições históricas, um jogo inicial com um conteúdo a ser revelado do qual ele é a vitrine ou o anúncio. Por mais frágeis que sejam as informações fornecidas pelos títulos, elas merecem ser consideradas.

Pavis (Ibid.) considera que

o título é um texto exterior ao texto dramático propriamente dito: ele é, com relação a isso, um elemento didascálico, mas seu conhecimento obrigatório- ainda se vai ao teatro por causa de um título, mesmo que, como hoje, nos interessemos sobretudo pelo trabalho da encenação- influi sobre a leitura da peça. Anunciando a cor, o título instaura uma expectativa que será ora

frustrada, ora satisfeita: o espectador, na verdade, julgará se a fábula cola bem no rótulo escolhido (p. 410).

Outro aspecto da estrutura dos textos que pode revelar algum sentido é a forma como são organizadas suas partes. Tradicionalmente, tais partes são designadas atos, ritualmente cinco para a tragédia e a tragicomédia, e três para a comédia. Os atos são divididos em cenas, que se organizam de acordo com as entradas e saídas dos personagens. A dramaturgia contemporânea permite tanto o uso das expressões tradicionais quanto o de novas linguagens, em sua maioria inspiradas no vocabulário vindo do cinema. Os autores falam em seqüências, fragmentos, pedaços e jornadas. Tais divisões podem ser apenas numeradas ou então nomeadas, enunciando o que está por vir. Tais diferentes sistemas de organização giram em torno da estética da continuidade -na qual o desenrolar é previsto sem nenhum corte - e do princípio da descontinuidade -onde aparecem cortes freqüentes, por vezes sistemáticos.

### 3.3.2.

#### **A ficção: ação, enredo e intriga**

A organização da ficção apresenta em sua terminologia uma série de dificuldades e contradições, que por sua vez apontam para uma outra grande dificuldade, a da abordagem efetiva dos textos. As noções de ação, enredo e intriga são comumente confundidas e, para que haja uma clara apreensão da obra, é necessário que sejam estabelecidos parâmetros que diferenciem tais termos.

Pavis (2001) define ação como uma

seqüência de acontecimentos cênicos essencialmente produzidos em função do comportamento das personagens. (...). É, ao mesmo tempo, concretamente, o conjunto de processos de transformações visíveis em cena, e no nível das personagens, o que caracteriza suas modificações psicológicas ou morais (p. 2).

A dinâmica da ação é incessante e é o que cria o movimento da peça: é o desequilíbrio de um conflito (entre as personagens ou entre as personagens e as situações) que força as personagens a agirem para resolver a contradição, e esta ação trará outros

novos conflitos e contradições. O teatro conta uma história imitando ações, portanto mostrando ações destinadas a serem executadas no palco por atores. São ações previstas nas didascálias e nas falas, mas a grande dificuldade está em isolar apenas as ações e separá-las dos sentimentos e discursos (nesse sentido, tornam-se relevantes apenas os sentimentos expressos por causa das ações e os discursos que levam à ação).

Gouhier (apud. Magaldi, 1998) propõe uma definição de ação bastante objetiva: “A ação é, pois, um esquema dinâmico com personagens que pedem vida e situações que tendem a ser encenadas, vida e representação estando dirigidas num certo sentido” (p. 17).

O enredo resume-se à enunciação das ações sucessivas das personagens, em ordem cronológica (independente se na peça as ações não são mostradas nesta ordem). O enredo é sempre feito no passado, e o jogo dos tempos do pretérito (perfeito, imperfeito, mais que perfeito) opera a distinção entre uma situação estabelecida e acontecimentos que se acrescentam a ela.

Todo enredo carrega um determinado ponto de vista, o que é percebido com clareza quando se procura estabelecê-lo da maneira mais neutra possível, já que “todo trabalho de encenação consiste também em contar uma história e já que a escuta do texto, mesmo a mais atenta, não se faz sem uma perspectiva” (RYNGAERT, 1996, p.60)

Ao passo que o enredo considera apenas uma sucessão temporal dos fatos, a intriga está ligada à construção dos acontecimentos, a sua relação de causalidade. Não há um método determinado para se identificar a intriga de uma obra, o que há é um modelo implícito, o de uma peça construída em torno de um ou vários obstáculos, de conflitos que culminam no nó da intriga e se resolvem no desfecho. Identificar a intriga equivale a avaliar a progressão de uma ação dramática, examinando como as personagens se livram das situações de conflito com as quais se deparam. Para tal, é necessário em primeiro lugar que se identifique o conflito central. O conflito existe quando uma personagem é contrariada por outra ou por um obstáculo social, moral ou psicológico. Através do conflito central, é possível identificarmos uma série de outros conflitos adjacentes.

### 3.3.3.

#### Os gêneros teatrais

Alguns dos termos mais frequentemente usados no vocabulário da dramaturgia são os que denotam os gêneros teatrais, e acima de tudo, os dois gêneros básicos, a tragédia e a comédia. O estudo dos gêneros teatrais tem sido objeto de interesse da história literária, especialmente no século XVII, quando havia uma grande preocupação em regulamentar a escrita e, portanto, em classificar as obras em tragédia ou comédia. Esta especulação teórica acaba por exercer uma grande influência sobre a maneira na qual as peças são escritas, representadas, dirigidas e lidas.

Cada período da história tem tido suas próprias visões dominantes acerca do que caracteriza os gêneros teatrais, o que por muitas vezes acabam por se tornar regras extremamente rígidas. O teatro clássico francês influenciou para que a tragédia tivesse como condição a existência de protagonistas que fossem membros das famílias reais, como se apenas estes personagens fossem dignos dos sentimentos nobres que caracterizavam tal gênero. Já no século XVIII, foram escritas peças com finais tristes, mas com personagens de classe média. O evento foi considerado revolucionário, e foram criados os termos “tragédia burguesa” ou “tragédia doméstica” para designar tais obras, cujos personagens não pertenciam às classes nobres.

A relevância da classificação das obras em função dos gêneros é assim analisada por Esslin (1978):

Como crítico, eu me sinto naturalmente fascinado pelos difíceis problemas da definição dos gêneros e de suas implicações estéticas e filosóficas; porém como homem ligado ao teatro por seu lado prático, como diretor militante, encaro-os de modo completamente diferente. (...) Como diretor, é necessário que eu me decida sobre o gênero ao qual pertence a peça que tenho que enfrentar; não segundo algum princípio abstrato, mas pura e simplesmente para saber o ponto de vista segundo o qual ela deverá ser representada. (p.75).

O autor exemplifica tal dificuldade citando a montagem de *O jardim das cerejeiras*, de Tchekov. O próprio autor classifica a peça como comédia, mas Stanislavsky, que a dirigiu, assim escreveu a Tchekov: “Esta peça não é nem comédia nem farsa, como você me escreveu; é uma tragédia, seja qual for a solução que você possa ter encontrado para uma vida melhor no último ato”(Ibid.,p.75).

Uma classificação superficial, que, grosso modo, determina que toda peça de final triste é uma tragédia e toda peça de final feliz é uma comédia, costuma ser comumente aplicada, embora resolva muito pouca coisa. O que caracteriza uma obra em determinado gênero é mais seu conteúdo que o formato da escrita em si. Ryngaert (1996) explica que

os gêneros não concernem apenas às formas da escrita, mas também, por intermédio das personagens em ação, à natureza dos temas tratados. É impossível falar de tudo, em qualquer parte. A tragédia é oficialmente o gênero mais apreciado porque devolve aos espectadores uma imagem nobre deles mesmos (p. 7).

O que se questiona não é apenas como o teatro fala, mas, sobretudo do que se permite falar, que temas aborda. A organização da narrativa e a natureza da escrita correspondem a projetos dos autores, inevitavelmente atravessados pela história e por suas ideologias.

Pavis (2001), muito sucintamente, define tragédia por “peça que representa uma ação humana funesta e que acaba em morte” (p.415). Logo recorre à definição de Aristóteles (2000), definição esta que acredita influenciar os dramaturgos até hoje :

A tragédia é a representação de uma ação elevada, de alguma extensão e completa, em linguagem adornada, distribuídos os adornos por todas as partes, com atores atuando e não narrando; e que, despertando a piedade e temor, tem por resultado a catarse dessas emoções (p. 43).

Tradicionalmente, define-se a comédia por três critérios que a opõe à tragédia: suas personagens são de condição modesta, seu desenlace é feliz e sua finalidade é provocar o riso no espectador. É caracterizada por Aristóteles (Ibid) pela

imitação de gentes inferiores; mas não em relação a todo tipo de vício e sim quanto à parte em que o cômico é grotesco. O grotesco é um defeito, embora ingênuo e sem dor; isso o prova a máscara cômica, horrenda e desconforme, mas sem expressão de dor (p.42).

Assim, sua intenção não vai além de dedicar-se à realidade cotidiana e prosaica das pessoas comuns, e daí vem sua capacidade de adaptar-se a qualquer sociedade e a sua infinita diversidade de suas manifestações. A comédia, ao revelar o cotidiano,

não nos faz compreender melhor as crises extremas da vida humana e as mais exaltadas emoções a elas ligadas, mas, mesmo assim, permite que tenhamos visão mais clara dos

costumes e hábitos da sociedade, das pequenas fraquezas e excentricidades do comportamento humano (ESSLIN, 1978, p. 81).

Pavis (2001) coloca que,

quanto ao desenlace, ele não só não poderia deixar cadáveres ou vítimas desencantadas, como desemboca quase sempre numa conclusão otimista (casamento, reconciliação, reconhecimento). O riso do espectador ora é de cumplicidade, ora de superioridade: ele o protege contra a angústia trágica, propiciando-lhe uma espécie de “anestesia afetiva”. O público se sente protegido pela imbecilidade ou pela doença da personagem cômica; ele reage, por um sentimento de superioridade, aos mecanismos de exagero, contraste ou surpresa (p.53).

A comédia grega surgiu ao mesmo tempo que a tragédia grega, e pode ser considerada o antídoto do mecanismo trágico, uma vez que, de acordo com Mauron (apud. Pavis, 2001), “a tragédia joga com nossas angústias profundas, a comédia, com nossos mecanismos de defesa contra elas” (p.53). Deste modo, os dois gêneros correspondem a um mesmo questionamento humano, e o movimento de passagem da tragédia até a comédia produz diferentes estruturas para cada um dos gêneros: assim como a tragédia está ligada a uma série obrigatória e necessária de motivos que levam em direção à catástrofe inevitável, a comédia vive da idéia repentina, das mudanças de ritmo e do acaso, sempre com uma conclusão otimista e com uma resolução final.

Um outro gênero, que pudesse passar naturalmente da comédia à tragédia, do sublime ao grotesco, assim como as obras de Shakespeare, foi então denominado drama. A tragédia, por sua relação direta com o culto aos deuses (segundo a mitologia, o que provoca a tragédia de muitos protagonistas é a transgressão de leis divinas), é por muitos considerada incompatível com os postulados judaico-cristãos, para os quais a idéia de vontade superior dos deuses regendo o destino humano é inviável. O drama é liberto da fatalidade e portanto muito mais condizente com os conflitos cristãos, que podem ser resolvidos pelo arrependimento e pela penitência aos pecados. Segundo Roubine (2003), trata-se de uma dramaturgia que

rejeita a mitologia arcaizante, a “pompa” inerente ao gênero trágico, os diálogos versificados, a unidade de lugar etc. Propõe-se encenar personagens que pertencem à experiência cotidiana de cada espectador. (...) E que falem a mesma linguagem que ele, que enfrentam problemas, angústias que lhe são familiares (p. 59).

Magaldi (1998) aponta para uma fronteira que não pode ser determinada com precisão no teatro contemporâneo, “vendo-se, a cada instante, comédia com elementos dramáticos e drama com elementos cômicos” (p.19).

A dramaturgia contemporânea apela a muitas formas, e seria legítimo perguntar qual a função atual da determinação dos gêneros aos textos dramáticos. O gênero informa sobre qual realidade se supõe que o texto represente, dá ao leitor a opção de ler o texto conforme as regras deste ou daquele gênero e fornece uma indicação acerca da realidade representada. É como se houvesse uma espécie de contrato entre o texto e seu leitor; ao detectar o gênero do texto, o leitor cria expectativas e permite ao autor que não recapitule as regras do jogo, supostamente já conhecida por todos.

#### **3.3.4.**

##### **O estatuto da fala: diálogos, monólogos e didascálias**

O teatro é considerado um gênero em que “se fala” muito. O texto dramático muitas vezes é identificado apenas com as suas falas, como se a soma das interações dos personagens através das falas fosse a única forma de texto. No texto pronunciado pelos atores, dois principais tipos de fala são encontrados: os diálogos e os monólogos. Porém, para que se possa identificar o conjunto dos enunciados do texto, as didascálias também merecem uma atenção especial.

O diálogo dramático é uma troca verbal entre os personagens e é considerado a forma fundamental e exemplar do drama. Se pensarmos o teatro como uma apresentação de personagens atuantes, o diálogo ganha o estatuto de expressão privilegiada, sendo então o meio mais apto para se mostrar como os personagens se comunicam. O efeito para o leitor ou o espectador é ainda mais forte, já que temos a sensação de nos depararmos com uma forma bastante familiar de comunicação: a fala.

O monólogo, segundo Pavis (2001), é um discurso que a personagem faz para si mesma: “O monólogo se distingue do diálogo pela ausência de intercâmbio verbal e pela grande extensão de uma fala destacada do contexto conflitual e dialógico” (p.247). A

inverossimilhança do monólogo faz com que ele seja freqüentemente condenado ou reduzido. Neste sentido, continua o autor,

em contrapartida ao diálogo, o monólogo parece um ornamento arbitrário e aborrecido que não é visto como adequado à exigência da verossimilhança nas relações inter-humanas (...). Já que o homem sozinho não fala em voz alta, toda representação de uma personagem que confia seus sentimentos a si mesma será facilmente ridícula, vergonhosa e sempre irrealista e inverossímil (Ibid, p.93).

O teatro realista ou naturalista só admite o uso de monólogos em situações específicas, tais como embriaguez e sonho; já o drama romântico, por exemplo, despreocupado com uma expressão realista do mundo, adapta-se bem ao monólogo. Benveniste (1989) explica que “o monólogo é um diálogo interiorizado, formulado em linguagem interior, entre um eu locutor e um eu ouvinte” (p. 86).

Ainda assim, a distinção entre estas duas formas de texto dramático não deve ser feita por simples oposição, pois nenhum deles existe sob forma absoluta. O diálogo pode se constituir por uma sucessão de monólogos, assim como um monólogo pode ser, por exemplo, um diálogo do personagem com uma outra parte de si mesmo ou com um interlocutor imaginário. Nem todo diálogo é tão naturalista a ponto de excluir qualquer vestígio de seu autor-anunciador e nem todo monólogo é capaz de eliminar todo e qualquer traço dialógico.

Ryngaert (1996) pondera que

As escritas dramáticas dos últimos anos contribuíram para confundir as pistas. Assistimos a um grande retorno do monólogo em todas as suas formas, quando ele parecia definitivamente classificado no rol das convenções empoeiradas. Assim, há textos constituídos de monólogos sucessivos. Outros alternam diálogos cerrados e longos monólogos. Quanto ao diálogo, ele foi como que renovado por experiências de entrançamento e entrecruzamento que se afastam muito do estrito diálogo alternado em que as réplicas se assemelham a jogadas de pingue-pongue. Essas construções complexas tornam ainda mais útil um trabalho sobre a enunciação, cujo primeiro objetivo é identificar emissores e destinatários (p.103).

Admite-se que, no teatro, todo tipo de discurso é ação falada. A fala de um personagem organiza sua relação com o mundo no uso que ele faz da linguagem. Dois casos importantes da relação entre fala e ação podem ser apontados: quando a fala é ação, onde o próprio fato de falar constitui a ação da peça, e quando a fala é um instrumento da

ação, onde ela desencadeia ou comenta a ação. É possível também que haja uma combinação destes dois casos em uma mesma obra.

As didascálias, também conhecidas por rubricas, são as instruções cênicas dadas pelo autor quanto ao cenário, características e intenções das personagens, e outras. Configuram o texto secundário e não se destinam a se tornar fala, embora possam ser eventualmente utilizadas como texto em cena.

As falas podem ser estudadas como uma troca entre os enunciadores, e, através delas, é possível compreender as relações entre as palavras e aqueles que as dizem, e analisar por que as dizem.

Toda comunicação verbal, enquanto um ritual social, é fundada em dois pressupostos. De acordo com o Ryngaert (1996),

estabelece suas trocas em função do quadro social acerca do qual os indivíduos já têm um conhecimento apropriado. Em segundo lugar, uma conversação se desenvolve segundo um código de relações já estabelecido entre os indivíduos que falam. Assim, o simples fato de fazer uma pergunta denota um poder que o locutor se atribui e que portanto, geralmente, ele se permite manifestar (p.106).

Se toda manifestação da fala apóia-se em pressupostos, as leis não escritas que regulam as relações verbais entre os indivíduos e por vezes se assemelham a verdadeiros rituais, e a forma como estas regras se manifestam, como são respeitadas ou infringidas, fornecem dados acerca da relação que se estabelece entre os sujeitos. Assim, “toda conversação pode ser analisada como um texto num contexto, o do conhecimento mútuo que os indivíduos devem ter um do outro para estabelecerem a relação” (Ibid.,p.107). Como é necessário um contexto mínimo para que toda conversação exista, este mesmo contexto mínimo deve ser levado em conta no momento em que o diálogo é passado para o palco, pelo menos se admitirmos que os diálogos, enquanto as falas dos personagens, jamais são arbitrários.

Larthomas, citado por Ryngaert (1996), observa sobre o diálogo comum e o diálogo de teatro:

E o diálogo propriamente dito? Como progride? Há vários meios de encadear réplicas; quais o autor escolheu? E por que? Quase nunca se responde a essas perguntas. Ou melhor, elas jamais são colocadas... Esquecemos, ignoramos ou fingimos ignorar que nos encontramos diante de

obras cuja característica essencial é serem escritas em forma de conversação a ser representada”(p.107).

Ao abordar um diálogo, é primordial que se perceba do que se trata, do que falam as personagens. Neste momento, podem ser identificadas duas dificuldades: uma tendência à limitação aos grandes temas, como sendo de grande importância para o conhecimento global da peça ou, no caso de se tratar de uma obra conhecida, ao que é tradicionalmente apontado como o essencial. Nesse caso, ao classificarmos depressa demais os temas da fala nos quadros pré-fabricados do sentido, deixamos de fazer um verdadeiro levantamento. A outra dificuldade consiste no obstáculo de separar os conteúdos dos enunciados das implicações da fala, das relações de força entre as personagens. Nesse trabalho de identificação, é essencial perseguir os temas aparentemente marginais, reservando para mais tarde a classificação e evitando qualquer decisão apressada sobre as origens das réplicas.

É preciso também que seja mantido e prolongado o caráter de “leitor ingênuo”, sem sucumbir, porém, à tentação das generalizações. Para tal, é necessário nomear os temas com precisão- já que ao redigi-los identificamos distinções, e uma síntese antecipada anularia as diferenças. Em um outro momento, examinam-se as relações de força entre as personagens (com que objetivo elas abordam um tema, mudam de tema?) e o estudo das questões ligadas à estratégia de informação do autor (era indispensável que certos temas fossem levantados pelas personagens dentro do enredo?).

As regras válidas para o que é chamado de “conversação verdadeira”<sup>2</sup> são válidas também para os diálogos teatrais. Cabe observar se elas são respeitadas ou infringidas, se há cooperação, se os personagens se escutam ou se interrompem o discurso um do outro; se fazem discursos longos ou se são breves; se permitem o estabelecimento de um intercâmbio ou se mudam freqüentemente de assunto. A partir daí, é possível que se estabeleça uma idéia acerca das relações de força entre os personagens e de como os diálogos são estruturados pelo autor.

Uma questão recorrente e essencial é saber por que o personagem se autoriza a falar da maneira como fala. Há dois aspectos que, nesse sentido, podem ser avaliados: o quadro

---

<sup>2</sup> O termo “conversação verdadeira” diz respeito aos diálogos da vida cotidiana, fora do âmbito teatral.

social e o quadro relacional. Quanto ao quadro social, o que está em jogo é se o código social é ou não respeitado, ou seja, se a fala vai no sentido do que é esperado ou se rompe com o código previsível. No que diz respeito ao quadro relacional, pressupõe-se a existência de uma determinada relação entre os personagens, relação esta que justifique a fala. É uma relação implícita, que cabe ao autor revelar, ou não, ao leitor. Ryngaert (1996) postula que

O que nos interessa são, portanto, as diferentes posições ocupadas pela personagem, de uma réplica a outra. Um tipo de relação raramente é dado de uma vez por todas no diálogo. As personagens ocupam papéis diferentes e sucessivos, pois, tanto num diálogo como numa conversação, tudo se move e tudo flutua. Nada jamais está totalmente exposto (...) e os equilíbrios que ali se realizam sempre são precários e provisórios ( p.114).

Toda fala no teatro busca seu destinatário, seja no diálogo, quando vários personagens estão em cena, ou seja no monólogo, que, em última instância, possui sempre um destinatário. Apesar disso, muitas vezes a escolha do destinatário só acontece na encenação, por escolha do diretor, caso não haja nenhuma indicação nas didascálias.

O texto de teatro revela-se um jogo de falas em busca de destinatários, como fragmentos de linguagem a caminho de um destino; mas o discurso pode supor tanto falsos destinatários quanto falsos enunciadore. É um grande jogo entre enunciador e destinatário, no qual tudo pode ser cogitado, especialmente quando lemos o texto com a idéia de que nenhuma fala é evidente, de que ela mesma entra no quebra-cabeça das enunciações.

Uma das funções da fala da personagem é informar ao leitor sobre o desenvolvimento da intriga, e sob este ponto de vista os enunciados também devem ser considerados como um veículo de informação. Ryngaert (1998) chama esta comunicação de “estratégia de informação”:

Na medida em que o modo como a informação é transmitida corresponde, para um autor, a uma vontade declarada, em função de uma época, de uma estética ou, pelo menos, do caráter específico de uma escrita. Para os clássicos (...) a informação deve ser completa, nada deve ficar na sombra, nem nas cenas de exposição nem no desfecho, no qual a sorte de cada uma das personagens deve ser definida. Em contrapartida, o teatro contemporâneo serve-se amplamente de resumos narrativos, da elipse. A ambigüidade que é por vezes nele cultivada deixa uma participação mais importante ao trabalho do leitor (p.115).

Não se trata, na verdade, de uma narração, e esta é uma dificuldade aparente: a relação entre a fala da personagem, sua verossimilhança e o modo como a informação é transmitida. A fala, se reduzida apenas à função de comunicar uma informação, faz com que o diálogo apareça como puro artifício, e os personagens, alguns apenas para ouvir tal informação. Ainda que o personagem assuma uma postura narrativa, este deve conhecer a história que conta e possuir alguma grande razão para contá-la; do mesmo modo, o personagem que a escuta deve ter uma razão justa para tal, que não uma simples curiosidade.

Apesar dos dramaturgos contemporâneos não possuírem tamanho comprometimento com as exigências da verossimilhança, a forma como eles administram a transmissão da informação é um dado relevante acerca da forma dramática.

As informações podem ser classificadas como abundantes, raras, diretas ou indiretas. Por informação abundante, o autor quer dizer que a fala dos personagens fornece informações exaustivas sobre si; por rara, que nenhuma informação é dada, havendo um conteúdo tão implícito entre os personagens, que é como se o leitor fosse excluído; a informação direta é aquela em que o autor não dissimula seu caráter de informação destinada ao leitor ou ao espectador, e pode assumir tanto a forma de monólogos quanto de comunicados; e a informação indireta se dá através de meandros dos discursos, e cabe ao leitor ou ao espectador avaliar o quão útil é a informação fornecida. A informação pode, ainda, ser tida como pública (quando é dada como tal) ou discreta (quando tem o aspecto de uma “conversação verdadeira”), maciça (fornecida em “blocos informativos”) ou difusa (diluída no texto, sem que haja momentos particulares de divulgação da informação). Tais categorias de informação não são excludentes entre si, ou seja, uma informação pode ser abundante e discreta ou abundante e direta, por exemplo. Ryngaert (1996) complementa:

O estudo ao microscópio de um fragmento de texto de teatro leva a perceber melhor as características de uma escrita, pelo menos na peça em questão. É difícil falar de uma escrita a não ser por generalidades. Por isso as análises minuciosas concernentes ao regime da fala, ao modo de informação, ao sistema de enunciação, ao próprio grão da linguagem, são preciosas para apreender as características de uma escrita. A passagem pela análise de detalhe facilita o acesso à totalidade do texto. (...) Compreender uma escrita é ser capaz de formular hipóteses sobre seu funcionamento e sobre sua necessidade. A análise do ponto de vista da enunciação é um trabalho teórico que imediatamente se depara com sua prática, a distribuição da fala entre os atores como outros tantos enunciadores e destinatários particularmente sensíveis a essa estranha situação de comunicação, ao mesmo tempo verdadeira e ardilosa, comum e artística (p.118).

### 3.3.5.

#### As personagens

Uma das maiores diferenças entre o teatro e o romance é que, enquanto o romance narra uma história, o teatro o faz através da ação do homem, na presença viva e carnal do ator. Se, em última análise, é através dos diálogos que se estabelece uma comunicação entre o autor e o espectador, temos que a personagem é o veículo principal pelo qual esta comunicação é possível; o discurso da personagem não é verdadeiramente seu, mas do seu autor, que a faz falar. Prado (1976) explica que “a personagem teatral, portanto, para dirigir-se ao público, dispensa a mediação do narrador. A história não nos é contada, mas mostrada como se fosse de fato a própria realidade” (p.85).

O estatuto final da personagem é ser encarnada pelo ator e não mais se limitar a uma descrição textual, sobre o qual se sabe o nome e algumas outras informações dadas direta ou indiretamente, pelo autor. Graças ao ator, a personagem cênica adquire uma consistência que a faz passar do estado virtual a um estado real, diferenciando a “personagem lida” da “personagem vista”.

O trabalho do ator vai, de fato, mais além do que simplesmente reproduzir as falas da personagem. Conforme coloca Duvignaud (1972),

“Figurar o personagem Hamlet não consiste em reproduzir simplesmente um texto. A tarefa a executar, como diria Stanislavski, consiste em reviver as condutas fixadas por uma sociedade em determinada época para restituir ao personagem uma vida que ele copia simultaneamente dos componentes modelares estabelecidos por uma cultura e do fato de esses modelos serem modificados na sua própria configuração” (p.248).

Neste trabalho, a análise feita não parte da personagem encenada nem da interpretação dos atores; parte dos elementos sobre a personagem que são oferecidos no texto, sejam eles didascálias, falas da personagem sobre si, falas de outras personagens ou as ações e atitudes próprias.

A primeira pista acerca da identidade da personagem pode estar em seu próprio nome. Esta indicação é tão importante, que alguns autores optam por não nomear suas personagens para que não haja nenhuma marca social *a priori*. Os nomes são carregados de

conotações pré-concebidas e propõem algumas pistas sobre as identidades das personagens. Ainda que uma personagem não se construa apenas a partir de seu nome, é importante perceber o modo como os autores as nomeiam.

Quando se faz um levantamento da identidade de uma personagem, é essencial que o faça sempre em relação às outras personagens. A análise do sistema de personagens de uma determinada peça é mais relevante do que a simples análise individual de cada uma. A análise individual é essencial sim, mas para que seu resultado possa ser confrontado com a outra personagem com a qual esta se relaciona. Assim, nas peças aqui pesquisadas, o que se torna relevante é a relação entre as personagens que configuram os casais, e não as características individuais de cada uma.

Todas as indicações concernentes às personagens merecem atenção. Se, por exemplo, a idade de uma personagem nos é revelada, certamente será uma informação relevante sob algum aspecto. Esta busca de informações oferece um esboço de cada personagem, mas é, de fato, a encenação que dará maior ou menor importância a cada informação dada.

As personagens podem ser definidas pelas ações que realizam, estritamente do ponto de vista de sua participação no enredo. Definir o que a personagem faz nem sempre é tarefa simples, até porque é necessário considerar suas idéias, seus desejos e suas vontades (o que por vezes pode fazer com que as ações pareçam contraditórias). Ao se destacar todas as ações de uma personagem segundo a ordem da narrativa, ainda que algumas delas pareçam irrelevantes, as grandes ações ou o motor principal da personagem podem tornar-se cada vez mais claras.

A análise da personagem é também diretamente vinculada à análise de seus discursos. A personagem é, ao mesmo tempo, a criadora do que diz e o resultado desta fala; da mesma forma que seu discurso é proveniente de suas “personalidade”, a personagem é a figuração humana do que diz.

Do ponto de vista do conteúdo, uma personagem pode falar de si e dos outros. Não podemos esquecer que a maneira como uma personagem vê a outra é carregada de crítica e de opiniões próprias. Da mesma maneira, o modo como uma personagem fala de si, quando se analisa, se explica ou se queixa, não é totalmente confiável. É nesse momento em que seus sentimentos e reflexões podem vir à tona, e nem sempre os conteúdos obscuros de uma

personagem podem emergir de forma clara e coerente. É por isso que a análise das falas das personagens torna-se pouco relevante quando é descontextualizada, quando não se sabe a quem ela se dirige e nem por que se constrói de tal modo. O que nos fornece mais dados é, sem dúvida, as contradições, as semelhanças e as oposições de uma personagem em relação à outra.

## 4

### **Cenas de um casamento: teatro e conjugalidade**

#### 4.1

##### *Intimidade Indecente*

#### 4.1.1

##### **A materialidade do texto**

*Intimidade Indecente* investiga a relação de um casal, Roberta e Mariano, que, após vinte anos de casamento, decidem se separar, aos cinquenta anos de idade. Fala, portanto, de uma relação amorosa na maturidade, mostrando os reencontros do casal nas três décadas seguintes. Aborda temas como paixão, sexo, solidão, infidelidade, filhos, preconceito, companheirismo e abandono.

A autora indica que a peça se passa na época atual, e em um único cenário, o que configura uma unidade espacial: “a sala de visitas de família de classe média alta, durante uns 40 anos” (p.1). E informa: “Nem cenário nem figurino deverão ser trocados durante o espetáculo. Só detalhes. E o envelhecimento (das personagens) deverá ser feito só com expressão corporal e jogo de luzes, sem uso de maquiagem” (p.2).

O título da peça não remete, a princípio, a nenhum gênero específico, mas dá a dica de que se trata de um texto que discorre sobre uma relação extremamente íntima, onde revelações serão feitas – revelações que, de tão íntimas, podem ser consideradas indecentes<sup>1</sup>. O texto pode ser classificado como um drama com elementos de comédia o que, conforme Magaldi (1998) é cada vez mais comum no teatro contemporâneo.

A peça é dividida em quatro partes, que a autora chama de quadros. Cada quadro se refere a uma década específica: assim, no quadro 1, a indicação é que Roberta e Mariano têm quase cinquenta anos; no quadro 2, mais ou menos sessenta anos; no quadro 3, setenta anos e no quadro 4, quase noventa. Este modo de organizar as partes do texto enfatiza que cada quadro é exclusivamente marcado pela idade dos personagens, e, conseqüentemente,

---

<sup>1</sup> Como diz a personagem Roberta, “a minha idade me dá o direito de dizer o que me vier à cabeça” (p.45).

pelos anos que eles possuem de relação (de casamento e de separação). Podemos supor que, mesmo em uma análise material do texto, é possível perceber que o que a autora considera como essencial em sua obra é a marca da passagem do tempo, mais especificamente refletida no envelhecer das personagens.

Cada quadro termina com um monólogo de uma das personagens (com exceção do último, que inicia com um). São, na verdade, diálogos que as personagens travam, de maneira indireta, com a platéia. Apesar de não haver nenhum intercâmbio verbal e de serem falas extensas, o que, por sua natureza, caracteriza um monólogo, também não são discursos que a personagem faz para si mesma. O interlocutor, neste caso, não seria também uma personagem imaginária, e sim a própria platéia, para quem a personagem expõe seus sentimentos e seus conflitos. Como são apenas duas personagens em cena, todas as falas - a não ser os monólogos - são sempre direcionados um para o outro.

Os três primeiros quadros têm, cada um, o volume de dez páginas; já o quarto e último quadro é maior, com dezessete páginas. A proporção exata entre as primeiras partes indica uma provável relevância semelhante entre elas; já as sete páginas a mais que compõe o final da peça, onde as personagens já estão com quase noventa anos, podem ser vistas como uma indicação de que há uma tendência maior a investigar a relação do casal no fim de suas vidas.

#### **4.1.2**

##### **As personagens**

As duas únicas personagens em cena na peça, e que compõe o casal sobre o qual se baseia o texto, são assim descritas pela autora: “Roberta- mulher exuberante de quarenta e tantos anos. Mariano- marido de Roberta, um pouco mais velho, homem interessante” (p.1). Ela é educadora e ele, advogado. Ambas as profissões caracterizam os personagens como sendo pertencentes, no mínimo, à classe média urbana. Os nomes dados às personagens não sugerem nenhum dado mais direto acerca de suas identidade: Roberta é um nome razoavelmente comum; já Mariano é um nome menos usual, que remete a um pouco mais de sofisticação.

A relação que se estabelece entre o casal é mais próxima do modelo igualitário do que do hierárquico. Embora haja, sem dúvida, alguma hierarquia, Roberta não se mostra

submissa ao marido. Trabalha fora, é bem sucedida no que faz e já criou os filhos que, aliás, vê cada vez menos. Mas foi casada por vinte anos; conhece Mariano como ninguém, e é mais baseada em intimidade do que em poder que se constrói a relação do casal.

As outras personagens são apenas citadas no texto, embora essenciais para o drama. São elas: Alice, filha do casal; Antoninho, filho do casal; Lea, terapeuta de Roberta e Rejane, melhor amiga de Alice.

### 4.1.3

#### A ação analisada através das falas

No quadro 1, início da peça, onde ambos têm menos de cinquenta anos, Roberta está se insinuando sexualmente para Mariano que, desanimado, lê um livro. Desde então se instaura a crise: Roberta quer ser desejada, enquanto Mariano tenta se desculpar.

Mariano:  
Já estou perto dos cinquenta, Roberta.

Roberta:  
Eu também já estou perto dos cinquenta.

Mariano:  
Já não sou a mesma coisa.

Roberta:  
Mas me sinto viva!

Mariano:  
Pois não devia sentir-se tão viva assim. Afinal, são mais de vinte anos de casamento.

Roberta:  
Está insinuando que eu sou histérica? Eu? Pobre de mim. Faz séculos que a gente não transa..."(p.3).

Este diálogo apresenta ao leitor duas informações diretas, transmitidas por Mariano, que são extremamente relevantes para a compreensão do conflito: a idade de ambos e o tempo em que estão casados. Tais dados, informados logo na primeira cena da peça, é um artifício para que possamos contextualizar a ação.

Roberta, além de demonstrar seu desejo, denuncia que a frequência sexual do casal é baixa e insatisfatória - pelo menos para ela. Jablonski (2003) aponta que a expectativa da

freqüência sexual de um casal<sup>2</sup> seria em torno de uma a duas vezes por semana; os dados que o autor encontrou nesta pesquisa são que “36,6% da mostra masculina e 50% da feminina apresentaram um padrão de atividades sexuais abaixo do ‘esperado’, levando uma vida sexual não compatível com os padrões considerados socialmente desejados e satisfatórios” (p. 155). Além disso, se pensarmos que a sociedade contemporânea é extremamente erotizada e estimula o tempo todo um comportamento sexual, é mais fácil de compreender a sensação de estar sendo desprezada. Mais ainda, a mesma pesquisa mostra que as mulheres casadas fazem menos sexo que os homens também casados; mais uma vez, estão mais insatisfeitas do que eles. Esta diferença pode talvez ser explicada pelo fato de que muitos homens não mantêm relações sexuais apenas com suas esposas. Assim, Roberta é mais uma mulher insatisfeita no casamento e Mariano, mais um marido conformado.

Ele, pressionado, confessa não sentir mais desejo por ela:

“Mariano:

Eu não sei explicar direito, Roberta, eu ainda te amo. Mas não sinto mais tesão por você.

Roberta:

Você não sente mais vontade de fazer amor comigo?

Mariano:

Perdão, Berta. A última coisa que eu quero na minha vida é te magoar. Mas preciso ser sincero. Não sinto.

Roberta:

Eu...não te atraio mais como mulher! Não sente nada, aquele tesão todo, não sente absolutamente nada dele por mim?!

Mariano:

Não. Quando a gente transa é como se seu tivesse cumprindo uma obrigação.

(...)

Roberta:

Que horror! Que absoluto horror uma esposa escutar isso de um marido! Como é que você tem coragem de me dizer essa barbaridade? (...) Você sente tesão por outras, sente?

Mariano

---

<sup>2</sup> É grande a dificuldade de se traçar normas e padrões gerais de conduta com relação ao comportamento sexual, devido a grande variedade existente em função de características individuais, das idiossincrasias de cada casal e do tempo de relacionamento, entre outros fatores (JABLONSKI, 1994)

Sinto.

Roberta:  
Quem?

Mariano:  
Por quase todas as moças que me passam pela frente.

Roberta:  
Assassino!!!!

Mariano:  
Berta, calma....” (p.5).

Nesse momento, Mariano aproveita sua condição masculina para explicar a Roberta que “Deus foi mesmo injusto com vocês, mulheres. Nós temos a mesma idade, mas você está muito mais acabada que eu” (p.6). Parece que Mariano sabe que terá muito mais facilidade em encontrar uma nova parceira do que Roberta, que blasfema:

“Malvado criador que conserva meu marido, esse coroa, de pé, enquanto eu despenco, eu emagreço e engordo feito uma sanfona enquanto ele se mantém no peso; o cabelo, se eu não pinto, vão achar que sou avó dos meus filhos enquanto que nele cabelo grisalho é um charme. Por que não nasci homem, POR QUE?”(p.7).

Em seguida, Roberta, que insiste que Mariano sente uma atração sexual pela filha Alice, ouve a surpreendente revelação:

“Mariano:  
Bom, se você quer agressão, Roberta, vamos lá. Não preciso transar com a Alice, pois já coloquei o meu bermudão e transei com a melhor amiga dela, a Rejane.

(...)

Roberta:  
Pois não pense que eu vou me suicidar por causa disso não, seu desgraçado! Transou? Então arrume a sua trouxa e vá morar com o raio da Rejane!

Mariano:  
Roberta! Foram só umas “transas”.

Roberta:  
Ah, “só”? Então pode ir! Vai dar uma “moradinha” com ela!”(p. 10)

Desta vez, a informação foi dada simultaneamente para o leitor e para a personagem. Provavelmente, Mariano só revelou sua traição porque se sentiu provocado pela mulher; foi uma maneira de se defender. Para Roberta, a aventura de Mariano com Rejane já é suficiente para designar uma infidelidade, enquanto para ele, foram apenas “umas transas”. Se, para a mulher, casamento é sinônimo de amor, quando o amor acaba, o casamento também deve acabar. Já para homem, casar significa, primordialmente, constituir família; o fim do amor em pouco implica em desejo de divórcio. Ela o manda embora, e depois, num ímpeto de arrependimento, se arrasta pelo chão. Mariano então conversa com a platéia, em um monólogo que desfia seu conflito:

“Me dilacera...mas com Rejane eu me sinto renascer no meio do tédio... Tudo começa a ter sabor de novo. (...) me desinteressei de tudo, do meu trabalho, eu que sempre gostei de ser advogado, sempre gostei demais do que faço, de repente o trabalho perdeu o sentido, perdeu a razão de ser. (...) Então descobri Rejane... (...) Minha vontade era de pegar ela no colo, beijar o corpo dela inteiro, nu, e depois possuí-la ali mesmo de um golpe só, no chão! Que sacrilégio, meu Deus! Ma foi o que senti. Fiquei horrorizado agora com a Roberta. Do que não é capaz uma mulher quando se sente rejeitada! (...) Mas a Rejane...não dava para resistir. Eu não tinha decidido ainda se queria fazer vida com a Rejane, mas a Roberta decidiu por mim e eu aproveitei o embalo. (...) Eu amo a Roberta, vai entender, meu Deus, eu amo! Mas não posso passar sem a Rejane!” (p.12).

Mariano e Roberta então se separam. É uma separação nos moldes das separações contemporâneas, nas quais o casal se mantém amigo, se encontra eventualmente e decide junto as questões relacionadas aos filhos. Mariano, assim como a maior parte dos homens de sua idade, vai viver com uma mulher mais jovem, enquanto que Roberta este destinada à “pirâmide da solidão”, em uma alusão ao termo designado por Berquó (1989).

O quadro 2 mostra um encontro do casal, já a quase dez anos após a separação. A autora indica:

“A mesma sala, alguns anos depois. Agora mais feminina, com flores. Roberta está arrumando a mesa para um chá, cuidadosamente, toalhinhas de renda, mais flores etc. Está outra pessoa, mais jovem, mais magra, bem mais bonita. Acaba de se arrumar também. No espelho da sala, retoques de maquiagem. Ela olha umas duas vezes da janela, ansiosa. Na terceira, vai abrir a porta, feliz. É Mariano. Está mais velho, cabelo mais grisalho” (p. 13).

Dessa vez é Roberta quem se aproveita da sua condição feminina e discorre sobre os problemas que afligem o homem:

“Mariano:

É incrível, Roberta, como você está cada vez mais jovem.

Roberta:

Mas continuo sanfona. Quando você foi morar com a Rejane eu fiquei um tempão magérrima e linda. Depois sanfonei de novo, vai entender. Você está bem.

Mariano:

É, já estive melhor. Já não tenho agora, eu também, o turgor da pele.

Roberta:

O Senhor seja louvado! E ficou mais careca! Como Deus foi injusto com vocês, deu a vocês, e não a nós, a careca. Fora a “obrigação” de funcionar. Que tortura! Obrigada, meu Deus, obrigada, obrigada!” (p.13).

As personagens continuam a fornecer informações para o leitor: Rejane fugiu com o professor de tênis vinte e cinco anos mais novo que Mariano que, abandonado, quis voltar para Roberta, que não aceitou. Quando Mariano pergunta a Roberta se ela está com outro homem, ela conta como se sentiu logo após a separação:

“O que aconteceu comigo, então, foi muito especial e esquisito. Depois da dor horrível da separação, eu comecei a me dedicar tanto a minha pessoa que...me enamorei de mim mesma! Eu sempre fui independente economicamente, Mariano, mesmo sendo uma educadora você sabe que eu sempre ganhei legal. Mas descobri que era independente mas nunca fui autônoma, que sempre vivi circulando em volta de você e das crianças. Aí com a separação me estruturei em cima de mim mesma. Foi uma alegria, meu deus! Como é bom poder respirar sem o ar dos outros, sem balão de oxigênio, sem transfusões de sangue da família, que é como eu vivia com vocês. Eu não voltei com você, então, apenas porque queria finalmente saborear a mim mesma” (p.15).

Aqui, Roberta recoloca uma relação de poder que ainda não havia aparecido: na época de casada, era dependente do marido e vivia às voltas com os compromissos do lar. Por ser uma profissional absorvida pelo mercado de trabalho, Roberta não foi afetada pela queda no nível econômico que abarca a grande maioria das mulheres recém divorciadas. Ainda que com emprego fixo, muitas mulheres, por estarem em posição econômica desigual em relação a seus maridos, não conseguem manter o mesmo padrão de vida que tinham à época de casadas. Há poucas décadas, o discurso de Roberta seria, se não raro, inviável. O estudo de Grzybowski (2002) sobre mulheres divorciadas chefes de família assinala que, diferentemente do que aponta a literatura, que considera a situação financeira feminina no pós-divórcio a situação mais afetada, a área mais prejudicada tende a ser a

afetivo-sexual, e não a profissional/ econômico/ financeira, embora esta tenha ficado aquém do desejado.

Neste momento, mais uma informação nos é revelada: Roberta está dividindo seu apartamento com Lea, sua ex-terapeuta. Mariano sugere que, caso elas não estivessem vivendo juntas, ele poderia voltar a morar com ela. Desconfiada, Roberta pergunta se o ex-marido está precisando de ajuda financeira, ao que ele responde que não:

“Roberta:  
Você está querendo dizer que gostaria de morar comigo de novo?”

Mariano:  
A gente sempre se deu tão bem...

(...)

Roberta:  
Não estou morando, apenas, com a Lea, Mariano.

Mariano:  
Como assim?

Roberta:  
Estou “casada” com a Lea (mostra a aliança)

Mariano:  
Não estou entendendo...

Roberta:  
Eu e Lea temos um caso. Um caso de amor. Um caso de amor homossexual” (p.18).

Roberta encontrou uma forma alternativa de se esquivar da “pirâmide da solidão”: casou-se com uma mulher. Berquó (1989), em suas pesquisas, havia levantado a seguinte hipótese, com a ressalva de que talvez pudesse chocar alguns:

“acredito que arranjos afetivos entre pessoas do mesmo sexo vão se apresentar como uma alternativa para a mulher que envelhece sozinha. Hoje a ‘cultura do corpo’ e da juventude imperam. Além de ser pouco provável para um certo número de mulheres envolver-se com alguém muito mais jovem do sexo oposto, sua vaidade fica ameaçada diante das marcas do envelhecimento. Acho que o fato de várias mulheres estarem vivendo a mesma etapa do ciclo vital favorecerá o lesbianismo como opção sexual” (p 65).

Roberta explica sua escolha:

“Roberta:

É assim: quando uma engorda, por exemplo, a outra não fica enchendo o saco para ela emagrecer senão perde o tesão!

Mariano:

Ah, não se preocupam com a saúde uma da outra?

Roberta:

Que saúde...? Com vocês, homens é só preocupação como tesão e estética! Com a Lea, mariano, eu sou uma sanfona feliz! Ela não deixa de me amar só porque me nasceu uma espinha na cara! Porque me acabou o turgor da pele!” (p. 20).

Roberta se refere à tripla jornada de trabalho que acomete a mulher contemporânea. Bombardeada o tempo todo pela mídia, a mulher que já não mais se encaixa no padrão de beleza ditado se vê completamente fora do modelo de mulher atraente e sensual. A sexualidade de Roberta, que se viu incapaz de satisfazer os desejos do Marido, agora se direciona à outra mulher:

“Você me tocava ‘lá’, naquele meu lugar mais íntimo, ou muito forte que me doía ou mundo leve que me dava angústia! Ai! Que leve, que angústia! A Lea me toca com exatidão, direto no meu ponto de gozo, como quem sabe exatamente o que está fazendo” (p.20).

Os novos padrões sexuais da mulher contemporânea resultaram em uma maior exigência quanto ao prazer. As demandas incluem mais carinho, mais sensualidade, mais erotismo, tudo isso com um adendo importante: a chegada ao orgasmo. Nem todo homem é capaz de cumprir com tantas exigências, especialmente porque impostas depois de séculos de submissão sexual feminina.

No quadro 3, há a indicação de um envelhecimento um pouco maior das personagens. Ambos já estão com uns setenta anos, e Roberta aparece “mais discreta, um pouco arcadinha” (p.23). As falas denunciam sua condição atual: Mariano tem uma enfermeira – a quem chama de secretária -, Roberta faz hidroginástica, muitos amigos já se foram, inclusive a Lea. Em busca de subterfúgios para escaparem da solidão, Mariano navega na Internet (“Ah, uma maravilha, fiz muitos amigos lá!”) e Roberta comprou um cachorro, Max (“Ele é fofinho, tipo mini-puddle, uma criatura deliciosa. Vou buscar pra você ver”). Ambos encontram algumas possibilidades de serem sujeitos produtivos:

“Mariano:  
Tem trabalhado, feito free-lancer?”

Roberta:  
Preparei um vestibular para uma faculdade do interior. Fiz as questões. Tive que me atualizar, foi ótimo! Como vê, a minha vida está mais movimentada que a sua!

Mariano:  
Não, senhora! E ando quarenta minutos todas as manhãs com a minha secretária.

Roberta: Eu também ando com o meu personal training!” (p.27).

Neste encontro, é Roberta quem faz uma proposta:

“Roberta:  
Bom, é que às vezes você me fala em dividir o apartamento, em morar junto de novo...Essas coisas...Bem, se o Max não incomodar...Se você se acostumasse e aceitasse o Max a gente podia, por exemplo, pensar...”

Mariano:  
Tem um problema, Roberta. A minha secretária não é só uma secretária, é também uma espécie de acompanhante, assim, digamos, bem...Ela é meio “companheira” minha...

Roberta:  
Quantos anos ela tem?

Mariano:  
27 ”(p.30).

Mariano confirma, mais uma vez, a tendência dos homens, não apenas de recasarem com maior facilidade, mas também que de o fazerem com mulheres mais jovens. Ele se justifica:

“A culpa não é minha! É menininha em flor por tudo quanto é lado, é manequim de 12 anos desfilando aí na mídia, um monte de bundinha arrebitada sedo jogada na cara da gente todos os dias, todo mundo dançando a dança da garrafa!” (p.31).

Pois é o que a mídia de fato oferece para a sociedade: além da sexualização cada vez mais precoce das mulheres, o que é valorizado é o novo, o descartável, o efêmero. O culto ao novo traz em si uma conseqüente rejeição pelo antigo. Como coloca Roberta, “A experiência de vida é uma qualidade que deveria ser invejada, venerada! Mas num país

obcecado por sexo e juventude, a idade vira motivo de chacota, de vergonha, de horror!” (p.32).

O quarto e último quadro se inicia com um monólogo de Roberta que, “agora bem velhinha, está sentada no sofá, sozinha, muito ansiosa” (p.34). Está esperando sua filha, que irá trazer uma nova enfermeira:

“Minha filha vem trazer a nova enfermeira. Quer dizer, não é a nova enfermeira, é a acompanhante. Já tive várias. Não sabem fazer nada. E muito menos companhia. Não conversam comigo, eu me irrita; qualquer dia mato uma envenenada. Alice diz que desse jeito não vai parar ninguém comigo, que eu estou implicante, egoísta, cheia de coisa de velho. Ué, vai ver que eu sou uma velha, mesmo; às vezes eu percebo no olho das pessoas que elas querem que eu peça desculpas por ainda estar viva” (p.34).

Mariano chega e o diálogo que se dá entre as personagens, recheado de atitudes estereotipadas da terceira idade (como repetir a mesma frase várias vezes, ter lapsos de memória e não compreender o que o outro diz), tem como eixo central as diferenças geracionais:

“Mariano:

A gente nunca deveria ter se separado. Eu deveria apenas ter tido um caso com a rejane, você com seu personal training e com a Lea, que eu detesto, nenhum contava nada pro outro, tudo passaria logo e teríamos continuado juntos e companheirinhos até hoje.

Roberta:

Mas isso é o que faziam nossos avós!

Mariano:

Minha avó nunca teve caso com um personal training!

Roberta:

Pois devia ter tido. Ela não sabe o que perdeu. A verdade é que não existem regras”(p.38).

Mariano e Roberta também buscaram, na falta de referenciais sólidos, o modelo mais adequado para vivenciarem sua conjugalidade e sua sexualidade. De fato, não há regras estabelecidas, e sim uma recriação constante do que outrora se estabeleceu como o modelo vigente. Ele propõe a ela viverem juntos em uma clínica para idosos. Neste diálogo, a cumplicidade existente entre os é a tônica:

“Roberta:

Lá nesse lugar a gente vai poder jogar?

Mariano:  
Claro, tem todo tipo de jogo!

Roberta:  
Vou poder roubar?

Mariano:  
Claro que não!

Roberta:  
Então não vou!

Mariano:  
Larga de bobagem.

Roberta:  
Lá as pessoas dançam?

Mariano:  
Claro! Dançam, catam. Fazem até sacanagens.

Roberta:  
Credo! Que gente indecente!

Mariano:  
Muito, muito indecente...”

O diálogo final do texto dá a entender que Roberta já é viúva, e que Mariano veio buscá-la. E assim termina a peça:

“Roberta:  
Ué, você não vem?

Mariano:  
Não, por ao, não. Nós não precisamos mais de portas, Roberta.

Roberta:  
Como assim?

Mariano:  
Agora nós podemos atravessar as paredes.

Roberta:  
As paredes?

Mariano:

É, podemos atravessá-las, Roberta.

Roberta:

Mariano, me responde uma coisa: por que você veio me buscar, hein?

Mariano:

Ora, Roberta...Porque você é o grande amor da minha vida.

Roberta sorri, com carinho. Dá-lhe um delicado beijo de ‘canto de boca’. Enquanto entra uma música clássica linda e a luz nasce, lá no fundo, anulando a parede que, de mãos dadas, eles atravessam” (p.51).

## 4.2

### *Batalha de arroz num ringue para dois*

#### 4.2.1

##### **A materialidade do texto**

*Batalha de arroz num ringue para dois* é uma comédia, gênero pelo qual são conhecidas as obras do autor. Seu título já oferece uma dica a esse respeito: representa o casamento como um ringue para os cônjuges, fazendo uma analogia com o simbolismo do arroz, tradicionalmente usado para trazer boa sorte aos noivos, sendo aqui visto como uma espécie de arma. É uma crítica à possibilidade do casamento ser outra coisa senão o palco de brigas e desentendimentos. O título faz jus ao texto, pois é exatamente isso, de forma extremamente sarcástica, que o autor mostra, através de situações do cotidiano de suas personagens.

A peça é dividida em uma abertura, quatro cenas e um epílogo. A abertura, correspondente à primeira cena, é por ele nomeada “o casamento”; as quatro cenas seguintes são assim denominadas: “bodas de sangue”, “bodas da supressão”, “bodas da egolatria” e “bodas da paixão”. As cenas não se relacionam entre si, funcionam como várias peças curtas com enredo próprio, sem nenhuma seqüência lógica entre os acontecimentos, nem temporal, nem quanto ao comportamento das personagens. Em cada cena, um novo conflito é apresentado e resolvido, conflito sobre o qual o autor dá dicas através do nome de cada cena.

Novamente vemos uma unidade espacial; apesar de não haver nenhuma indicação direta sobre o uso de um cenário único, a peça inteira se passa na casa de Ângela e Nélio, seja na sala, na cozinha ou no quarto.

#### 4.2.2

##### **As personagens**

Mais uma vez, só estão em cena duas personagens, Ângela e Nélio. O autor não dá nenhuma indicação sobre suas identidades, nem a respeito de suas idades nem de sua condição social; isto será percebido ao longo da leitura do texto. Há uma terceira personagem, o padre, que só está presente sob a forma de voz off, na primeira cena. Outra personagem que não está em cena, nem sob forma de voz off, mas que tem importância no conduzir da ação é a mãe de Ângela. Em alguns momentos, Ângela e Nélio telefonam para ela, que sempre dá conselhos e escuta as queixas dos dois, funcionando como uma espécie de “ouvido” para as personagens.

O fato da peça ser estruturada por cinco cenas independentes, nas quais, apesar das personagens manterem os mesmos nomes, não se trata de fato de serem as mesmas, faz com que o leitor não tenha a chance de ver uma exposição mais profunda acerca de cada uma delas. Rapidamente, o leitor conhece a personagem através do seu conflito, que já está instaurado quando a cena começa. Como em cada cena o que nos é apresentado, portanto, são duas novas personagens, iremos nos ater mais à análise de cada uma delas ao decorrer da análise de suas ações.

#### 4.2.3

##### **A ação analisada através das falas**

Na cena de abertura, o palco está caracterizado como um altar: é a cena do casamento de Nélio e Ângela. Ele espera, impacientemente, a chegada da noiva. A cerimônia começa, já em tons de deboche, e, quando o padre está sacramentando a união, na clássica frase “quem souber de alguma coisa que possa impedir esse casamento, que fale agora ou se cale para sempre” (p.2), os dois noivos levantam o braço simultaneamente:

“Ângela:

Não estou preparada para o casamento, Padre. Não sei nem fritar um ovo...

Nélio:

Apesar de já termos feito sexo umas centenas de vezes, Padre, desconfio que nada temos a ver um com o outro...” (p. 2)

Este diálogo apresenta uma curiosa contradição: a fala de Ângela remete a uma insegurança quanto a cumprir com a função tradicional de esposa, o que não é mais condizente com o papel da mulher contemporânea dentro do casamento; já a fala de Nélio remete a uma liberação sexual que aparece de poucas décadas para cá, na qual o casal geralmente mantém relações sexuais mesmo antes do casamento. Ou seja, enquanto ela se coloca na posição tradicional de esposa, ele se coloca na posição do homem contemporâneo. Mas, no contexto irônico da peça, que faz uma crítica ferrenha ao casamento, nos parece que os dois argumentos dados são apenas uma justificativa para evitar a consumação do casamento.

Ao término da cerimônia, aparece o que pode ser visto como uma crítica à Igreja, através da seguinte fala do Padre, sempre em off: “Olha, eu vou fazer o casamento de vocês rapidinho, porque aqui o sistema é de rodízio, tem mais de vinte e nove depois de vocês...” (p.3). Ao mesmo tempo, tal fala também demonstra o volume de procura das pessoas por se casarem em cerimônias religiosas, através do grande número de casamentos que a Igreja católica ainda realiza.

Depois de uma série de diálogos debochados, Nélio, na hora de colocar as alianças, diz:

“Esqueci as algemas.

Ângela:

Esqueceu? Padre, ele esqueceu as algemas.

Padre:

Vê se alguém não tem uma aí pra emprestar.

Nélio pede a alguém na platéia.

Nélio:

Depois eu te devolvo... (algemando-a) Ângela, recebe esta alga em sinal do meu amor e da minha fidelidade” (p.5).

A crítica, aqui é evidente: o casamento nada mais é que uma prisão. A pesquisa realizada por Jablonski (2003) de fato aponta que, entre as desvantagens mais citadas em relação ao casamento, aparecem a perda da liberdade e da privacidade. Tal item foi citado tanto por casados quanto por separados de ambos os sexos, e aparece em primeiro lugar no

ranking das desvantagens do casamento, seguido pela rotina, perda da individualidade e aumento dos compromissos e responsabilidades.

A Igreja, mais uma vez, não é poupada, no seguinte diálogo:

“Padre:

Ei, não estão esquecendo de nada, não?

Os dois:

Esquecendo de que?

Padre:

A taxa de casamento. Ou estão pensando que é de graça?

Nélio:

Me empresta aqui o dinheiro, Ângela. Me empresta que eu quero jogar na cara dele.

Ela tira o dinheiro do seio e dá para ele, que joga no padre.

Padre: Vão embora, seus fazedores de filhos legalizados. Saiam da minha Igreja, que aqui não tem lugar pra vocês, não, seus burgueses horrorosos” (p. 6).

O fato de Ângela e Nélio se casarem na Igreja - o que provavelmente foi uma opção do autor para reforçar a idéia de um casamento legítimo, já que esta é, ainda, a forma mais tradicional de casamento – parece não significar que eles tenham de fato uma crença no catolicismo. O padre já havia dito a Ângela: Você já fez mais de três abortos! (...) Pensa que eu não sei dos seus acampamentos em Búzios e em Itatiaia? E trata de tirar esse vestido branco. Você devia era usar marrom”(p.4).

Ainda nos apoiando nas pesquisas de Jablonski (1988), é consensual que “a Igreja vem perdendo gradativamente a influência e o prestígio, pelo menos no que se refere ao acatamento, por parte dos fiéis, das normas e regras por elas ditadas” (p. 34), apesar de ter sido ao longo dos tempos uma poderosa força norteadora dos valores da família. O alto grau de influência exercido pela Igreja na moral, na sexualidade e nos padrões de comportamento começou a perder forças em meados do século XVIII. Ainda que esta data não seja precisa, e de fato não há um consenso entre os pesquisadores, o que é de comum acordo é que este declínio começou a ser maior após a modernização e a industrialização. Contudo, o que para nós é mais relevante, é que é grande o reflexo desta perda de força dos preceitos religiosos no âmbito da família e do casamento. Jablonski (op. cit.) cita Berger ao

usar o termo secularização, que pressupõe “a gradual redução do domínio – ou influência – das instituições religiosas sobre setores da sociedade e da cultura, passando os indivíduos a avaliar, interpretar e lidar com o mundo sem o auxílio de indicações provenientes da ‘religião oficial’” (p.34). O movimento de secularização vem crescendo cada vez mais nas sociedades urbanas.

As luzes caem e se acendem na cena seguinte: bodas de “sangue”. Na indicação cênica, “Ângela nos seus afazeres domésticos, passando enceradeira” (p.7). Aqui nos deparamos com a esposa tradicional, devotada ao lar que, conforme aponta Rocha-Coutinho (1994), era comum durante os anos 50 e início dos 60, quando “os principais papéis da mulher - esposa, dona de casa e mãe - giravam em torno do casamento” (p.99). Ocupar o papel de dona de casa era decorrente de seu status de esposa, e não fruto de uma escolha pessoal. Através do casamento, era esperado que as mulheres desempenhassem os trabalhos de casa na base do amor e da obrigação. E ao homem, além do papel de provedor da casa, cabia a autoridade máxima, dentro e fora do lar.

Assim como Ângela desempenha o papel tradicional da esposa, enclausurada no lar, Nélio ocupa seu lugar de marido autoritário e dominador; mais ainda, completamente ciumento:

Nélio:  
Ângela, você me engana, não?

Ângela:  
Que querido?

Nélio:  
Me engana, não? Diz, me engana, né?

Ângela:  
(desligando a enceradeira)  
Ai, Nélio, para, mas que pergunta...

Nélio:  
Não me engana? Olhe bem pra mim. Nos meus olhos. Agora diz: me engana?

Ângela:  
Claro que não, Nélio, que pensamento...” (p.7).

De forma cômica, Nélio (que lê Otelo, de Shakespeare, e guarda um revólver dentro do livro) exhibe a relação que tem com Ângela, completamente hierárquica e possessiva. A desconfiança de Nélio é tamanha que ele perde o controle e a esbofeteia, em um momento de certeza da traição. Logo ele se arrepende, mas se descontrola novamente:

Nélio:  
(arrependendo-se)  
Perdão, Ângela, perdão! Eu não queria. Não queria. (cai e joelhos, beijando os pés dela) O que foi que eu fiz, meu Deus? O que eu fiz?! É porque te amo muito, Ângela. E você me engana. (dá outra bofetada nela)

Ângela:  
Para, Nélio, para! Eu não te engano!

Nélio:  
Aonde você vai?

Ângela:  
(arrumando o lenço na cabeça)  
Acabou o óleo de soja. Preciso ir ao supermercado.

Nélio:  
(desconfiado)  
Por que você vai tanto nesse supermercado? Que é que você vê lá?

Ângela:  
Nélio, nós precisamos comer, querido, comer! Não podemos viver só de ciúmes. Tenho que comprar água sanitária, ODD, Mellita...” (p.8)

A violência contra a mulher é, sem dúvida, resultante do modo de dominação do modelo patriarcal, conforme nos aponta Oliveira (apud. Souza, 2000), um especialista em Vara de Família no Brasil:

“Quando um homem viola a lealdade conjugal, ele o faz por causa de um desejo fútil. Isto não destrói o amor da mulher, ou o fundamento da sociedade conjugal. O adultério da mulher, ao contrário, afeta a ordem interna da família, comprometendo a estabilidade da vida conjugal. O adultério da mulher é mais sério, não somente pelo escândalo que causa, mas também porque fere um maior número de valores e a lei mais profundamente. Há perigo de a mulher introduzir crianças estranhas dentro do lar” (p 489).

O adultério feminino é socialmente inaceitável por ir contra o papel natural das mulheres como mães e, através do seu serviço à família, como progenitoras da nação. Já os homens encontram-se livres para satisfazer seus desejos pessoais, o que é muito mais aceito

socialmente. Esta diferença na construção do adultério para homens e para mulheres existe desde o Império, quando era natural a punição de morte para a adúltera. Segundo as palavras de Souza (op. cit.),

“portanto, se uma mulher comete um crime contra a família ou a cultura, acredita-se que ela mereça seu castigo, seja ele violência sexual ou assassinato, e que os homens que cometem adultério estão somente expressando sua masculinidade natural” (p.490).

Vista assim, a sexualidade feminina é construída para ser subordinada às necessidades do marido. Ainda hoje, podemos perceber resquícios desta mentalidade, conforme aponta Jablonski (2003) em sua pesquisa: a chamada dupla moral sexual implica que, no que diz respeito às relações extraconjugais, estas são muito mais aceitas quando ocorrem pela parte dos homens do que pela parte das mulheres. Os entrevistados homens, assim como as mulheres,

“se mostraram avessos a esta prática, mas com uma distinção, na medida em que foram bem tolerantes quando auto-referidos: 78% de repostas ‘não’, quando relativas às mulheres, e 55%, quando em ‘causa própria’. Enquanto a maioria das mulheres não admite as relações extramaritais e ponto final, muitos homens – bem ao sabor de uma ainda pervasiva dupla moral sexual – não as toleram para as mulheres, mas as admitem para si” (p.152).

É em torno desta discussão que gira o eixo central da cena. Embora não saibamos se Nélio, assim como os entrevistados da referida pesquisa de Jablonski, segue esta dupla moral, é certo que, para Ângela, recai o peso deste moralismo. Nélio continua com suas desconfianças, sempre ameaçando a esposa: “Minha Desdêmona descuidada... Eu ainda acabo te matando, Ângela. A hora que eu te pegar... Te cuida, Ângela, te cuida” (p.9). E assim segue a cena, que termina com Ângela consolando Nélio de sua loucura, enquanto “ele leva as mãos até o pescoço dela e vai acariciando-o, acariciando-o, enquanto as luzes vão caindo em resistência” (p.12).

A cena seguinte é a “bodas da supressão”. Aqui, Ângela é uma mulher completamente estabana e irresponsável: se queima, quebra as coisas pela casa, se machuca o tempo todo, esquece o gás ligado etc. Nélio é um marido protetor, que não cansa de cuidar dela e de ressaltar, a todo momento, o quanto ele é auto-destrutiva. Estão à espera de um eclipse, enquanto ela vai para a cozinha preparar um fondue:

“Ângela:  
Me cortei...

Nélio:  
Novidade...

Ângela:  
Por que será que eu me corto tanto, hein, benzinho?

Nélio:  
É a característica do seu signo.

Ângela:  
Que é que tem meu signo?

Nélio:  
É muito auto-destrutivo, né?

Ângela:  
E você acha que eu me cortei por querer?

Nélio:  
Sei lá. Em se tratando de você tudo é possível” (p.14).

Ela diz que tem disritmia; ele diz que ela tem é uma “brecha, uma fenda na cabeça” (p.15). A dependência dela em relação a ele é imensa, conforme vemos em um monólogo seu, em voz off:

“Ele tem razão. Não passo de uma palhaça azarada. Ele, ao contrário, é tão equilibrado, tão perfeito, tão controlado, tão... Me trata tão bem, tem tanta paciência comigo. Ai, como eu amo esse homem. Que seria de mim sem ele? Tenho tanto medo de perdê-lo. Não posso perdê-lo, não posso! (...) Oh, como sou horrorosa, como me odeio. Não mereço esse homem. Não sei como ele pode gostar de mim. Mas será que ele gosta?” (p. 15).

Ângela, nessa relação misturada de muita dependência com nenhuma auto-estima, pede ajuda ao marido:

“Ângela:  
Nélio, me ajude. Eu tenho um parafuso solto.

Nélio:  
(abraçando-a, protetor)  
Você tem sim. Mas não é assim que aperta. Você é tão maluquinha. Eu vou te dizer uma coisa: se você não fosse assim tão gostosinha...” (p.18).

A relação entre eles é homeostática, na qual encontraram um equilíbrio entre si para viverem juntos: por um lado, ela, dependente e establanada; por outro, ele, que diz: “eu me apaixono sempre por quem precisa de mim. É uma mania boba que eu tenho” (p. 19). Assim vão vivendo, dentro deste padrão estabelecido e aceito por eles. Até que, no final da cena, Ângela começa a perder cabelo, engolir sangue, fica verde. Diz: “Você tem sido um grande amante. Pena eu não ficar para ver o eclipse... (desmaia. Ele a pega nos braços, erguendo-a na contra luz total, e tudo vai escurecendo, escurecendo, e black-out)” (p. 19). A crítica aqui parece ser às relações de extrema dependência que se estabelecem entre o casal, como se o casamento, assim como uma prisão, pode ser também uma forma de supressão total.

Na cena seguinte, “bodas da egolatria”, Nélio é um marido às voltas com sua indignação social, que sequer ouve ou vê a esposa:

“Ângela está em cima de uma cadeira, batendo um prego na parede para pendurar um quadro, quando Nélio entra.

Nélio:

O Reagas está com uma batata quente, aquele negócio da Nicarágua, Ângela.

Ângela:

Oi, querido, tudo bem?

Nélio:

O congresso disse que não vai dar o dinheiro para os ‘contras’. (pega um jornal para ler e puxa a cadeira onde ela está em pé para sentar-se. Ela cai)

Ângela:

Nélio! Você não viu que eu estava em cima?

Nélio:

Cadê a *Isto É*? O Allencar vai ter o mesmo fim do Allende. Prender três generais-presidentes!? Os peronistas só querem fazer bagunça. É como aqui o Lula e o Brizola. Não vê que ficaram tanto tempo e não fizeram nada?

Ângela:

Nélio, você me derrubou...

Nélio:

Que é que o Brizola fez aqui no Rio? Nada! Vai buscar uma cervejinha pra mim, vai. (ela vai e ele continua) Veja você, Ângela: o Brasil é um país com problemas terríveis de combustível...

Ângela:  
(trazendo a cerveja) Tive uma dor de dente hoje, querido...

Nélio:  
...sem diesel...” (p. 20).

Não há nenhum resquício de comunicação entre eles. Durante toda a cena, não há diálogo: as falas de Nélio se transformam em monólogos, dirigidos a ele mesmo. Enquanto isso, Ângela segue cumprindo suas funções de esposa dedicada ao lar: traz a cerveja gelada do marido, tenta arrumar um quadro na parede. E continua reclamando da dor que, antes no dente, agora são “umas pontadas nas têmporas” (p. 22). Mas ela começa a perder a calma:

“Ângela:  
(puxando Nélio)  
Vem pra cama, querido, vem.

Nélio:  
Eu acho um absurdo, Ângela...

Ângela:  
(perdendo a paciência)  
Que é que você acha um absurdo, Nélio? O que? O que? Eu já to perdendo a calma, hein!

Nélio:  
Dar festa e mandar convite separado para a recepção!

Ângela:  
Festa?

Nélio:  
Botar aquele cartãozinho dentro do convite convidando para a recepção.

Ângela:  
Mas que festa, Nélio?

Nélio:  
Acho que, se dá festa, tem que convidar todo mundo.

Ângela:  
Mas que festa, meu Deus, que festa?

Nélio:  
Porque um sempre fica sabendo, Ângela, aí já viu, né? Ou convida todo mundo ou não convida ninguém.

Ângela:  
(desconfiada)  
Nélio, você está falando comigo?” (p.23).

Tentando, sem sucesso, fazer o marido parar de falar e dormir, Ângela resolve ligar para sua mãe:

“Alô, mamãe? Eu estou enlouquecendo. Ele não pára de falar. Acho que se casou comigo só pra falar. Falar com ele também? E ele deixa, mamãe? Ele não ouve! Mas, se pensa que casou com uma ouvinte, está muito enganado” (p.23).

Nélio começa a deixar Ângela fora de controle:

“Ângela:  
Por que a gente não namora mais como antigamente?

Nélio:  
Boa idéia, Ângela. Vou sugerir que o dia dos namorados seja transferido para o segundo domingo de junho, de cada ano, como ocorre com o dia das mães e o dia dos pais.

Ângela:  
Dia dos pais?

Nélio:  
Essa alteração, Ângela, só trará aos casais melhores condições de namorarem, contarão com um domingo inteirinho para isto, ao contrário do que ocorre atualmente, em que esta bonita data...

Ângela, completamente descontrolada, pega uma vassoura e tenta dar uma bofetada nele, quando ele se vira e completa:

Nélio:  
...um dia comum da semana, de comemorá-lo com mais carinho...

Ângela:  
(deixa cair a vassoura, arrependida)  
Oh, meu Deus, Nélio. Quase te acertei. Também, você me deixa de um jeito, Nélio. (abraçando-o e beijando-o) Oh, desculpe, querido. Me perdoa. Você me perdoa?

Nélio:  
Você vê, por exemplo, Ângela, a situação dos bóias-frias...

Ângela:  
Nãããããã!!! (pega um vidro de Valium e toma vários comprimidos)” (p.24).

Sem conseguir dormir, Ângela levanta e arruma suas coisas para ir embora. Sem que Nélio sequer perceba, ela faz as malas, deixa uma carta para ele em cima da mesa e sai. Ele continua pedindo para que ela pegue uma cerveja gelada para ele. O que é mostrado é uma relação na qual não há nenhum diálogo, nenhuma troca.

Começa então a última cena da peça, “bodas da paixão”. Desta vez, Ângela é uma esposa preocupada com o futuro do seu casamento, às beiras do fim. Ela não quer que seu casamento faça parte da estatística dos muitos que terminam em divórcio, e se propõe a fazer qualquer coisa para salvá-lo, conforme vemos na conversa ao telefone com sua mãe que abre a cena:

“Meu casamento está acabado, mamãe, não, não estou fazendo drama, não. Hoje, por exemplo, ele ainda não chegou. E já são nove horas. Tem chegado cada vez mais tarde, inventado viagens. Tem me dito coisas horríveis. Diz que eu não sou mais a gatinha que ele conheceu, que eu me tornei uma megera, que eu fiquei igual a você, mamãe! Não, não me procura mais. Já vai pra um mês. Mas hei de salvar meu casamento. Não vou ser como essas que se separam por aí. Nem que eu vire uma gueixa...” (p. 26).

É esta a idéia que acomete Ângela: decide virar uma gueixa, na tentativa de reconquistar o marido. Quando Nélio chega em casa do trabalho, com “cara de quem não está curtindo nada chegar em casa” (p.26), ela já está tentando se inserir na cultura da mulher japonesa:

Ângela:  
Sabe que no Japão, quando o marido sai pra trabalhar a mulher fica em casa fazendo ikebana?

Nélio:  
Ikebana?

Ângela:  
Aqueles arranjos de galhos e flores delicadíssimos. Daí, quando o marido chega, olha o ikebana e sabe tudo o que aconteceu enquanto esteve fora” (p.27).

O papel que Ângela pretende ocupar, como uma gueixa, é o de uma mulher totalmente submissa e dedicada ao marido, papel que, pelo menos do ponto de vista dela, vai fazer Nélio voltar a ter interesse por ela. Ela compra um kimono para ele, e veste-o:

“Nélio:

Kimono? Para mim?

Ângela:

Liso. Sério. Os estampados são só para mulheres. Oh, está um autêntico senhor feudal. (fazendo uma reverência) Sou sua escrava. Estou aqui para servi-lo. Para satisfazer os seus mais recônditos desejos. É só ordenar.

Nélio:

Ângela, você está doente? Ta amarela. (ela fica contente, mas procura controlar-se) será que você não está com hepatite não, Ângela?” (p.28).

Apesar do estranhamento de Nélio, Ângela continua sua investida, como se pode ver em uma nova conversa ao telefone com a mãe:

“Alô, mamãe, já ta dando resultado. Notou que eu estava amarela. Estou sendo bem submissa sim, mamãe. Mais submissa que eu estou sendo nem a mulher de Kagemusha. Eu estou um nada, mamãe, uma perfeita nada. Não, não tenho gritado. Nem reclamado, nem feito birra. Juro. Estou à disposição. Ele não usa porque não quer, mamãe. Desculpe a expressão, mas estou sempre com as pernas abertas. Sim, já arrumei aquele instrumento que as gueixas tocam. Só que é tão difícil, mamãe. Tentei mas não saiu nada. A senhora descobriu o nome do professor? Deixa eu anotar: professor Nishimura...Vou desligar que ele já está saindo do banheiro. Depois a gente se fala” (p.29)

Nélio reage à transformação de Ângela com muito sarcasmo e ironia: “A japonesa é que é mulher de verdade. A japonesa faz qualquer homem feliz. É feminina, delicada, fêmea. Mas não adianta você querer dar uma de japonesa, não, que você ta mais pra Ceará do que Hiroshima” (p.30). Vão dormir e, ao acordar, desta vez é Nélio quem liga para a sogra: “Eu disse para ela que gostaria de ter me casado com japonesa, mas foi na brincadeira. Ela está tomando tudo ao pé da letra. Já estão devolvendo os cheques dela. Ela está assinando Suzuki, fazendo uns caracteres...” (31).

Daí até o final da cena, Ângela se transforma completamente em uma gueixa, até que Nélio resolve abandoná-la. Ângela fica desesperada; sua tentativa de salvar o casamento foi em vão.

A peça termina com o que o autor chama de epílogo, com uma voz off que diz:

“Impossível é esquecer a história do homem que entrou no consultório do psiquiatra e gritou: ‘Doutor, eu tenho um sério problema: minha mulher pensa que é uma galinha. Ela cacareja, cisca, bica os móveis, enfim, comporta-se tal qual uma verdadeira galinha. O que eu faço, doutor?’. O médico disse que não havia solução. Seria preciso interná-la, sem

demora. ‘Mas, doutor’, disse o homem quase chorando, ‘Eu não posso me separar dela. Eu preciso dos ovos’. O problema é que nós sempre precisamos dos ovos...” (p.35).

Parece que, depois de tantas críticas e ironia em relação ao casamento, o autor admite que, apesar de tudo que nos foi mostrado, o casamento segue sendo socialmente essencial e, até agora, a forma mais comum dos indivíduos se agruparem e procriarem.

## 5

### Considerações finais

Falar de conjugalidade contemporânea é, sem dúvida, uma tentativa. Mais que isso, uma busca por respostas a diversas perguntas: o que é o casamento, quem quer casar, por que casar, e, acima de tudo, qual modelo de conjugalidade seguir? A falta de referenciais sólidos em que se basear, ou mesmo se afastar, deixa o sujeito contemporâneo à deriva. Se o modelo tradicional de família - hierárquico e cuja autoridade paterna é incontestável - já não é mais o modelo vigente, e se, ao mesmo tempo, nenhum outro padrão se estabeleceu, pode-se dizer que estamos vivendo uma fase de plena transição de valores.

Desde o século XX, as transformações vêm acontecendo em uma velocidade incomum. Sejam elas políticas, econômicas, sociais ou culturais, são transformações que, de uma forma geral, acabam por afetar a intimidade de todos nós. As mudanças na forma como nos relacionamos no âmbito familiar têm sido também o resultado de uma necessidade de acompanhar todas essas outras mudanças. O modelo tradicional já não é mais coerente com o contexto atual. Ele está sendo substituído, sim, mas não por um modelo único, e sim por uma pluralidade de formas, as quais podemos chamar, todas, de tentativas. São famílias formadas por recasamentos, casais homossexuais com filhos, famílias monoparentais, mulheres chefes de família, entre tantas outras novas possibilidades.

O que seria a princípio um paradoxo é perceber que não é a importância dada à família que está diminuindo, e que também não há uma crescente desvalorização do casamento. Pelo contrário, diversas pesquisas apontam para um desejo ainda grande, por parte dos jovens de casarem e, dos adultos divorciados, de recasarem. A tão citada crise do casamento parece, portanto, não se tratar exatamente de uma crise, e sim de uma transformação. Mais coerente seria chamá-la de transformações do casamento. O alto número de divórcios poderia ser considerado um expressivo sinal de tal crise, se não fosse, porém, o também alto número de recasamentos.

Este fenômeno – por nós então chamado de uma procura por referenciais - que acomete o sujeito contemporâneo é tão inquietante que tem mobilizado a mídia e a cultura

de uma forma geral, através de inúmeros pesquisadores, escritores, compositores e diretores de cinema, teatro e televisão. Seria interessante traçar um panorama acerca da pluralidade de filmes, músicas, reportagens e peças de teatro que tratam dos relacionamentos amorosos contemporâneos. Nos depararíamos, sem dúvida, um número bastante significativo.

Considerando que a mídia e a sociedade funcionam como um espelho uma da outra, numa espécie de retroalimentação, o que tanta produção midiática e cultural mostra é, mais uma vez, a relevância do tema e a inquietude que ele provoca no sujeito contemporâneo. Em épocas de transição, como a que acreditamos estar vivendo, é na mídia que buscamos novos referenciais e padrões de comportamento. Entretanto, o que a mídia nos oferece em todos os seus veículos de massa é o ideal do amor romântico, certamente inalcançável pela grande maioria de nós. O que nos resta é apenas frustração e uma constante sensação de estarmos sendo sempre passados para trás.

O teatro, forma de produção escolhida como objeto de estudo desta pesquisa, possui um diferencial em relação às outras formas de mídia: pelo fato de seus atores estarem ali, frente ao público, de uma forma real e não virtual, seu “poder de espelho”, de identificação e representação, é ainda maior. Portanto, o papel social que o teatro cumpre é inegável, sobretudo quando se tratam de peças cujo público atingiu números especialmente altos, como é o caso de *Intimidade indecente* e *Batalha de arroz num ringue para dois*.

A análise das peças citadas foi realizada tendo sempre como base a pesquisa bibliográfica acerca de temas referentes à conjugalidade contemporânea. A intenção era a de confrontar os aspectos obtidos nas peças com os dados levantados; mas o que vimos foi, mais que um confronto, uma reafirmação daquilo que as pesquisas apontam, o que não deixa de reafirmar também a importância do papel social do teatro, através da sua coerência em relação às configurações sociais contemporâneas.

O texto de *Intimidade Indecente* nos revelou aspectos tanto do modelo tradicional de casamento quanto do modelo contemporâneo. Mais que isso, revelou especificamente as transformações de um modelo para o outro, que pôde ser visto através do divórcio do casal. Roberta e Mariano estavam casados há vinte anos, no modelo tradicional de casamento: com os filhos constituíam uma família nuclear e Roberta, apesar de trabalhar fora, vivia às voltas com as obrigações do lar. Até que as insatisfações do casal frente a esse modelo começaram a surgir: ela, podendo viver sua sexualidade de forma mais prazerosa, cobra

mais atenção do marido; ele, já acometido pelas indagações de uma cultura que valoriza o novo e o efêmero, revela não se sentir mais atraído por ela. E mais: expõe também sua atração, consumada, por uma menina da idade de sua filha. Eles então se separam, mas uma separação bem nos moldes dos relacionamentos contemporâneos, onde os ex-conjugues se tornam amigos, conversam e resolvem juntos os assuntos relativos aos filhos. Vários outros aspectos deste novo modelo de conjugalidade podem ser vistos, como, por exemplo, o fato dele se relacionar com uma mulher mais jovem enquanto ela é destinada à “pirâmide da solidão” e tenta se esquivar dela através de um relacionamento homossexual.

A autora não deixa de imprimir um olhar feminino sobre o assunto, já que, além das diferenças entre os gêneros serem diversas vezes expostas nas falas das personagens (homens ficam careca, mulheres engordam), o desfecho da peça é a favor da manutenção do casamento e da possibilidade de um amor perdurar por muitos anos.

*Batalha de arroz num ringue para dois* também aponta para uma série de aspectos encontrados no levantamento bibliográfico, mas de forma menos romântica e mais irônica. O casal em questão, Ângela e Nélio, não demonstra satisfação nem felicidade em nenhuma cena da peça. Todos os assuntos destacados podem ser vistos como desvantagens do casamento: falta de liberdade e privacidade, ocorrência de violência doméstica, dependência entre os conjugues, submissão feminina.

Não podemos deixar de lado o fato de que as diferenças percebidas em relação às duas peças se dão bastante em função dos gêneros. Sendo um drama, mesmo que com elementos cômicos, e uma comédia, as diferenças se expressam não apenas em seu conteúdo, mas também na forma de comunicá-lo. Contudo, é importante ressaltar a função primordial do teatro, conforme coloca Brecht (1978): “O teatro consiste na apresentação de imagens vivas de acontecimentos passados no mundo dos homens que são reproduzidos ou que foram, simplesmente, imaginados; o objetivo dessa apresentação é divertir” (p.100).

Ao final da peça de Mauro Rasi, no epílogo, é que parecemos encontrar a justificativa para o ainda grande número de casamentos: ele segue sendo a forma fundamental dos indivíduos se agruparem e, acima de tudo, procriarem e assim darem continuidade para a humanidade. É como se o autor estivesse em consenso com os dados levantados que demonstram que, apesar de tantos aspectos negativos em relação ao casamento - especialmente o modelo tradicional, que é o modelo mais retratado em sua

peça – ele é, e parece que sempre será, algo almejado e essencial para todos nós, tanto que estamos reinventando, constantemente, formas de o vivenciarmos.

Podemos dizer que a função social do teatro será sempre a de refletir a sociedade tal como um espelho. Parece que o número de peças em cartaz que tratam dos relacionamentos afetivos de uma forma geral tende a continuar alto. Atualmente, vemos, por exemplo, o sucesso da recém estreada peça “Divã”, que, através das descobertas de uma mulher madura, discute questões como casamento e papéis de gênero. É, mais uma vez, o teatro, através de suas personagens, acompanhando e refletindo as transformações e os questionamentos do sujeito contemporâneo.

## Referências Bibliográficas

- ARAÚJO, M. F. (2002). Amor, casamento e sexualidade: velhas e novas configurações. In *Psicologia, ciência e profissão* 22(2): 70-77.
- ARISTÓTELES (2000). *Arte poética*. Coleção Os pensadores. São Paulo: Nova cultural.
- ASSUMPÇÃO, L. (2001). *Intimidade Indecente*, mimeo.
- BABO, T. e JABLONSKI, B. (2002). Folheando o amor contemporâneo nas revistas femininas e masculinas. In *Revista ALCEU*, Puc-Rio/ Depto. de Comunicação Social, 2 (4): 36-53.
- BENVENISTE, E. (1989). *Problemas de linguagem geral II*. Campinas: Pontes.
- BERQUÓ, E. (1989). A família no século XXI. In *Ciência Hoje*, 10 (58): 58-65.
- \_\_\_\_\_ (1998). Arranjos familiares no Brasil: uma visão demográfica. In NOVAIS, F. (org). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Cia das Letras.
- BIASOLI-ALVES, Z.M.M. (2000). Continuidades e rupturas no papel da mulher brasileira no século XX. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, 16 (3): 233-239.
- BRECHT, B. (1978). *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- CEZIMBRA, M. (2003). Desordem na família. In *Jornal O Globo*, Jornal da Família, 23/03/2003, Rio de Janeiro.
- DARIO, N. (2002). A identidade masculina e o movimento da emancipação da mulher. *Arquivos Brasileiros de Psicologia*, 54 (1): 79-92.
- DATAFOLHA (1998). Família. In *Jornal Folha de São Paulo*, 20/09/1998, São Paulo.
- DIHEL, A. (2002). O homem e a nova mulher: novos padrões de conjugalidade. In WAGNER, A. (org.). *Família em cena*. Rio de Janeiro: Vozes.

- DINIZ, G. R. S. (1999). Homens e mulheres frente à interação casamento-trabalho: aspectos da realidade brasileira. In FÉRES-CARNEIRO, T. (org.). *Casal e família: entre a tradição e a transformação*. Rio de Janeiro, NAU.
- DUVIGNAUD, J. (1972). *Sociologia do comediante*. Rio de Janeiro: Zahar.
- ESSLIN, M. (1978). *Uma anatomia do drama*. Rio de Janeiro, Zahar.
- FALCKE, D., DIHEL, J. e WAGNER, A. (2002). Satisfação conjugal na atualidade. In WAGNER, A. (org.). *Família em cena*. Rio de Janeiro: Editora Vozes.
- FÉRES-CARNEIRO, T. (2002). Prefácio. In FÉRES-CARNEIRO, T. *Família em Cena: Tramas, dramas e transformações*. Petrópolis: Vozes.
- FREITAS, L. A. (2001). *Freud e Machado de Assis: uma interseção entre psicanálise e literatura*. Rio de Janeiro: Mauad.
- FREUD, S. (1942). *Personagens psicopáticos no palco*. Ed. Standard Brasileira. Rio de Janeiro, Imago, v. VII.
- GIDDENS, A. (1992). *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo, Unesp.
- GOLDENBERG, M. (1991). *Ser homem, ser mulher: dentro e fora do casamento*. Rio de Janeiro: Revan.
- GOLDENBERG, M. e TOSCANO, M. (1992). *A revolução das mulheres*. Rio de Janeiro: Revan.
- GOMES, R. (1998). As questões de gênero e o exercício da paternidade. In SILVEIRA, P. (org.). *Exercícios da paternidade*. Porto Alegre: Artes Médicas.
- GOULIAS, M. (2004). Separação sem stress. In *Revista Época*. São Paulo, 26/07/2004
- GRZYBOWSKI, L.S. (2002). Famílias monoparentais: mulheres chefes de família. In WAGNER, A. (org.). *Família em cena*. Rio de Janeiro: Editora Vozes.
- HONZL, J. (1978). A mobilidade do signo teatral. In GUINSBURG, J. (org.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- INGARDEN, R. (1978). As funções da linguagem no teatro. In GUINSBURG, J. (org.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva.

- JABLONSKI, B. (1995). A difícil extinção do boçalossauo. In NOLASCO, S. (org.). *A desconstrução do masculino*. Rio de Janeiro: Rocco.
- \_\_\_\_\_ (1998a). *Até que a vida nos separe -a crise do casamento contemporâneo*. Rio de Janeiro: Agir.
- \_\_\_\_\_ (1998b). Paternidade hoje: uma metanálise. In SILVEIRA, P. (org.). *Exercícios da paternidade*. Porto Alegre: Artes Médicas.
- \_\_\_\_\_ (1999). Identidade masculina e o exercício da paternidade: de onde viemos e para onde vamos. In FÉRES-CARNEIRO, T. (org.). *Casal e família: entre a tradição e a transformação*. Rio de Janeiro, NAU.
- \_\_\_\_\_ (2003). Afinal, o que quer um casal? Algumas considerações sobre o casamento e a separação na classe média carioca. In FÉRES- CARNEIRO, T. (org.). *Família e casal: arranjos e demandas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Editora Loyola.
- LOWENKRON, A.M. (2001). Maternidades: novas configurações? In *Revista Brasileira de Psicanálise*, 35 (3): 823-842.
- MAGALDI, S.(1998). *Iniciação ao teatro*. São Paulo, Ática.
- \_\_\_\_\_ (1998). *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva
- \_\_\_\_\_ (2001). *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- MORGADO, B. (1986). *A solidão da mulher bem casada*. Rio de Janeiro: José Olimpio.
- MATTELART, A. (1989). *O carnaval das imagens: a ficção na tv*. São Paulo: Brasiliense.
- NEVES, T. *et al.* (2004). Pequena história da família brasileira in *Jornal O Globo*, *Jornal da Família*, 25/07/2004, Rio de Janeiro.
- NICOLACI-DA-COSTA, A.M. (2002). Quem disse que é proibido ter prazer on line? In *Psicologia, ciência e profissão* 22 (2): 12-21.
- NIETZSCHE, F. (1992). *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. Rio de Janeiro: Companhia das letras.
- PAVIS, P. (2001). *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- \_\_\_\_\_ (2003). *Análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva.

- PETRUCCELLI, J. L. (2004). Nupcialidade. In KALOUSTIAN, S. M. (org.). *Família brasileira, a base de tudo*. São Paulo: Cortez.
- PRADO, D. A. (1976). A personagem no teatro. In *A personagem de ficção*. Perspectiva: São Paulo.
- RASI, M. (1984). *Batalha de arroz num ringue para dois*, mimeo.
- ROUBINE, J. (1980). *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar.
- \_\_\_\_\_ (2003). *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar.
- RYNGAERT, J.P. (1996). *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes
- \_\_\_\_\_ (1998). *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes.
- ROCHA-COUTINHO, M. L. (1994). *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco.
- SALEM, T. (1980). *O velho e o novo: um estudo de papéis e conflitos familiares*. Rio de Janeiro: Vozes.
- SAMARA, E. M. (1987). Estratégias matrimoniais no Brasil do século XIX. In *Revista Brasileira de História*, 8(15): 91-105.
- SCHMIDT, S.P. (2000). O feminismo nas páginas dos jornais: revisitando o Brasil dos anos 70 aos 90. In *Revista de estudos feministas*, 8 (2).
- SOUZA, E. et al. (2000). A construção social dos papéis femininos. In *Psicologia: Reflexão e crítica*, 13 (3): 485-496.
- VEIGA, A. (2003). Paraíso dos infiéis. In *Revista Época*. São Paulo, 20/10/2003.
- VEITZMAN, J. (1994). *Flexíveis e plurais: identidade, casamento e família em circunstâncias pós-modernas*. Rio de Janeiro: Rocco.
- VILHENA, J. (1998). A família morreu... Viva a família... In *Interações: estudos e pesquisas em psicologia*, 3 (6): 65-78.
- VINCENZO, E.C. (1992). *Um teatro da mulher: dramaturgia feminina no teatro brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva.
- YALOM, M. (2001). *A história da esposa: da Virgem Maria a Madonna: o papel da mulher casada dos tempos bíblicos até hoje*. São Paulo: Ediouro.