

## UMA SÓ VOZ: FORA E DENTRO DO PALCO

André Luís Gomes- [aldrelg.unb@uol.com.br](mailto:aldrelg.unb@uol.com.br) \*

Grupo de Estudos “Dramaturgia e Crítica Teatral”\*\*

### Esclarecimento prévio

O estudo que apresentamos aqui é parte de uma ampla pesquisa que estamos realizando sobre “A personagem no Teatro Brasileiro Contemporâneo”, desenvolvida, sob minha coordenação, a partir da formação da linha de pesquisa “Dramaturgia Contemporânea: Representação e Crítica”, desenvolvida pelo Grupo de estudos em Dramaturgia e Crítica Teatral. Esta pesquisa foi e continua sendo apoiada Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) com a concessão de duas bolsas do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC-CNPq-UnB).

Definimos como marco inicial do trabalho a peça *Eles não usam black-tie*, encenada em 1958, visto que Sábato Magaldi a considera como o texto que abriu caminhos para independência do autor brasileiro, e Décio de Almeida Prado aponta que ela iniciou “*não só a carreira dramática de Gianfrancesco Guarnieri como todo um ciclo do teatro brasileiro*” (PRADO: 1986, 5). Apesar de o marco delimitativo ter sido definido pela encenação de um texto dramático, esta pesquisa se restringe às peças teatrais publicadas por editoras de caráter privado; por isso, não fazem parte do *corpus* textos de reconhecida importância para o cenário nacional como, por exemplo, *Rasga coração*, de Vianinha, editada pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT), que, durante alguns anos, cumpria o importante papel de levar, pelo menos aos interessados, peças teatrais premiadas em concursos de dramaturgia e coleções de ensaios e depoimentos sobre o Teatro Brasileiro.

Textos publicados após 1958 de dramaturgos que despontaram nessa década compõem, portanto, o *corpus* da pesquisa. Dentro desse período de quase meio século, nota-se que, a partir de 1988, as publicações de textos teatrais brasileiros tiveram um grande crescimento, contudo boa parte das peças encenadas, às vezes, com sucesso de

---

\* Professor do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da UnB. Doutor em Literatura Brasileira pela FFLCH-USP.

\*\* Graduandos que integram o Grupo de Estudos “Dramaturgia e Crítica Teatral”: Laura Castro de Araújo, que desde o início tem contribuído para esta pesquisa; Gleiser Mateus Ferreira Valério, Guilherme Rose, Heloisa Alves de Sousa, Mayra Oliveira Pereira Brito, Patrícia Colmenero, Isabela Pacheco, Isabela Motta do Vale e James Lewis Gorman Junior.

crítica e público, não foram publicadas ou não se encontram disponíveis nas prateleiras de grandes livrarias e não foram, portanto, objeto desta pesquisa.

Na primeira etapa,<sup>1</sup> analisamos as publicações de peças teatrais com o objetivo de identificar o mercado editorial deste setor, recolher dados sobre os(as) dramaturgos(as) e analisar os textos críticos e as informações sobre as encenações contidas nos respectivos volumes publicados. Apresentamos agora os primeiros resultados acerca da personagem feminina na Dramaturgia Brasileira Contemporânea e, para este seminário, vamos centrar nossa análise nos monólogos que têm personagens femininas. Dentro do corpus da pesquisa, há seis deles: *Apareceu a Margarida*, de Roberto Athayde; *Pai*, de Cristina Mutarelli; *Um porto para Elizabeth Bishop*, de Marta Góes; *Mademoiselle Chanel*, de Maria Adelaide Amaral; *Fora de hora e Gravidade zero*, ambos de Mário Bortolotto.

Além de quatro mulheres como dramaturgas, há de se destacar que, entre os seis monólogos, quatro dão voz à personagens femininas: Margarida, professora e mulher impiedosa; Alzira, uma filha de aproximadamente quarenta anos que fala a um pai ausente; Elizabeth Bishop, poeta americana que assumiu sua relação homossexual com Lota Macedo Soares e Coco Chanel, uma das mulheres mais importantes do século 20. Esses monólogos foram encenados, respectivamente, por Marília Pêra em 1973; Bete Coelho em 1999, Regina Braga em 2001 e, novamente, Marília Pêra em 2004.

Diferentemente dos textos narrativos em que o narrador apresenta as personagens, muitas vezes, em longos parágrafos descritivos, nas peças teatrais as características físicas e psicológicas vão sendo compostas pelo leitor/espectador a partir dos diálogos, ou seja, sabe-se sobre a personagem a partir do que se explicita em determinada fala ou do que se intui de acordo com atitudes da própria personagem e suas atitudes no desenvolvimento das ações. No caso dos monólogos, as personagens se apresentam e se descrevem a partir de suas reflexões e comentários, ou seja, se expõem ao se colocarem no centro do foco das atenções.

---

<sup>1</sup> Estes resultados foram divulgados no XI Simpósio Nacional e I Simpósio Internacional de Letras e Linguística, promovido pelo Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia; uma versão atualizada estará disponível em livro a ser publicado pelo GT “Dramaturgia e Teatro” da Anpoll.

### **Uma só voz: fora e dentro do foco**

Quando pedimos que interessados pelo teatro e até estudiosos citem nomes de personagens femininas que ocupam papel de destaque em peças teatrais, os primeiros citados são, geralmente, numa seqüência cronológica: Antígona e Medéia, das tragédias homônimas, respectivamente, de Sófocles e Eurípides; Lady Macbeth, da tragédia *Macbeth*, de Shakespeare; Nora, de *Casa de bonecas*, de Ibsen. Outros nomes vão compondo esta lista: Jocasta, da tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles; Ofélia e Julieta, respectivamente, de *Hamlet* e *Romeu e Julieta*, de Shakespeare; Hedda Gabler, da peça homônima de Ibsen; Blanche, de *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams; Mary Tyrone, de *Longa jornada noite adentro*, de Eugene O'Neill. E se nomes não são lembrados, títulos de peças são citados, pois remetem diretamente a personagens femininas: *As bacantes*, de Eurípides; *As três irmãs*, de Tchecov; *A mais forte*, *Senhorita Júlia*, de Strindberg; *A visita da velha senhora*, de Friedrich Dürrenmatt; *A prostituta respeitosa*, de Sartre; *Mãe coragem*, de Brecht, entre outras.

Entre as personagens femininas do Teatro Brasileiro, certamente, seriam lembradas Leonor de Mendonça, da peça homônima de Gonçalves Dias; Carolina, de *As asas de um anjo*, de José de Alencar; Berenice, da peça homônima de Roberto Gomes; Adelaide e Zulmira, respectivamente, de *Vestido de noiva* e *A falecida*, de Nelson Rodrigues; Xepa, de *Dona Xepa*, de Pedro Bloch; Branca Dias, de *O Santo Inquirito*, de Dias Gomes. Lembrar-se destas personagens é recuperar momentos importantes do Teatro Brasileiro e constatar que as personagens femininas estão presentes e desempenham papel de destaque na História no Teatro Brasileiro. O mesmo pode ser dito a respeito da Dramaturgia Contemporânea que compõe o *corpus* desta pesquisa, em que se destacam, por exemplo, Romana, de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri; Joana, de *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes; Solteirona, de *No Natal a gente vem te buscar*, de Naum Alves de Souza; Margarida, de *Apareceu a Margarida*, de Roberto Araújo; Luísa, de *De braços abertos*, de Maria Adelaide Amaral; Aspázia, de *A estrela do lar* e *A cerimônia do adeus*, de Mauro Rasi, em cuja dramaturgia se destaca ainda a personagem-título Pérola.

Entre as peças em que personagens femininas aparecem como protagonistas, temos, por exemplo, *Milagre na cela* (1977), de Jorge Andrade, *No Natal a gente vem te buscar* (1983), de Naum Alves de Souza, e em algumas elas figuram inclusive como título da peça: *Pérola* (1995), de Mauro Rasi; *A boa*, de Aimar Labaki; *Tarsila* (2002),

de Maria Adelaide Amaral e nos monólogos *Apareceu a Margaria*, *Um porto para Elizabeth Bishop e Mademoiselle Chanel*.

Em *Apareceu a Margarida*, uma professora faz do teatro sua sala de aula e dos espectadores, seus alunos. Numa comédia aparentemente despretenciosa, a personagem metaforiza o autoritarismo numa época em que a política brasileira dele fazia uso. A nova professora se apresenta mesclando seriedade e ironia, mas atuando de forma tirânica e obcecada pelo poder. Dentro de um sistema educacional marcado pelo autoritarismo, Margarida dele se utiliza para falar o que bem entende, inclusive descaracterizar o próprio papel da autoridade que representa como professora. A comicidade nasce justamente deste jogo entre uma situação que exige seriedade e esta seriedade sendo utilizada para ironizá-la. Logo no início do monólogo, a atenciosa professora mostra-se preocupada com a visão dos que estão distantes do quadro negro e nele escreve a palavra CU e logo em seguida desenha um pênis. E continua tecendo elogios a nova turma pelo comportamento silencioso, pois “é preciso manter silêncio” e permanecer obediente.. E se dirige diretamente aos espectadores/alunos para perguntar se eles pensam que aquela é uma “casa de sacanagem”. Os palavrões e os termos utilizados pela professora vão desmistificar a figura da pedagoga autoritária que se compara ao diretor, elogia os próprios hábitos para, na seqüência, afirmar que está “cagando para que vocês pensam”. A linguagem extremamente escrachada vai se opondo a sua postura de professora, obviamente, com a intenção de levar o espectador a questionar a seriedade de quem ocupa uma postura de autoridade como a ocupada por Dona Margarida que, além disso, manem um discurso marcado por ameaças e distanciamento. Em longas passagens ameaçadoras, não se dirige diretamente ao seus espectadores/alunos, mas se utilizado da terceira pessoa:

“Quero muito respeito dentro dessa sala! Vocês são um bando de moleques (furiosa) Vocês pensam que vão fazer o que querem de dona Margarida! Estão muito enganados! Vocês só pensam em sacanagem! Moleques! Vagabundos! Celerados! Vocês aprendem debaixo de porrada. Tão pensando que vão ter aula de educação sexual, não é? Querem ver dona Margarida com tudo de fora! Eu enfio esse esqueleto na bunda do primeiro que se atrever! E silêncio! (urrando) SILÊNCIO. Vão todos para a puta que pariu (p.161).

Além da repressão política, o monólogo ironiza a repressão sexual quando Margarida conta seu interesse por uma coleguinha do colégio também chamada

Margarida. E o tom cômico se constrói ao satirizar situações que, a princípio, exigem seriedade:

“A menina Margarida gostava de Dona Margarida. Vocês compreendem bem? A menina Margarida fazia carinho em dona Margarida. E quando chegava a hora de cantar o hino nacional, a menina Margarida em vez de cantar: “...do que a terra mais garrida, teus risonhos lindos campos têm mais flores...” ela cantava “ do que a terra, Margarida, teus risonhos lindos campos têm mais flores.

Divida em duas aulas e não em dois atos, Margarida encerra sua segunda aula, depois de desmaiar e ser auxiliada por um aluno que lhe faz massagem, prometendo que ela não os abandonará e que mesmo que ela morra outras Margaridas virão. Ao deixar o palco, esquece sobre a mesa sua bolsa, da qual é retirada por um aluno, bombons e, do fundo, um revólver. Com medo, o aluno retorna a sua carteira/cadeira, afinal Dona Margarida pode voltar. Esta é a espera que Roberto Athaíde quer denunciar.

Marília Pêra, que havia sido espancada durante a encenação de *Roda Viva*, deu vida à Professora Margarida, interpretando uma personagem que metaforizava a repressão, o autoritarismo e, ao mesmo tempo, colocava nos palcos a pedagogia para ser questionada em um tempo que o sonho de qualquer pai era que sua filha seguisse o magistério. A representação da professora, através de Dona Margarida, vai de encontro a da pedagoga que se aproximava geralmente, à figura materna.

Distante do tom cômico, *Um porto para Elizabeth Bishop*, escrito por Marta Góes, é um monólogo biográfico da poetisa norte-americana que viveu por quinze anos no Brasil. Nele encontraremos um olhar singular sobre o Brasil dos anos 1950 e 1960. Singular por se tratar de um olhar estrangeiro, feminino e de uma poeta. Com uma saúde frágil, alcoólatra, solitária e hiper-sensível, Elizabeth viverá uma relação homossexual com a brasileira Lota Macedo Soares, relação esta que ocupará o centro da narrativa. Nas palavras de Elizabeth:

*ELIZABETH: Lota me seduziu, primeiro sem querer e depois de propósito, metodicamente, sistematicamente. Eu percebi primeiro o olhar dela: insistente, sem a menor cerimônia. Eu tinha vontade de dizer: ‘Lota! Está todo mundo vendo, disfarça um pouco’. Depois eu comecei a gostar dos olhos dela em mim, passeando por mim. Comecei a devolver, a enfrentar e, depois, a pedir. Quando ela roçou no meu braço, depois do jantar, eu olhei em volta, para checar na expressão das pessoas se alguém tinha notado a faísca – porque saíam faíscas, um clarão de*

*faíscas. Por alguns segundos eu pensei: agora estou perdida. Não sou mais eu que mando. Não controlo mais a minha pulsação, a respiração. Sinto muito, Mary, você deve amaldiçoar a hora em que insistiu para eu vir ao Brasil. Agora é tarde. Eu já me apaixonei.*

Pelas próprias características do texto, um monólogo de uma poetisa apaixonada, a subjetividade feminina está impregnada em todo o texto. E essa hipertrofia da subjetividade pode ser compreendida como uma resistência feminina às crescentes demandas de um mundo objetivo e racionalizador. Como assinalava Simone de Beauvoir: “*O preço que tem que pagar um homem para representar o universal é a perda do corpo, da especificidade sexual, ao incorporar-se na abstração da masculinidade fálica. O preço que pagam as mulheres é a perda da subjetividade por um excesso de corporeidade e a prisão de sua própria identidade sexual. Assim surgem duas posições assimétricas*”

Mas Elizabeth Bishop é uma mulher especial. Pertence à elite econômica e pode exercer a sua sensibilidade de forma quase ilimitada. Suas relações com o mercado de trabalho são atípicas, vivendo a ociosidade do intelectual de forma quase que caricatural:

*ELIZABETH: Não consigo. A toda hora começo um poema, trabalho o dia inteirinho nele e no dia seguinte, quando eu olho: que horror, que idéia mais piegas! Ou então a idéia é boa, mas a forma é que é pavorosa. Meu Deus, será que algum dia eu vou conseguir sentar e escrever sem precisar, primeiro, sentar e não escrever? Não adiantou nada ter um estúdio só para mim. Não adiantou nada a vista linda da montanha, os bambus na vidraça, a lareira... A questão é dentro de mim, não fora. Em três anos aqui não consegui juntar poemas suficientes para publicar nem um livro. Meu editor fica desesperado, quer republicar os poemas do meu primeiro livro junto com os novos, para conseguir um volume com um tamanho decente.*

Seus questionamentos são sobre sua capacidade de produção poética, sobre a qualidade de seus escritos. Não há aqui nenhuma dependência econômica, nenhuma necessidade material para satisfazer. O sistema capitalista lhe é benéfico e lhe proporciona conforto material. Mas não há dúvidas de que se trata de uma peça que consegue trazer a subjetividade feminina para a cena. Sua universalidade, ao menos no universo da classe média, consegue vocalizar um sentir feminino, com todas as singularidades da personagem em questão.

Com força poética, o monólogo *Pai*, de Cristina Mutarelli, dá voz a confissão de uma filha de um homem que não amava ninguém. A presença do pai, a quem a filha se dirige, é onipotente, mesmo que não se saiba ao certo se o pai está vivo ou não. Alzira ora se dirige ao pai ora se dirige ao espectador, mas para falar da figura paterna que era “viciado em ruindades silenciosas”. Trata-se da voz de uma filha reprimida, que expõe seus medos, suas histórias vividas e suas mágoas. Preterida pelo pai, Alzira soma frustrações e fraquezas diante dos acontecimentos que sempre a colocaram em situações humilhantes e inferiorizada, por exemplo, diante de uma irmã loira e bonita, enquanto ela era feia e gorda. Num jogo poético, cenas de forte teor imagético vão construindo a monstruosidade grandiosa do pai frente à pequenez e inferioridade de Alzira, que parece viver um delírio, quando no fim é abordada por um senhor, sem voz, a quem ela responde: Se eu o matei? Não. Que eu me lembre não. Acho que não. (..) Eu? Presa? Mas por quê? Não. Não. Nada a declarar. Assim, encerra o monólogo de uma personagem que se define como “uma parálitica de pensamentos, palavras e ações”.

Além de Elizabeth Bishop, Gabrielle Chanel é outra personagem histórica que serve de mote para um monólogo. Maria Adelaide Amaral sempre afirma que se interessa pela pesquisa biográfica para construir seus textos literários, por isso levou à cena Chiquinha Gonzaga, Tarsila do Amaral e Mademoiselle Chanel.

A peça foi escrita em duas versões: Marília Pêra escolheu o segundo texto no qual manequins ganham falas, mas a primeira versão, tb publicada, coloca em cena apenas a voz de Mademoiselle Chanel, uma mulher que fascinou a dramaturga devido “a sua personalidade a inteligência, a coragem e a determinação”, como afirma Maria Adelaide Amaral no texto de apresentação da peça.

Trata-se das lembranças de uma “senhora que cometeu muitos pecados mortais” e conseguiu sucesso e ascensão social e financeira, apesar de ser filha de um pai que teve como último gesto “em relação aos filhos foi livrar-se de nós e desaparecer. Foi a derradeira ausência de papai”. Uma criança pobre e inventiva e, mais tarde, uma mulher que “queria independência” e “sabia que beleza pode ser uma grande cilada para uma mulher! Preferia mil vezes ser reconhecida pelo seu talento” (p.72)

Na década de 50, Chanel se diferencia dos modelos de mulher, opõe-se aos padrões sociais. Vive, por exemplo, uma grande paixão por Boy, fica grávida, perde o filho e aceita que ele saia com outras mulheres. E acumula outras paixões e soma outras relações amorosas, até novamente ficar grávida e se decidir pelo aborto e ser presa.

A solidão é o medo e o tema principal de Chanel, mulher que conheceu a fama e, nos últimos anos de sua vida, é condenada à solidão, ao silêncio que pesa sobre ela “como uma condenação”

Entre 222 peças que compõe a pesquisa que o GDCT desenvolve, seis são monólogos. A intenção foi delimitar o *corpus* da pesquisa e, ao considerar apenas os monólogos, chegamos às seguintes conclusões: os monólogos são, na sua maioria, escritos por mulheres e têm personagem femininas revelando suas ansiedades, medos, mas também revelando suas rupturas, conquistas e enaltecendo personagens históricas que merecem sempre ser lembradas. O teatro talvez seja o melhor espaço para dar vida a essas mulheres que decidiram, contra tudo e todos, viver!

### **Bibliografia:**

#### **Textos teatrais (*corpus* da pesquisa)**

- AMARAL, Maria Adelaide. *Chanel*. São Paulo: Globo, 2004.
- ATHAYDE, Roberto. *As peças precoces: Apareceu a margarida e outras*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- BORTOLOTTI, Mário. “Fora de Hora” em *Doze peças de Mário Bortolotto*. Londrina: Atrito Art Editorial, 2003.
- BORTOLOTTI, Mário. “Gravidade Zero” em *Sete peças de Mário Bortolotto*. Vol. III. Londrina: Atrito Art Editorial, 2001.
- GÓES, Marta. *Um porto para Elizabeth Bishop*. Editora Terceiro Nome, 2001.
- MUTARELLI, Cristina. **Pai**. São Paulo: Terceiro Nome, 2006.

#### **Sobre teatro**

- GARCIA, Silvana. “Prefácio”, em **Melhor teatro: Maria Adelaide Amaral**. São Paulo: Global, 2006.
- LEITE, Luiza Barreto. **A mulher no teatro brasileiro**, 2002
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Tendências contemporâneas do teatro brasileiro**. São Paulo: EAD-USP, São Paulo, 1996.
- MEYER, Marlyse. “Apresentação”, em AMARAL, Maria Adelaide. **Tarsila**. São Paulo: Globo, 2004.
- PATRIOTA, Rosângela: **Apontamentos acerca da recepção no teatro brasileiro contemporâneo: diálogos entre história e estética**. São Paulo: Mundos Novos, 2000.
- PRADO, Décio de Almeida. “A personagem no teatro”, em CANDIDO, Antonio et alii. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- VICENZO, Elza Cunha de. **Um teatro da mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1992. [Coleção Estudo: 127.]



### **Outras obras**

- FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social** (Coord. trad.: Izabel Magalhães). Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2001. FOUCAULT, M. **História da sexualidade 1: a vontade de saber**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- GIDDENS, A. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- STIERLE, K. “Que significa a recepção dos textos ficcionais?”, em LIMA, L.C. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 171-172.