

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE – FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

THAIS SAYÃO RUBIRA

**A DRAMATURGIA DE VERA KARAM: RE-TRATOS DA
FAMÍLIA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA**

RIO GRANDE
2023

THAIS SAYÃO RUBIRA

**A DRAMATURGIA DE VERA KARAM: RE-TRATOS DA
FAMÍLIA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Doutorado em História da Literatura da Universidade Federal do Rio Grande, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Mauro Nicola Póvoas

RIO GRANDE
2023

Ficha Catalográfica

R896d Rubira, Thais Sayão.

A dramaturgia de Vera Karam: re-tratos da família contemporânea brasileira / Thais Sayão Rubira. – 2023. 130 f.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande – FURG, Programa de Pós-Graduação em Letras, Rio Grande/RS, 2023.

Orientador: Dr. Mauro Nicola Póvoas.

1. Vera Karam 2. Dramaturgia sul-rio-grandense 3. Absurdo
4. Datas comemorativas 5. Autoria feminina 6. Família 7.
Ironia

I. Póvoas, Mauro Nicola II. Título.

Catálogo na Fonte: Bibliotecário José Paulo dos Santos CRB 10/2344



ATA DE DEFESA DE TESE nº 04/2023

No dia vinte e nove de novembro de dois mil e vinte e três, através de videoconferência, realizou-se a defesa de tese da doutoranda **Thais Sayão Rubira**, intitulada "**A dramaturgia de Vera Karam: re-tratos da família contemporânea brasileira**". A sessão foi aberta às nove horas, pelo Prof. Dr. Mauro Nicola Póvoas (FURG), orientador da tese e presidente da Comissão de Avaliação, que também foi composta por: Profa. Dra. Fernanda Vieira Fernandes (UFPel), Prof. Dr. Roberto Medina (UnB), Profa. Dra. Eliane Campello (FURG) e Prof. Dr. Valter Henrique Fritsch (FURG). Depois da apresentação, arguição e respostas, a Comissão decidiu que **APROVA** a doutoranda neste requisito parcial e último para a obtenção do grau de Doutora em Letras, na área de concentração em História da Literatura. Após, o presidente publicou o resultado e encerrou a sessão, da qual foi lavrada a presente ata.

Prof. Dr. Mauro Nicola Póvoas
(orientador - FURG) Profa. Dra.
Fernanda Vieira Fernandes (UFPel)
Prof. Dr. Roberto Medina (UnB)
Profa. Dra. Eliane Campello
(FURG) Prof. Dr. Valter
Henrique Fritsch (FURG).

Ao maior incentivador para que esta tese fosse concluída.
Àquele que se fez presente em vida no primeiro ano deste
curso, mas permaneceu, nos dias subsequentes, junto a
mim em memória e em meu coração.
Dedico-lhe, Pai, cada uma destas páginas.

AGRADEÇO

Às minhas amadas filhas Lívia e Elisa, pelo amor incondicional que tenho para com ambas, o qual funciona como fonte de inspiração e estímulo, bem como sinônimo de luta, apesar das minhas inevitáveis ausências.

Ao meu companheiro Iuri, pelo apoio.

À minha mãe Carmen Helena, pelos incentivos permanentes.

Aos meus irmãos de sangue ou de alma, que estavam torcendo para que este trabalho fosse concluído.

Ao meu orientador e grande mestre Professor Dr. Mauro Nicola Póvoas, pelas trocas desde o ano em que iniciei a graduação em Letras – 2000 –, pela paciência e sensibilidade ímpares e por acreditar que seria possível.

À Banca Examinadora, pela disponibilidade e contribuição.

Grata!

Que a força do medo que tenho
não me impeça de ver o que anseio
que a morte de tudo em que acredito
não me tape os ouvidos e a boca
porque metade de mim é o que eu grito
mas a outra metade é silêncio.
Que a música que ouço ao longe
seja linda ainda que tristeza [...] *porque metade de mim é partida
mas a outra metade é saudade.*
Que as palavras que eu falo
não sejam ouvidas como prece e nem repetidas com fervor
apenas respeitadas como a única coisa
que resta a um homem inundado de sentimentos
porque metade de mim é o que ouço
mas a outra metade é o que calo.
Que essa minha vontade de ir embora
se transforme na calma e na paz que eu mereço
e que essa tensão que me corrói por dentro
seja um dia recompensada
porque metade de mim é o que penso
mas a outra metade é um vulcão.
Que o medo da solidão se afaste
e que o convívio comigo mesmo se torne ao menos suportável
que o espelho reflita em meu rosto num doce sorriso
que eu me lembro ter dado na infância
porque metade de mim é a lembrança do que fui
a outra metade não sei.
Que não seja preciso mais do que uma simples alegria
pra me fazer aquietar o espírito
e que o teu silêncio me fale cada vez mais
porque metade de mim é abrigo
mas a outra metade é cansaço.
Que a arte nos aponte uma resposta
mesmo que ela não saiba
e que ninguém a tente complicar
porque é preciso simplicidade pra fazê-la florescer
porque metade de mim é plateia
e a outra metade é canção.
E que a minha loucura seja perdoada
porque metade de mim é amor
e a outra metade também.

Oswaldo Montenegro

RESUMO

Esta tese tem por objetivo estudar a produção teatral de Vera Karam, dentro de um breve panorama da dramaturgia contemporânea sul-rio-grandense escrita por mulheres. Este trabalho também busca contribuir para que se reconheça em Vera Karam uma consciência teatral, por meio das marcas de teatralidade presentes em suas peças, analisando, principalmente, como que seus textos, com vistas à representação, possuem valor estético e social. As quatro peças selecionadas para análise são: “Dona Otília lamenta muito”; “Noite feliz”; “Ano Novo, vida nova” e “Nesta data querida”, todas do livro *Vera Karam: obra reunida* (2013). Busca-se verificar em que medida o universo familiar funciona como metonímia da sociedade brasileira no final do século XX e no início do XXI. O destaque está na importância das reuniões domésticas/comemorativas, pois, por meio delas pode-se verificar que certas convenções sociais vivenciadas pelas personagens funcionam como berço para Vera Karam expressar o irônico, o trágico, o grotesco, o riso e o absurdo, marcando o isolamento, a hipocrisia e o individualismo, comportamentos típicos da contemporaneidade e marca da produção artística da autora como um todo.

Palavras-chave: Vera Karam; dramaturgia sul-rio-grandense; absurdo; datas comemorativas; autoria feminina; família; ironia.

ABSTRACT

The objective of this thesis is to study the theatrical production of Vera Karam in a brief overview of the contemporary south riograndense dramaturgy written by women. This work also seeks to contribute to acknowledge in Vera Karam a theatrical consciousness through the marks of theatricality present in her plays, analysing mainly how her texts, in order that the representation has aesthetic value. The four selected plays to analysis are: “Dona Otília lamenta muito”, “Noite feliz”, “Ano Novo, vida nova” and “Nesta data querida”, all from the book *Vera Karam: obra reunida* (2013). We look for verifying how the familiar universe works as a metonymy of Brazilian society in the end of the 20th century and in the beginning of 21st century. The emphasis is in the importance of the domestic commemorative meetings because, by them we can verify the certain social conventions lived by characters are a berth to Vera Karam to express the ironic, the tragic, the grotesque, the laughter and the absurd, marking the isolation, the hypocrisy and the individualism. which are typical behaviors of the contemporary and marks the artistic production of the author as a whole.

Keywords: Vera Karam; south riograndense dramaturgy; absurd; commemorative dates; female authorship; family; irony.

SUMÁRIO

PARA COMEÇO DE CONVERSA.....	10
1 A DRAMATURGIA CONTEMPORÂNEA SUL-RIO-GRANDENSE ESCRITA POR MULHERES E A PRESENÇA DE VERA KARAM.....	20
1.1 Breve panorama das dramaturgas sul-rio-grandenses.....	20
1.2 Para ler o teatro de Vera Karam.....	24
2 “DONA OTÍLIA LAMENTA MUITO”	35
3 “NOITE FELIZ”	51
4 “ANO NOVO, VIDA NOVA”	67
5 “NESTA DATA QUERIDA”	101
PARA FIM DE CONVERSA.....	117
REFERÊNCIAS.....	123

PARA COMEÇO DE CONVERSA

Por que Vera Karam?

Tudo começou no ano de 2001, quando eu estava cursando o 2º ano de Letras/Português na Universidade Federal do Rio Grande (FURG) e participei da 9ª Jornada Nacional de Literatura em Passo Fundo. Ao chegar lá, soube que todos aqueles que visitassem um estande específico poderiam escolher um livro cortesia da Mercado Aberto, da Série *Pequenas Grandes Obras*. Havia muitas opções de escolha, com diversos autores renomados, já conhecidos do público. Porém, chamou-me a atenção uma das antologias de contos disponíveis, intitulada *Há um incêndio sob a chuva rala* (1999), da autora Vera Karam. Nem ao menos folhei o livro para checar o conteúdo, apenas o escolhi, quase que ao acaso. Mesmo não conhecendo a autora, resolvi deixar-me levar pela descoberta do novo. O que eu jamais pensei é que fosse algo tão novo assim, principalmente para a crítica literária.

Por aproximadamente dois anos li os oito contos de forma aleatória e descompromissada, apenas por entretenimento, escolhendo-os pelo título que mais me agradasse no momento. Desde as primeiras leituras, já me interessei pela temática abordada e o modo como cada conto fora construído. Percebi que, de maneira bastante engenhosa, o leitor era levado subitamente a um final surpreendente e era isto que, em um primeiro contato, me fez ver nos textos em questão uma forma de prazer e alívio das tensões.

Com o passar do tempo, tal antologia foi escolhida por mim como objeto de estudo de um trabalho acadêmico do meu curso de graduação que concluí na FURG. Em 2003, foi solicitado um ensaio acadêmico para a conclusão da disciplina de Literatura Brasileira IV, em que os alunos deveriam analisar uma obra que datasse a partir de 1970. Logo, lembrei-me da antologia de Vera Karam.

A ideia de fazer um ensaio com a contística de Karam foi aprovada pela professora, e, ao realizar tal ensaio, ainda que de maneira um tanto superficial, percebi que se tratava de uma obra extremamente valiosa, tanto em recursos

técnicos, quanto temáticos, o que me proporcionou um grande espanto, já que a crítica, na época, não havia ainda produzido praticamente nada sobre os seus contos. Após a realização desse ensaio acadêmico, comecei a pensar na possibilidade de ampliar a minha ideia inicial despendida neste trabalho, com vistas ao desenvolvimento de minha dissertação do Curso de Mestrado em História da Literatura, pois não havia estudos sistemáticos que os contemplassem.

Assim sendo, construí a dissertação de mestrado com base na antologia *Há um incêndio sob a chuva rala*¹, de Vera Karam. Tal trabalho foca essencialmente as personagens femininas, procurando estabelecer as características formais e temáticas presentes nos contos, apoiada na tipologia sugerida por Gilda Bittencourt, em *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade* (1999). Esses conceitos são associados à presença da ironia e ao sentido do trágico na contemporaneidade para, na perspectiva de gênero, estabelecer de que forma Karam constroi suas protagonistas, de modo que a metodologia utilizada procura dar conta dos aportes teóricos (capítulo I) e analíticos (capítulo II). Durante a dissertação procuro demonstrar que a inegável habilidade técnica de Vera Karam, associada a padrões artísticos/estéticos de seus contos, constituem-se em fatores determinantes para sua inserção na historiografia literária sul-rio-grandense. Entretanto, ainda se faz necessário uma recuperação da produção dramática de Karam, pois muito pouco foi explorado em termos de crítica.

Outro fator importante que me levou a propor a tese de doutoramento com vistas à análise e interpretação de peças de Vera Karam, também se justifica com base no que experienciei desde 2003, quando eu era estudante do último ano da graduação e bolsista do “Projeto escritoras nascidas no século XIX até 1920”, coordenado pela Prof.^a Dr.^a Eliane Campello. Neste projeto, minha tarefa era pesquisar em todo o acervo disponível, principalmente na Biblioteca Rio-grandense, nomes femininos - ou pseudônimos -, a partir de 1920, relacionados a algum tipo de produção literária. Assim, percebi que diversas

¹ O livro *Há um incêndio sob a chuva rala* (1999) reúne oito contos, mas há outros que foram produzidos esparsamente, além disso, um ou outro foi adaptado ao teatro.

brasileiras produziam, desde muito cedo, diferentes gêneros, como poemas, contos, novelas, romances, crônicas, etc. Porém, apesar de mais de uma década ter se passado, ainda vemos a carência de abordagens acadêmicas que visem à recuperação sistemática dos textos de autoria feminina, principalmente no que tange à produção dramática dessas mulheres, e, ainda mais, mulheres que não pertencem ao grande eixo São Paulo-Rio de Janeiro.

Além disso, é importante pensar um trabalho desta natureza com vistas não somente à recuperação histórica a qual se faz, bem como situá-lo “dentro de um quadro mais amplo, não só da literatura brasileira contemporânea, mas da própria história literária sul-rio-grandense.” (BITTENCOURT, 1999, p. 11) Também se considera importante preocupar-se com o que afirma Maria Lúcia Rocha-Coutinho:

A recuperação que está sendo feita, não apenas no Brasil, mas a nível mundial, daquilo que a mulher produziu tem mostrado o quanto esta história e a própria história da humanidade se empobrecem por não terem dado o devido valor a estas vozes. Da mesma forma, impulsionados também pela ascensão da história social e do recente foco nos acontecimentos locais e na vida familiar e cotidiana das pessoas, os estudos históricos estão seguindo novos rumos, encontrando hoje uma maior abertura para o desenvolvimento de uma história da mulher. (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 15)

Cabe salientar que, tanto nos contos quanto nos textos dramáticos de Vera Karam, as personagens estão, de certo modo, ligadas por um ponto em comum: a busca da identidade. Crises identitárias sempre foram motivos temáticos dentro da literatura, pois todos, independentemente de cor, raça ou sexo, precisam de uma identificação pessoal e grupal para se sentirem seguros e reconhecidos dentro de um grupo social e/ou nação. Sendo assim, as mulheres representam um desses grupos e a busca por afirmação sempre esteve presente entre elas, principalmente por se sentirem à margem da sociedade patriarcal. Entretanto, com o passar do tempo, as mulheres foram adquirindo mais direitos em relação aos homens e isto ocasionou um acúmulo de tarefas e responsabilidades, visto que elas precisaram assumir diversos papéis ao mesmo tempo. Como consequência de tal mudança restou a crise, pois elas se sentiram

divididas entre a sua antiga função tradicional (cuidar da casa, do marido e dos filhos) e aquela que surgia e as desafiavam a um novo rumo, à contestação (terem direito de trabalhar, estudar etc.). Rocha-Coutinho destaca que:

As mulheres têm sido levadas, nos últimos anos, assim, a buscar um novo entendimento de seu papel. Querem pensar e agir por conta própria, mas seu planejamento de vida ainda inclui a antiga identidade feminina, o que faz com que sua vida se realize no conflito de expectativas contraditórias (...), que leva a mulher a uma sobrecarga física e emocional que muitas vezes ela quase não pode suportar. (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 62)

Portanto, é pertinente analisar as peças selecionadas nesta tese com o intuito de, dentre outras abordagens interpretativas que explicitarei mais adiante, verificar em que medida esta identidade em crise, com realce para as personagens femininas, adquire destaque nos textos, fator em ascensão a partir do final dos anos de 1969, início de 1970, como bem explica Elza Cunha de Vincenzo no primeiro capítulo de *Um teatro da mulher*.

A busca de uma identidade momentaneamente perdida parece ser- a certa altura- o problema de *todos* os indivíduos, de repente barrados no rumo que haviam iniciado, a meio caminho entre as regras que agora lhes são apontadas como únicas, e os valores que tinham um dia constituído seu projeto. Mas no caso dos textos femininos o que se coloca simultaneamente e se discute de forma intensa – uma discussão que ultrapassará o período de repressão – é também um outro tipo de questão: a do poder implícito nas relações homem-mulher, no contexto de um novo tempo (em que estão sendo também discutidos os problemas das minorias em geral). A ela se vinculam outros temas ou questões candentes, especialmente a da identidade feminina, num sentido lato. (VINCENZO, 1992, p. 18)

Além do mais, utilizar o texto teatral como *corpus* justifica-se também por ser evidente que o cânone literário brasileiro carece deste tipo de produção. Isso ocorre, dentre outros motivos, que não vêm ao caso discutir aqui, por falta de estímulo em se pesquisar sobre textos escritos para e sobre o teatro, pois, em comparação a outros gêneros, eles ficam longe dos olhos do grande público e das mãos dos críticos, apesar de possuírem visíveis qualidades, por mulheres, e, mais ainda, por mulheres gaúchas. Considerando, com base no levantamento

de Maria Cristina de Souza (2001), que as primeiras manifestações dramáticas de autoria feminina no Brasil foram produzidas desde 1840, e que, até o final do século XX já havia cerca de 800 dramaturgas (p. 17), apontar quem são nossas dramaturgas sul-rio-grandenses e estudar seus textos, é, dentre outros fatores, uma tentativa de procurar preencher certas lacunas na história do teatro brasileiro, principalmente, na dramaturgia feminina sulina.

Por que a dramaturgia de Vera Karam?

Quando se pensa em realizar um trabalho de tese, deve-se observar o que este estudo traz de contribuição para as áreas em que ele está inserido. Assim sendo, reforço que abordar os textos teatrais da escritora e dramaturga pelotense Vera Karam contribui não só para os estudos da Literatura Sul-Rio-Grandense, como também àqueles vinculados à História da Literatura de nosso país, sendo um material também de interesse de pesquisadores/críticos da dramaturgia e literatura em geral. Como já citei, um dos principais motivos de minha abordagem está no fato de que não há uma crítica consistente em relação à dramaturgia produzida por ela, pois, além das duas peças estudadas por Fonseca (2005) e Spritzer (2005), encontra-se apenas pequenas resenhas, artigos e notas com vieses específicos, ou seja, além de serem em número reduzido, a crítica, quando feita, é em relação a um ou outro texto teatral de Karam, ou referente a algum espetáculo em si, sem dar conta de uma visão mais global da autora. A peça “O casal ou Por que você não disse que me amava?” é abordada na dissertação de mestrado de Alice Rache Fonseca e a peça “A florista e o visitante” é explorada na tese de doutorado de Mirna Spritzer, ambos trabalhos de 2005. Na tese de Spritzer, a peça não é estudada como texto escrito para ser encenado, mas sim como peça radiofônica. Cabe salientar que a dissertação de Fonseca traz a análise comparativa de duas dramaturgas gaúchas, sendo Maria da Cunha natural de Porto Alegre (1962-1917) e Karam natural de Pelotas.

Após, então, trabalhar com a contística de Vera Karam na graduação e no mestrado, percebi a necessidade de dar continuidade a isso, posto que Karam é reconhecida, inclusive, muito mais pelo seu trabalho com o teatro do que propriamente com o conto. O contato dela com o teatro começou no fim da

década de 1970, quando fora integrante do Grêmio Dramático Açores, formado no âmbito do Teatro de Arena de Porto Alegre (TAPA). No início da década seguinte, Karam integra o grupo “Descascando o Abacaxi”, depois, cursa a oficina de criação literária do escritor Luiz Antonio de Assis Brasil, na Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC/RS), e passa, portanto, a produzir contos e textos para o teatro.

Data de 1992 a sua estreia como escritora dramática, com o espetáculo “Quem sabe a gente continua amanhã?”, e, já no ano seguinte, ela recebe Menção Especial do júri, no Prêmio Açorianos/93, com a peça “Dona Otília lamenta muito”. Durante a década de 90, Karam é premiada outras vezes, e, em 2001, o espetáculo “Nesta data querida” recebe, na Categoria Texto Dramático/2001, o Prêmio Açorianos de Literatura. Ela faleceu em 2003, e a peça “Maldito coração me alegra que tu sofras”, recebeu a premiação de melhor autor nacional do “34º Fenata”, em 2006. Além disso, essa mesma peça, em julho de 2006, é escolhida como o melhor espetáculo do “7º Festival Nacional de Monólogos”, de Marília. Mesmo após sua morte, as peças continuaram e continuam sendo encenadas por todo o Brasil. Após dez anos de falecimento de Karam, em 2013, o Instituto Estadual do Livro (IEL), lança *Vera Karam: obra reunida*, com textos teatrais e contos produzidos pela escritora entre os anos de 1992 a 2003, sendo que “em 2014, a Associação Gaúcha de Escritores (Ages) concedeu o Troféu Especial ao livro de obra reunida, publicado pelo IEL”², troféu este recebido pela mãe de Karam. Além disso, “em 2017, o Sintrajufe criou o troféu Vera Karam de poesia de temática feminina, em sua homenagem, por ter discutido a questão da mulher por meio do protagonismo destas em seus textos e por ter sido a primeira coordenadora da Oficina de Criação Literária do sindicato” [...] e o “acervo de Vera está no Delfos (Espaço de Documentação e Memória Cultural da PUCRS)” (id. nota 2).

Em 2019, ela completaria 60 anos, e mais precisamente, de 2 de novembro a 7 de dezembro de 2019, foram estudadas doze peças de Karam no

² Informação disponível em: <https://lkcomunicacaoecultura.wordpress.com/2016/11/09/memoria-vera-karam/>. Acesso em: 25 set. 2020. Página “Memória – Vera Karam”, publicado em 9 de novembro de 2016, que traz diversas informações acerca da biografia da autora, bem como a relação dos textos que foram encenados, com data, local e direção.

Programa TUSP (Teatro da USP) de Leituras Públicas³. E mais recentemente, em abril de 2020, durante o período da quarentena pela pandemia do Coronavírus, a Coordenação de Artes Cênicas (CAC), com apoio da Prefeitura de Porto Alegre, criou o Ciclo de Leituras Vera Karam-60 anos. São oito vídeos dispostos no *YouTube* que começam com discussões acerca de algumas obras de Vera Karam, bem como seu estilo irônico, trágico, ácido. Há também, colaboração do próprio irmão mais velho da autora, Sérgio Karam, dentre outras pessoas conhecidas, amigos, parceiros de trabalho e leitores/as, atores e atrizes, lendo e encenando, de forma online, tanto alguns contos quanto algumas peças.⁴ Em dezembro do mesmo ano, também no *Youtube*, há uma leitura de “Ano novo, vida nova”, de Leituras Compartilhadas (Projeto de Extensão) e Leituras do drama contemporâneo (Pesquisa) da Universidade Federal de Pelotas, sob coordenação da Profa. Dra. Fernanda Vieira Fernandes.⁵

Dos textos teatrais, como citado, apenas dois foram alvos de pesquisa acadêmica⁶, logo, considero, assim, que ainda há um vasto material referente à dramaturgia de Vera Karam a ser explorado, motivo outro para a realização de meu trabalho de análise desses textos em minha tese. Outra justificativa é lançar no meio acadêmico, de maneira mais consistente, uma dramaturga de inegável qualidade, ainda desconhecida por muitos, e, também, contribuir com a divulgação de nomes da dramaturgia contemporânea sul rio-grandense, mais especificamente, a escrita por mulheres, visto que, à primeira vista, pensa-se que há um número irrisório frente às produções nacionais dos grandes centros ou em relação às peças escritas por homens, o que não procede. Sem dúvida, a maioria ainda é masculina, e os motivos são vastos, mas há muitas dramaturgas gaúchas produzindo desde o século XIX, –são mais de 200 nomes-⁷, fato este que não pode ser ignorado, apesar de, até então, ser um tanto desconhecido, “uma vez que os autores privilegiam, em suas análises, os

³ Conferir programação completa disponível em: <http://www.usp.br/tusp/?portfolio=leituras-publicas-ciclo-xxii-vera-karam>. Acesso em: 10 out. 2020.

⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLAj9A5EVcmRw7AJEkvv2Mf7TWBonboXnk>. Acesso em: 9 abr. 2020.

⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6QrDv00PUUs>. Acesso em: 25 set. 2020.

⁶ Bibliografias completas nas referências.

⁷ Levantamento após pesquisa em FISCHER, Antenor. *Dicionário de autores da Literatura Dramática do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: FischerPress, 2014.

gêneros “prosa” e “poesia”, relegando o ‘drama’ a plano secundário – o que torna a maioria de suas obras, portanto, de pouca utilidade para quem se propõe estudar o teatro ou a literatura dramática” (FISCHER, 2014).

Em *Vera Karam: obra reunida* (2013) os textos da autora estão divididos em três partes, de forma que o intitulado “Parte 1 – **TEATRO**” é composto pela reprodução das sete peças de *Dona Otília lamenta muito* (1994, p. 17-99)⁸, que são textos de menor extensão. Ainda nessa parte, têm-se os textos dramáticos *Ano Novo, vida nova* (1996, p. 101-172), *Nesta data querida* (1999, p. 173-228) e *Maldito coração (me alegra que tu sofras)* (2000, p. 229-238), que são peças maiores em relação às já citadas. A “Parte 2 – **CONTOS**” (p. 239-282) é dedicada às narrativas da autora; já a “Parte 3 – **INÉDITOS**” (p. 283-416) traz um conto e duas peças: “O casal ou por que você não disse que me amava?” (1995/1996) e “O assassinato de Miss Agatha” (1995/1996). As quatro peças analisadas nesta tese foram selecionadas com base em alguns critérios, os quais procuro delimitar a seguir.

Pelo fato de, como já mencionei, a primeira ter sido objeto de estudo de uma dissertação de mestrado e a segunda se constituir de modo diferente⁹ das agrupadas na Parte 1, esta análise foca em quatro textos que compõe a primeira parte de *Vera Karam: obra reunida* (2013). Além do mais, acredita-se que este recorte é suficiente para se ter um bom cenário analítico das peças da autora, com vistas a cumprir o objetivo final do trabalho: reconhecer em Vera Karam sua consciência teatral e inegável importância para a dramaturgia gaúcha e nacional, principalmente no que tange à produção feminina. Há outras justificativas para esse recorte, as quais procuro delimitar a seguir.

A metodologia utilizada nesta tese procura unir aportes teóricos que sejam simultaneamente aplicados nos procedimentos analíticos. Para esse fim, divido este trabalho em cinco capítulos. No primeiro, intitulado “A dramaturgia

⁸ As peças são: “Dá licença, por favor” (p. 19); “Noite a embalar o que fomos” (p. 29); “A florista e o visitante” (p. 45); “Dona Otília lamenta muito” (p. 59); “Noite feliz” (p. 75); “Quem sabe a gente continua amanhã” (p. 89) e “Será que é o contrário a vida da atriz?” (p. 95).

⁹ No prefácio de *Vera Karam: obra reunida* (2013), tem-se a informação que “O assassinato de Miss Agatha” (1995/1996) é uma paródia escrita “a quatro mãos com o diretor teatral Élcio Rossini”, e que, portanto, “o texto brinca com o gênero das novelas policiais” (p. 14), fugindo assim da configuração encontrada nas peças da Parte I.

contemporânea sul-rio-grandense escrita por mulheres e a presença de Vera Karam", busco apresentar, primeiramente, quem faz a dramaturgia contemporânea sul-rio-grandense escrita por mulheres, sendo tais apontamentos resultantes de uma pesquisa que traz mais de duzentos nomes de dramaturgas gaúchas, número bem diferente do que, em geral, se imagina.

A seguir, com o subtítulo "Para ler o teatro de Vera Karam", aponto alguns conceitos que possuem importância significativa para a realização da leitura e análise das peças teatrais que seguem nos capítulos seguintes. Procuo também explicitar que o foco é o texto escrito, apresentando alguns dos postulados teóricos que permeiam a construção textual em si, bem como noções teórico-analíticas específicas do gênero, pois, assim, amparo minha leitura.

O trabalho analítico, propriamente dito, dos textos selecionados, tem início no segundo capítulo, seguido de mais três, um para cada peça selecionada. Verifica-se que em quatro textos – "Dona Otília lamenta muito", "Noite feliz", "Ano Novo, vida nova" e "Nesta data querida" – é evidente a importância que certas datas comemorativas têm na vida das personagens, funcionando como pano de fundo importante para que os conflitos se estabeleçam de forma mais impactante. Tem-se, então, comemoração de aniversário, de bodas de casamento, festas de Natal e Ano Novo.

Outras peças que não foram selecionadas para compor este *corpus* não seguem esse paradigma, o das comemorações com datas sacralizadas socialmente, como Natal, Ano Novo, aniversários de vida ou de casamento. Assim sendo, destoa dessa linha de análise a peça "Quem sabe a gente continua amanhã?", que, apesar de trazer o aspecto familiar, concentrando-se no entendimento do presente pela volta às memórias do passado, elas não estão propriamente em uma festa, mas sim conversando entre irmãs, ao redor de uma mesa, bebendo, fumando e comendo sanduíches. Já em "Dá licença, por favor?" e "A florista e o visitante?" os textos contam com a presença de apenas dois personagens, um homem e uma mulher, não nomeados e nenhum deles se conhece. Outras duas peças são estruturadas por monólogos diretos, em que as protagonistas são mulheres, mas também não há, logicamente, nenhum tipo de

reunião social funcionando como espaço para as ações, verificados em "Será que é o contrário a vida da atriz?" e "Maldito coração (me alegra que tu sofras)".

A leitura a que me proponho se realiza mediante a compreensão e a verificação de conceitos teóricos que são necessários para demonstrar de que modo certas conceituações sustentam a interpretação deste *corpus*. Entretanto, a teoria utilizada aqui é apresentada nos capítulos e subcapítulos a seguir, não havendo um espaço mais extenso e exclusivo para isso, ou seja, de maneira concomitante é que os postulados teóricos sustentarão aquilo que está sendo analisado textualmente, com a finalidade de auxiliar a compreensão da dramaturgia de Vera Karam, bem como amparar a leitura do que é depreendido de suas linhas, que, dentre diversos aspectos, pretende demonstrar que as relações familiares são o microcosmo que revela o macrocosmo das relações humanas, sendo, muitas vezes, o matrimônio a metonímia do universo das aparências sustentadas socialmente, principalmente pela classe média. Portanto, as quatro peças deste trabalho têm como ponto alto o desmascaramento¹⁰ das convenções sociais, sendo isso posto por Vera Karam de maneira trágica, irônica, absurda e farsesca.

¹⁰ O termo faz referência ao conceito de "máscara", bem definido por Pavis, quando ele explica que a máscara serve como "[...] expressão psicológica, a qual em geral fornece a maior massa de informações, muitas vezes bastante precisas, ao espectador. [...] O corpo traduz a interioridade da personagem de maneira muito amplificada, exagerando cada gesto: a teatralidade e a espacialização do corpo saem daí consideravelmente reforçadas. [...] A máscara desrealiza a personagem [...]" (PAVIS, 2008, p. 234).

1 A DRAMATURGIA CONTEMPORÂNEA SUL-RIO-GRANDENSE ESCRITA POR MULHERES E A PRESENÇA DE VERA KARAM

1.1 Breve panorama das dramaturgas sul-rio-grandenses

Quando se busca saber a respeito do que andam escrevendo as mulheres, quem são elas e quanto escrevem, sejam elas brasileiras ou não, é indiscutível a fragmentação dessas informações. Isso é perfeitamente justificável, não somente pelo fato de que a voz feminina ficou por muito tempo abafada e camuflada nos meios literários e artísticos de um modo geral, como também por ser pouco provável que se consiga, em uma obra apenas, mapear todos os nomes femininos, de todos os tempos, com todos os gêneros produzidos. Nesse sentido, quem se interessa por isso precisa, inevitavelmente, se debruçar em uma pesquisa com muitos exemplares distintos para, então, reunir o material que lhe serve. Assim, acredito ser pertinente preocupar-se em verificar quem faz a dramaturgia contemporânea sul-rio-grandense escrita por mulheres, apresentando, ainda que de forma enxuta, ao leitor interessado no assunto, um encurtamento de caminhos, não com uma ideia totalizadora, mas, ainda assim, colaborar com a história da literatura brasileira, mais especificamente no que tange à historiografia sul-rio-grandense.

Não se tem a pretensão de colocar todos os nomes femininos da dramaturgia gaúcha num trabalho como este, nem tampouco esgotar as possibilidades de ampliação desta pesquisa, mas fornecer, de maneira pontual e organizada, informações que comumente se encontram misturadas a outras questões, por terem outros objetivos, ou seja, quando se pensa em verificar o que as mulheres nascidas no Rio Grande do Sul produziram de textos para o teatro, comumente tais informações estão misturadas a outras, como, por exemplo, escritoras de outras localidades, mulheres que participaram do teatro no papel de atrizes, diretoras, ou mulheres que escreveram outros gêneros.

Para então facilitar este recorte em busca essencialmente das dramaturgas sul-rio-grandenses, minha pesquisa tem como destaque o *Dicionário de autores da literatura dramática do Rio Grande do Sul* (2014), de Antenor Fischer, pois é uma obra que vai mais diretamente ao ponto que interessa aqui. Ainda assim, é preciso salientar que o trabalho de Fischer é mais

global, tanto por incluir homens e mulheres, como também porque estas não nasceram, necessariamente, no Estado do Rio Grande do Sul, sendo incluídos nomes que também apenas fixaram residência ou se radicaram neste local. Além disso, o dicionário compreende produções de mulheres nascidas desde 1830 até textos escritos em 2013, data em que houve a última revisão. Outros livros serviram como aporte para os dados que se apresentam a seguir, porém, algumas obras repetem a maioria dos nomes que Fischer aponta, fato justificado também por ser um dicionário mais recente que os demais livros pesquisados. Nem todas as peças que fazem parte do dicionário foram encenadas ou publicadas, outro ponto que também justifica o número relativamente alto de dramaturgas, totalizando duzentos e sete nomes no dicionário de Fischer.

Diferentemente do número expressivo apontado por Fischer, outros livros ligados à dramaturgia brasileira não trazem um número tão significativo de mulheres, mesmo quando incluem atrizes e diretoras de teatro, e não somente dramaturgas. Se for dado um recorte regional, ou seja, dramaturgas sul-rio-grandenses, o número fica cada vez mais inexpressivo, muitas vezes, nulo. Para elucidar essa constatação, trago cinco obras que trabalham com o tema, a fim de, por ordem cronológica de publicação, verificar o quão escassa é a menção às dramaturgas nascidas em nosso Estado.

Com sua primeira edição em 1956, *Apresentação do teatro brasileiro* (2001), de Décio Almeida Prado, é uma coleção de críticas teatrais publicadas no jornal *O Estado de S. Paulo*, de 1947 a 1955, totalizando 82 peças criticadas. Dos autores nacionais, quinze nomes figuram, e apenas um é feminino: Rachel de Queiroz, nascida no Ceará. As demais mulheres que aparecem citadas nas críticas de Prado são atrizes, ou seja, se percebe que a dramaturgia escrita por mulheres parece ser quase inexistente. Quase uma década depois, o livro *A mulher no teatro brasileiro* (1965), de Luiza Barreto Leite, aponta diversos nomes femininos ligados à dramaturgia, sendo algumas atrizes e diretoras de teatro, não necessariamente dramaturgas. Constata-se que são citados pouco mais de 10 nomes de dramaturgas brasileiras, um número consideravelmente superior ao considerado por Décio Almeida Prado, mas, ainda assim, nenhuma delas é gaúcha. *Cadernos de cultura gaúcha: teatro gaúcho contemporâneo* (1976),

organizado por Antonio Hohlfeldt e Luiz Paulo Vasconcellos, traz em seu primeiro capítulo, de responsabilidade de Hohlfeldt, críticas a cinco dramaturgos gaúchos, tendo Ana Maria Taborda entre eles: a primeira dramaturga nascida no Rio Grande do Sul a figurar neste breve levantamento.

Em *A análise do texto teatral* (1997), com primeira edição em 1987, João das Neves, ainda que nesta obra esteja mais voltado à análise do texto escrito para o teatro do que propriamente contribuir para a historiografia nacional, usa como exemplo três peças, das quais nenhuma foi escrita por mulheres. O livro *Um teatro da mulher. dramaturgia feminina no palco brasileiro* (1992), de Elza Cunha de Vincenzo, destaca seis autoras que produziram pós-1969, mas, ainda assim, cita, ao todo, dez dramaturgas e duas delas são gaúchas, ambas também citadas por Fischer. Assim, nos livros para/sobre o teatro, no que tange ao final do século XX, mencionar dramaturgas parecia ser algo raro, mais ainda quando se busca o recorte por sul-rio-grandense, com o resultado: nenhuma, uma ou duas mulheres mencionadas.

Ao verificar exemplares do início do século XXI, encontra-se um número um pouco mais representativo, como os apontados por Maria Cristina de Souza, no livro *A tradição obscura: o teatro feminino no Brasil* (2001), fruto da parte introdutória de sua dissertação de Mestrado de 1991. Ela traz um número bem maior de dramaturgas em comparação com os demais livros mencionados anteriormente, mencionando 180 peças, com aproximadamente sessenta dramaturgas brasileiras, sendo quatro delas gaúchas: Ana Aurora do Amaral Lisboa (1860), Revocata Heloísa de Passos Figueiroa de Melo (1860), Julieta de Melo Monteiro (1863) e Edy Lima (1921). Importante destacar também que na sua dissertação, Souza apresenta 800 dramaturgas brasileiras e 1.500 peças, sendo, neste livro, apenas mencionadas as escritoras que, segundo ela, tiveram mais destaque, principalmente nos séculos XIX e XX.

Ana Lúcia Vieira de Andrade traz sua contribuição em três obras. Em *Nova dramaturgia: anos 60, anos 2000* (2005), aponta, em meio à sua crítica teórica, cinco nomes femininos, todos ligados ao teatro carioca. Em *Margem e centro: a dramaturgia de Leilah Assunção, Maria Adelaide Amaral e Ísis Baião* (2006), procurando mapear a dramaturgia entre os anos de 1969 a 1999, além das três

autoras em destaque no título, Andrade menciona o nome de aproximadamente quinze dramaturgas brasileiras e algumas atrizes, de modo que novamente o nome da gaúcha Edy Lima aparece, assim como o de Maria Inez de Barros Almeida e Ana Maria Taborda. Tem-se em *A mulher e o teatro brasileiro do século XX* (2008), organizado por Ana Lúcia Vieira de Andrade e Ana Maria de B. Carvalho Edelweiss, dezenas de mulheres ligadas ao teatro brasileiro. São atrizes, diretoras, professoras de arte dramática e dramaturgas. Desses nomes, rapidamente são mencionadas as dramaturgas sul-rio-grandenses Edy Lima e Ana Maria Taborda, porém, da primeira nem consta a informação de local de nascimento, e da segunda, apenas é mencionado que nasceu no Estado do Rio Grande do Sul. E, contrariando a expectativa ascendente-positiva em relação ao número de dramaturgas gaúchas mencionadas em livros teórico-analíticos sobre o teatro, tem-se um compêndio mais recente, *Cenas do teatro moderno e contemporâneo* (2015), de Dirce Waltrick do Amarante, que traz apenas quatro nomes femininos, sendo duas delas brasileiras, mas nenhuma neste Estado.

Mais recentemente, tem-se a publicação de *Liberdade: Coletivo As DramaturgAs* (2022), organizada por Patrícia Silveira, que reúne quinze textos teatrais de autoras brasileiras, sendo duas delas rio-grandinas. Fazem parte desta edição os textos de Carina Corá, Dedé Ribeiro, Dedy Ricardo, Elisa Lucas, Fernanda Moreno, Jéssica Barbosa, Jéssica Lusía, Lourdes Kauffmann, Natasha Centenaro, Patrícia Silveira, Patsy Cecato, Silvana Rodrigues, Stella Bento, Virgínia Schabbach e Viviane Juguero. Importante destacar que o Coletivo As DramaturgAs nasceu em 2017, em Porto Alegre, a partir de um encontro de treze dramaturgas. Em um segundo evento “foram publicados então, em 2018, sob coordenação editorial de Antonio Hohlfeldt, treze livros. Um trabalho belíssimo e de extrema importância para a dramaturgia em nosso país, reunindo treze obras de dramaturgas brasileiras” (SILVEIRA, 2022, p. 19).

Com esses breves apontamentos acerca de livros referentes a teatro no Brasil, é possível constatar, que, mesmo eles não tendo a obrigatoriedade de fazerem uma listagem ampla de dramaturgas, ou mencionar um número mais expressivo de textos teatrais produzidos por cada autor que escolham abordar textos teatrais – e não somente eles – escrito por mulheres, é irrisória, muitas

vezes, nula. Se for mencionar livros de histórias da literatura, em geral, não somente as mulheres ficam numa posição periférica, como o próprio gênero dramático. Logo, se Fischer, dos 900 verbetes de *Dicionário de autores da literatura dramática do Rio Grande do Sul* (2014), aponta por volta de 200 nomes de dramaturgas sul-rio-grandenses nascidas desde o século XIX, é preciso rever o espaço não ocupado por essas escritoras, procurando assim, valorizar o gênero dramático numa perspectiva mais inclusiva, a fim de ampliar a visão restritiva que a maioria dos livros traz. Nesse sentido, trazer à tona um estudo de uma dramaturga sul-rio-grandense é, além de outros aspectos, uma escolha que se impõe também pela escassez de crítica acadêmico-literária, ampliando as possibilidades de pesquisa e valorização do texto dramático, pois ainda são poucos os trabalhos que visem o gênero, em especial quando as peças são escritas por mulheres, e, ainda mais, quando as dramaturgas são gaúchas. É preciso suprir essa lacuna.

1.2 Para ler o teatro de Vera Karam

As peças selecionadas nesta tese são estudadas como textos teatrais e não como espetáculo, mas considera a significativa escolha dos signos que as compõem, de modo que a cena arquitetada com vistas à representação não seja ignorada, aliás, é algo fundamental para se reconhecer em Vera Karam uma consciência teatral, na medida em que as marcas de teatralidade em seus textos são essenciais e funcionais se e quando encenadas. Entretanto, não invoco a representação para explicar e justificar o texto, pois me limitarei “[...] a colocar alguns dos grandes eixos de reflexão que continuam a alimentar os debates, uma vez que, como já foi dito, não dar[ei] definição normativa do texto de teatro” (RYNGAERT, 1996, p. 6).

A leitura das peças requer destaque, dentre outros aspectos, em relação ao valor social que possuem, pois em quase totalidade dos textos se percebe claramente o universo doméstico funcionando como metonímia da sociedade, de modo que, em Karam, a família é o berço para expressar o irônico, o trágico, o grotesco, o riso e o absurdo, a fim de marcar as relações de isolamento e

individualismo, beirando à loucura, que os tempos atuais impõem. Desse modo, pode-se dizer que seu teatro é uma imagem da sociedade brasileira no final do século XX, início do XXI, sem se prender exageradamente a marcas de regionalismos dialetais gauchescos, mas se preocupando sim em manter uma linguagem urbana em seus seus textos, o que proporciona uma fluida leitura e entendimento de leitores dos quatro cantos do país, com foco na classe média.

Um trabalho que se propõe à análise de peças de teatro, ainda que seu foco seja o texto escrito, necessita de argumentos sustentáveis, calcados na apresentação de alguns postulados teóricos que permeiam a construção textual em si e também as noções teórico-analíticas específicas do gênero, pois a teoria ajuda a sustentar a leitura das peças. Além disso, o que comumente se vê são críticas e trabalhos acadêmicos que visam ao teatro somente como espetáculo, ou seja, destacando os elementos de encenação. Ainda que o texto escrito tenha, de um modo geral, certo prestígio, devido à sua perenidade, os trabalhos que focam o teatro como texto em si continuam escassos. Com isso, não quer dizer que se está ignorando o fato de um dramaturgo, ao escrever uma peça, não trazer em mente noções de que ele está construindo um texto para ser encenado. Certamente, há uma preocupação prévia em alinhar esses elementos, pois, como afirma Magaldi, “ao escrever uma peça, o dramaturgo autêntico já supõe a encenação, da qual participa obrigatoriamente o público” e o autor “nunca deve esquecer que as suas palavras precisam ser encontradas em função de uma audiência” (MAGALDI, 1998, p. 16).

Assim, o que se busca neste trabalho é apresentar tópicos teóricos que vão diretamente ao encontro do texto escrito para teatro, ou seja, perceber Vera Karam não somente como escritora, mas como autora de teatro, isto é, alguém que, no instante de criação do texto, tinha em mente a realização do espetáculo. Para tanto, a escolha dos signos que compõem as peças tem função significativa e perceber a cena arquitetada, com vistas à representação, é fundamental para reconhecer em Karam sua consciência teatral, visto que há marcas de teatralidade em seus textos que são essenciais e funcionais se e quando encenadas. Anne Ubersfeld, na Introdução de *Para ler o teatro*, a respeito da especificidade do texto literário, traz importantes explicações:

A especificidade do texto de teatro é a primeira questão que se formula, a questão essencial; encontrar os elementos para a resposta é, talvez, escapar ao mesmo tempo do terrorismo textual e do terrorismo cênico, libertando-nos do conflito entre quem privilegia o texto literário e quem, envolvido apenas com a prática dramatúrgica, despreza a instância escritural. Nesse embate do professor com o homem de teatro, do teórico com o prático, o semiólogo não é o árbitro, mas, por assim dizer, o organizador. Um e outro contendedor se servem de sistemas de signos; este ou estes sistemas de signos é preciso ao mesmo tempo estudá-los e constituí-los, instituindo, então, uma verdadeira dialética entre a teoria e a prática. (UBERSFELD, 2013, p. XII, grifo no original)

Nesse sentido, muitos pontos que fazem parte da construção das peças que analisaremos aqui possuem marcas de teatralidade, como por exemplo, a forma como ocorre a construção do espetáculo, a presença do lúdico, momentos de ordem e desordem, a existência de conflito dramático, de antecipações, entre outros aspectos. Após a compreensão das técnicas, é preciso reunir o que se descobriu lendo, a fim de apresentar uma leitura do texto que revele “as ferramentas, as armas, os métodos, as excelências (e as deficiências) que o dramaturgo expõe” (BALL, 2005, p. 134), pois é necessário ler para trás e para frente, como afirma Ball, afinal, “leitores obtusos são os últimos a chegar”. Parte-se do pressuposto, então, como destaca Ubersfeld,

[...] de que há no interior do texto do teatro, matrizes textuais de “representatividade”; que um texto de teatro pode ser analisado de acordo com procedimentos (relativamente) específicos que iluminam os núcleos de teatralidade no texto. Essa especificidade não é tanto do texto, mas da leitura que dele se pode fazer. (UBERSFELD, 2013, p. 6, grifo no original)

Ubersfeld ao utilizar a expressão “matrizes textuais de representatividade” remonta à capacidade que o/a leitor/a tem de, ao ler as peças de Vera Karam, considerar a totalidade semiótica da obra e, assim, perceber que se trata de uma escritura teatral, de modo que as especificidades do texto são levadas em conta. O foco da análise está voltado, principalmente, para as personagens, com ênfase nas femininas, pois elas são os sujeitos do discurso, além de que cada uma “funciona no conjunto do discurso textual e pode, então, inscrever-se em uma

figura de retórica (metonímia ou metáfora)” (UBERSFELD, 2013, p. 74), e isso é evidente nas personagens de Karam, o que se comprovará mais adiante. Considerando que a situação de fala é o que delimita o sentido do discurso, “o elemento primeiro dessa situação de fala é a personagem, enquanto totalidade semiótica apreendida numa relação concreta com outras totalidades semióticas” (UBERSFELD, 2013, p. 83), assim, é preciso ver como é o conjunto dos seus traços distintivos, ou seja, suas relações com as demais personagens, considerando a situação de fala, visto que “não há *significância* da fala fora das condições da enunciação” (UBERSFELD, 2013, p. 83). Além disso, busca-se comprovar que a leitura dos textos de Karam, à semelhança de outras dramaturgas, trazem “peças [que] se ocupam da própria mulher, isto é, ou a personagem principal é uma mulher ou a ação é propiciada por sua existência” (SOUZA, 2001, p. 17).

O texto de teatro possui um dialogismo constitutivo, pois uma personagem nunca fala sozinha, no sentido de que o autor está falando também por meio dela. Essa noção é importante para a percepção do discurso da personagem como texto, e mais do que isso, como “parte determinada de uma totalidade mais ampla que é o texto literário completo da peça (diálogo e didascálias¹¹)”, além de ter um emissor-personagem e um receptor (interlocutor e público) em relação com as demais funções da mensagem, em um contexto específico. Além disso, é pertinente observar que a

[...] conversação entre personagens, num diálogo e ação está sempre presente. Diálogo é texto, mas a ação dramática propriamente dita pode ser o “rio subterrâneo” do texto, pode estar por trás do texto. Em seu subtexto. É preciso, então, aprender a “ouvir o diálogo” como o “correr dos rios”. Para melhor apreender seu subtexto é necessário, além disso, compreender sua natureza, complexidade, a forma como é falado. Sim, por que [sic] apesar de escrito, o diálogo teatral é fala, é feito para ser ouvido. Esta forma [...] está, muitas vezes, de tal maneira ligada ao sentido e à estrutura da peça que sua incompreensão pode jogar abaixo toda a proposta estética. [...] É através do diálogo, expressão da linguagem dramática, que

¹¹ Didascálias e rubricas são termos que, neste trabalho, são tratados como sinônimos, procurando respeitar essa questão de nomenclatura de acordo com a preferência dos críticos aqui citados. Ryngaert (1996) define didascálias: “No teatro moderno, em que falamos de indicações cênicas, trata-se dos textos que não se destinam a ser pronunciados no palco, mas que ajudam o leitor a compreender e a imaginar a ação e as personagens. [...] Inscritas geralmente à margem do texto destinado a ser representado [...]” (p. 44).

podemos apreender o que há de essencial em cada personagem. (NEVES, 1997, p. 84, 85)

Qualquer análise que vise ao discurso das personagens deve procurar a relação da palavra com o gesto e a ação. Um dos elementos que auxiliam a leitura eficaz das personagens é a observância ao espaço em que as ações se desenvolvem, lugar onde as relações entre as personagens se estabelecem. Anne Ubersfeld ressalta que a especificidade do teatro está, justamente, na existência de um espaço material em que personagens se comuniquem entre si e para conosco. Em *Para ler o teatro* a professora pontua:

Se a primeira característica do texto teatral é a utilização de personagens que são representadas por seres humanos; a segunda, indissociavelmente ligada a primeira, é a existência de um espaço em que esses seres vivos estão presentes. A atividade dos seres humanos se desenvolve em um dado lugar e tece entre eles (e entre eles e os espectadores) uma relação tridimensional. [...] É no nível do espaço, justamente por ser ele, em grande parte um 'um não dito do texto', particularmente uma zona de vazios - o que constitui de fato a carência do texto de teatro - que se concretiza a articulação texto-representação. (UBERSFELD, 2013, p. 91, 92)

Ubersfeld (2013, p. 91- 94) lança alguns pontos acerca da importância do espaço para a compreensão do texto teatral, que resumidamente destaco para posteriores considerações analíticas:

1. a percepção do espaço teatral em relação de fidelidade ou distância com o espaço referencial dos seres humanos, ou seja, considera-se o espaço teatral como imagem e contraprova de um espaço real;
2. a relevância em ver o texto teatral como o único possível a se fazer uma leitura que não seja diacrônica, mas lido numa densidade de signos sincrônicos, dispostos no espaço;
3. a necessidade de considerar o texto teatral mais plano que os demais, em vista de que a espacialidade descrita é, em geral, muito precária,

com a intenção apenas de instauração das ações no espaço e não para estabelecer uma construção imaginária;

4. a indispensável noção de que é no nível do espaço que se encontram muitos não ditos do texto, numa zona de vazios;
5. a relevância em observar atentamente os elementos essenciais da espacialidade para a construção do lugar cênico extraídos das didascálias/rubricas, pois elas fornecem indicações de lugares, nomes das personagens, bem como suas funções, gestos e o modo de ocupação espacial.

Além dos pontos citados em relação ao espaço, ao se ler um texto teatral, há a necessidade de compreender que as estruturas espaciais que são reproduzidas definem “a imagem que os homens têm das relações espaciais na sociedade em que vivem, e dos conflitos que sustentam essas relações”, e, assim, “a cena representa sempre uma simbolização dos espaços socioculturais”, fazendo com que o espaço teatral seja “o lugar da história.” (UBERSFELD, 2013, p. 94)

Em *Karam*, há claramente uma preocupação em marcar o lugar das personagens na história, com destaque para as femininas, de modo a se perceber a relação estabelecida entre os núcleos aos quais cada uma pertence, configurando suas funções sociais nos micro e nos macroespaços por elas frequentados e/ou ocupados. Busca-se então mostrar que “o espaço dramático (textual-cênico) revela-se a metonímia de certo número de realidades não-teatrais, e a metáfora de outros elementos, textuais e não-textuais, pertencentes ou não à esfera do teatro” (UBERSFELD, 2013, p. 97).

Pode-se perceber que as peças que compõem *Vera Karam*: obra reunida (2013) aproximadamente, metade delas se passa em espaços “fechados”, privados, e a outra metade em espaços “abertos”, públicos ou semiprivados. No primeiro grupo, nas quatro peças que são analisadas nesta tese, observa-se que o destaque dado é para a classe média, como um ponto de interferência direta no comportamento das personagens. Estes espaços fechados/privados são:

“Dona Otília lamenta muito” (quarto do casal); “Noite feliz” (sala de jantar do apartamento); “Ano Novo, vida nova” (sala do apartamento) e “Nesta data querida” (mais a sala do apartamento, porém, há outros cômodos).

Já outras peças, que não são objeto de análise aqui, também por esse critério, tem-se espaços “abertos”, públicos ou semiprivados, sendo observado que nestes textos a classe social não se torna tão relevante, no sentido de não interferir diretamente no comportamento das personagens (causa/consequência), como se vê em “Dá licença, por favor?” (plateia de um teatro); “Noite a embalar o que fomos” (frente da casa); “A florista e o visitante” (na floricultura), “Será que é o contrário a vida da atriz?” (camarim da atriz) e “Maldito coração (me alegra que tu sofras)” (pátio de uma clínica psiquiátrica).

Há outros pontos importantes a serem levados em conta nesta proposta de análise, e, para tanto, recorro a alguns conceitos colocados por David Ball em *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais* (2005). Sobre conflito dramático, Ball, no primeiro capítulo, inicialmente o define e depois frisa que se ele não existir, não se terá drama. Não se trata de pensar que conflito dramático seja o choque de uma coisa com outra, ele “situa-se entre o que alguém quer e aquilo que impede esse querer- o obstáculo”, já o obstáculo “é qualquer resistência a que eu obtenha o que eu quero. O que eu quero e o que resiste à sua obtenção (obstáculo) trabalham, um contra o outro, com o objetivo de criar conflito dramático” (BALL, 2005, p. 49). Assim, quando alguém quer algo, deve falar, e, o que se fala, depende do que se quer e do que há no caminho, isto é, depende do obstáculo, logo, procura-se dizer palavras eficazes com o intuito de remover ou contornar os obstáculos. Entender o porquê de alguma coisa ser dita é compreender o que a motivou, mas sem ignorar os obstáculos.

Segundo o crítico, há quatro tipos de conflito dramático do ponto de vista da personagem principal que é importante observar nos textos de Vera Karam: “Eu contra mim mesmo” é quando o conflito está entre a personagem e ela mesma. “Eu contra os outros indivíduos” é quando entre a personagem está contra algum indivíduo, e assim ocorre também com os tipos “Eu contra a sociedade” e o “Eu contra o destino, ou o universo, ou as forças naturais, ou Deus, ou deuses” (p. 52). Trata-se, nos quatro casos, da luta entre o que a

personagem quer e seus obstáculos. Nesse sentido, quando há um obstáculo que contraria a vontade de uma personagem, esta fala para tentar manobrar ou remover o obstáculo, sendo necessário perceber “o que o falante quer; e como o falante pretende que as palavras faladas removam o obstáculo ao que ele quer” (p. 52), sendo assim que se deve observar a “ação dramática, [como um] conflito contínuo entre as personagens” (NEVES, 1997, p. 86).

Ainda sobre as personagens, é importante ter em mente que cada leitor/espectador a vê de uma maneira, em vista de que “nós sempre julgamos os outros segundo o nosso próprio ponto de vista” (BALL, 2005, p. 93). Assumir uma personalidade é revelar os atos que a fazem ser desta ou daquela maneira, isto é, “obtusos as qualidades, traços e aspectos que criam a natureza de uma pessoa e distinguem essa pessoa da outra” (BALL, 2005, p. 88). No drama¹², pouco é apresentado, pois o dramaturgo não pode oferecer muito, a fim de que as personagens possam se ajustar à natureza dos atores, que “completa a parte restante da pessoa humana” (p. 89). Ball retoma neste ponto o que já mencionou acerca de ação, explicando que ela resulta do que a personagem faz para conseguir o que quer, isto é, sua motivação a despeito de obstáculos. São três os passos para descobrir em uma personagem: “(1) o que a personagem quer; (2) o que se antepõe à caminhada da personagem (obstáculo); (3) o que a personagem faz ou está disposta a fazer para conseguir o que quer” (p. 89).

Quando uma personagem se autodescreve ou quando é descrita por alguém, não significa que seja absolutamente confiável, logo, a “descrição deve ser comprovada pelo exame da ação”, afinal, ela “ou comprova a descrição, tornando-a, pois, redundante; ou revela que a descrição está errada. Redundante ou errada: é só isso que a descrição pode ser” (p. 91). Assim, metade do que se revela de uma personagem é o que ela faz e a outra metade

¹² Entende-se por drama “[em] um sentido geral, [como] poema dramático, o texto escrito para diferentes papéis e de acordo com uma ação conflituosa” (PAVIS, 2008, p. 109). Também, como uma “designação genérica da composição literária dialogada; a peça teatral, em que o cômico e o trágico se misturam; o gênero teatral por excelência. – Na classificação dos gêneros, é a manifestação dramática entre a tragédia e a comédia, na qual se mesclam o alegre e o triste, o cômico ao trágico” (TEIXEIRA, 2005, p. 109).

é por que ela faz e a “melhor abordagem de leitura é descobrir o esqueleto da personagem, tal qual é revelado pela ação” (p. 95).

Acrescento a noção referente aos papéis das personagens com as ideias de João das Neves, as quais evidenciam que, em um “texto teatral a ação das personagens principais é determinante para o conhecimento da evolução da ação dramática.” (NEVES, 1997, p. 91) Segundo o crítico, as personagens principais se caracterizam por: “a) Serem aquelas em torno das quais a ação dramática se organiza. / b) Modificarem as suas atitudes em relação ao universo em que estão inseridas.” (p. 91), então, independentemente do tipo, da função no texto, “[...] uma personagem é a soma das ações dramáticas que realiza durante a peça” (NEVES, 1997, p. 92).

Os títulos das peças também devem ser considerados em leituras e análises. Ball destaca que o leitor/espectador precisa descobrir o grupo de imagens contido neles com suas implicações e o modo como elas evocam a forma e/ou a natureza da peça (BALL, 2005, p. 103). E, se as imagens não aparecem nos títulos, elas devem ser vistas igualmente importantes, provavelmente repetidas no texto, trazendo uma significativa revelação para quem as percebe: “evocam associações que não são precisamente as mesmas de um espectador para outro [e] proporcionam, pois, uma modalidade de comunicação caracteristicamente pessoal” (BALL, 2005, p. 105).

Tema é definido por Ball como sendo “um conceito abstrato em torno do qual gira uma parte da peça ou a peça toda” (BALL, 2005, p. 107). Ao se ler uma peça, semelhante a uma poesia, não se pode tentar decifrá-la ao máximo, como se fosse um código, simplesmente, querendo saber o que a obra significa, porque “uma peça não significa coisa alguma. Uma peça é. A expressão artística é significativa em si mesma e por si mesma”, sendo que “alguns elementos de uma peça podem ser tópicos abstratos, que dela emergem ou que são importantes para a ação” (BALL, 2005, p. 108). Bons escritores são aqueles que, segundo o crítico, possuem uma ampla visão acerca dos temas, isto é, trabalham com temas que funcionam como fontes estimuladoras para o pensamento e para a reflexão e o envolvimento pessoal, e não como meros tópicos.

O que a peça significa não é o tema, bem como, a sua expressão não é o objetivo da peça. Assim, é importante compreender que “o tema é um resultado”, estando no fim da peça. É preciso que se analise a “ação com cuidado, a caracterização, as imagens e outros componentes. Aí então o tema surgirá manifestamente claro, quase por si mesmo” (BALL, 2005, p. 109).

Para justificar a contextualização feita nas considerações iniciais desta tese, utilizo a argumentação de Ball que finaliza a terceira parte de seu livro, em que ele se refere aos “segredos e truques do ofício”. Para o autor, o primeiro deles diz respeito à importância da informação contextual, *background*, pois são muitas as informações extrínsecas à obra que colaboram para seu entendimento, como por exemplo, ter conhecimentos “sobre o autor, sobre a época, sobre o contexto cultural de que o texto emergiu, e assim por diante” (BALL, 2005, p. 113), bem como informar-se sobre as outras obras do mesmo autor.

Leitores e críticos de Vera Karam reconhecem que, em praticamente toda a sua produção, independentemente do gênero, a autora traz a família¹³ como microcosmo que revela um aspecto macro: a concentração de todos os sentimentos humanos. Ball, no subcapítulo “Famílias”, comenta que tal tema, de um modo geral, está no centro de quase todas as peças que se escreve, sendo, portanto, imprescindível que as relações familiares não sejam ignoradas, e diferentemente de estilos, costumes, gostos e leis que mudam de acordo com a época, as relações entre os membros de uma família pouco mudam. Ainda assim, uma leitura atenta deve considerar que o dramaturgo escreve para um público específico, de uma determinada época, sendo que ninguém escreve “para a eternidade”, visto que, “quando uma peça é levada para um público diverso daquele para o qual ela havia sido escrita, surgem problemas especiais”

¹³ A família questionada por Karam em seus textos e que aqui me refiro diz respeito àquela composição de pai, mãe e prole, ou seja, com base “[...]na teoria freudiana de família moderna, alicerçada no casamento, na filiação e na ideia de amor romântico, o pensamento sociológico, representado pela corrente a qual se convencionou chamar de funcionalismo, sistematizou uma definição universal de família que influenciou grande parte da produção sobre o assunto até os anos 1980” (COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antonio (Orgs.), 2012, p. 242).

(BALL, 2005, p. 123). Portanto, para compreender melhor uma peça, é necessário localizá-la no tempo e considerar o público para o qual ela foi escrita.

É preciso considerar que, diferentemente do que muitos propõem, “uma boa leitura vem em primeiro lugar”, sendo necessário ler para trás e para frente, e é com tal pretensão que se pretende ler os textos de Karam, buscando demonstrar, principalmente, como suas personagens se exteriorizam

[...] mediante pequenos atos cotidianos, gestos familiares, fragmentos de conversações ou de monólogos que despertam uma lembrança ou permitem reativar melancolias e sonhos [...] e se exteriorizam juntamente com a paisagem ou o ambiente que os rodeia, num estilo simples, alheio a todo rebuscamento. Surgem vivos, reais e profundamente humanos os seres que pinta, em geral gente anônima, humilde e boa, quando não absurda e trivial. (LIMA, 1952, p. 43).

Além disso, este trabalho procura demonstrar que Vera Karam propõe novos paradigmas para a vida, demonstrando que não há a possibilidade de se viver com garantias, seguranças e certezas. Quando se chega ao fim de cada leitura e/ou espetáculo, o leitor/espectador não sabe se fica feliz ou triste, apenas abre-se espaço para a ocorrência de um espanto lacunar na mente de cada um, e o depois fica latente, convidando a todos a um exercício profundo de reflexão e revisão acerca dos valores em que a sociedade contemporânea, principalmente no que tange aos valores da classe média, está hipocritamente calcada. Então, de maneira mais objetiva, passamos à leitura dos textos dramáticos de Karam, a fim de verificar como ela apresenta os elementos que os formam, de modo a se observar que o trágico, o irônico, o grotesco, o absurdo, a loucura e a incomunicabilidade, no âmbito das relações familiares e humanas, são os pontos altos de suas configurações textuais. E, ao acompanhar suas personagens e ações, o leitor/espectador tem, inesperadamente, a revelação viva de uma realidade nua e crua. O que estamos convidados a compreender a seguir é: Como que “a implacável Vera K.” vê “a vida sem bula, sem receita¹⁴”?

¹⁴ “A implacável Vera K. ou a vida sem bula, sem receita” é o título dado por Airton Tomazzoni na apresentação que faz do livro *Vera Karam: obra reunida* (2013, p. 9).

2 “DONA OTÍLIA LAMENTA MUITO”

Reuniões e festas familiares convencionais vem à tona em quatro textos de Vera Karam. Comemorações de aniversário, bodas, as tradicionais festas de final de ano e encontros informais entre familiares estão presentes nas peças “Dona Otília lamenta muito” (p. 59-73), “Noite feliz” (p. 75-88), “Ano Novo, vida nova” (p. 101-172) e “Nesta data querida” (p. 175-238). Todas têm como pano de fundo alguma comemoração social e em nenhuma das festividades as personagens envolvidas estão felizes e/ou desejando o melhor umas às outras de maneira sincera e direta. Por critério meramente didático e sequencial, as quatro leituras que aqui seguem obedecem à ordem disposta no livro *Vera Karam: obra reunida* (2013).¹⁵

Em “Dona Otília lamenta muito”, a comemoração em questão é o aniversário de dez anos de casamento do casal protagonista Otília e Jorge. Na rubrica tem-se a descrição breve de que ela é uma mulher muito chique, com quarenta e poucos anos, sóbria e formal. O marido é uns dez mais novo e “vê-se que era um rapaz simples, classe média baixa, que foi envernizado por ela”. Eliane Campello em seu artigo “O preço do amor em ‘Mas vai chover’, de Clarice Lispector e ‘Dona Otília lamenta muito’, de Vera Karam (2021) explica que a utilização do termo “envernizado” “[...] leva a crer que ele recebe um lustro apenas, um tratamento externo com o fim de adquirir uma aparência mais condizente com o grupo social no qual Otília circula. É um artifício. (p. 77)

Além do casal, há a personagem Áureo, o mordomo de Otília: “O clássico mordomo, impecável” (p. 59). Otília está no quarto, acabara de sair do banho; Jorge chega de viagem neste momento e Áureo fala aos convidados do casal, dirigindo-se à plateia, que eles fiquem à vontade, pois os patrões já vão descer: “Vocês sabem como ela é, detesta que alguma coisa saia fora do previsto. Com licença.” (p. 59). Na fala do mordomo há o que Ball (2005) chama de antecipação, ou seja, são elementos-chave colocados propositalmente ao

¹⁵ Todas as citações extraídas nesta tese pertencem à seguinte edição: KARAM, Vera. *Vera Karam: obra reunida*. Porto Alegre: IEL; CORAG, 2013. 426 p.

público para gerar maior envolvimento e “aumentar a curiosidade pelo que está por vir”, bem como funcionar como pistas para o público localizar o “que o dramaturgo considera importantes” (p. 85). Além disso, cabe destacar que o mordomo é somente de Otília e não do casal, reforçando “[...] sua superioridade social em relação a Jorge...” (idem, p. 78)

A história se passa no quarto do casal e é iniciada com Otília questionando o marido sobre o motivo de ele ter chegado de viagem na hora da festa. Jorge diz que isso ocorreu porque a esposa, mesmo sabendo que ele chegaria naquele dia, marcou o jantar de comemoração de seus 10 anos de casamento justamente nesse dia, não tendo ele nem tempo para descansar. Ela rebate dizendo que as coisas devem ser comemoradas no dia em que elas aconteceram ou não se comemora. Jorge dá a entender que, neste caso, não deveria haver comemoração, frisando: “**JORGE** – Ou não as comemora...” (p. 60)

Otília e Jorge seguem discutindo a relação, se a comemoração de suas bodas teria ou não de ser feita, em vez de arrumarem-se e descerem para jantarem com os convidados e, portanto, a peça gira em torno desse diálogo permeado por alfinetadas e acusações entre os dois. Ela justifica que dez anos de casamento merecem ser comemorados, e, com o desenrolar da fala entre os dois, percebe-se que o que a motivou a organizar o jantar nada tem a ver com a celebração de suas bodas serem, de fato, motivo de felicidade para ambos, mas por simples convenção social, denunciando a hipocrisia em que se vive. Provavelmente, não foi de forma aleatória que Vera Karam escolheu para seus protagonistas a marca de 10 anos de casados, as chamadas bodas de estanho ou de zinco. De acordo com o significado convencional, estar casado com alguém há uma década significa estar à semelhança do estanho, ou seja, ele é um metal facilmente maleável, característica associada ao estado em que se encontra o casal no seu décimo ano juntos, que tendem a estar mais maleáveis e receptíveis aos desentendimentos do dia a dia, respeitando e aceitando com mais facilidade as particularidades da personalidade do outro.

Na mesma linha, o zinco, conhecido por proteger contra a ferrugem de alguns materiais, como o ferro e o aço, por exemplo, em comparação com o matrimônio, simboliza um casamento mais solidificado, que possui uma barreira

contra os pontos negativos que possam interferir na construção de uma boa relação.¹⁶ Ironicamente, o que se vê na relação de Otília e Jorge é justamente o oposto ao significado original das bodas que acabam de completar. Maleabilidade e aceitação do outro como ele é não é marca dessa relação, de modo que, ao longo da peça, o que se tem é justamente a amostragem de um casal, principalmente a esposa, que faz das diferenças motivos para espezinhar, dominar e moldar o outro.

A cada frase pronunciada por eles surge outra que nem sempre tem relação de continuidade com a que foi dita anteriormente, estabelecendo-se assim uma conversa em que a compreensão do outro não é levada em conta, de modo a saltarem ps assuntos sem concluírem o que foi dito primeiramente, revelando uma postura bastante egoísta e individualista entre eles, principalmente por parte de Otília. Ela quer comemorar, independentemente de ter ou não motivos que justifique, ele, quer conversar com a esposa e adiar o jantar, estabelecendo-se assim o conflito dramático.

Ball define com muita clareza e poder de síntese o que se deve compreender por obstáculo e conflito dramático:

Um obstáculo é qualquer resistência a que eu obtenha o que eu quero. O que eu quero e o que resiste à sua obtenção (obstáculo) trabalham, um contra o outro, com o objetivo de criar o conflito dramático. O conflito dramático distingue-se das outras modalidades de conflito. O conflito de um romance pode ser – livre arbítrio versus destino. O conflito de um poema pode ser – juventude versus velhice, ou cidade versus campo. Mas, o conflito de uma peça situa-se entre o que alguém quer e aquilo que impede esse querer – o obstáculo. (BALL, 2005, p. 49, grifo no original)¹⁷

Em “Dona Otília lamenta muito”, observa-se que, na maioria das vezes, o conflito dramático é do tipo “Eu contra os outros indivíduos”, pois este se estabelece entre a personagem e alguém (BALL, 2005, p. 52). Quando há um

¹⁶ Explicação disponível em: <https://www.significados.com.br/bodas-de-estanho/>. Acesso em: 29 set. 2021.

¹⁷ Para evitar que as citações fiquem com explicações repetidas não será colocado ao lado do ano de publicação e página referida as marcas de grifos, visto que o autor frequentemente grifa o que ele próprio cita.

obstáculo que contraria a vontade de uma personagem, esta fala para tentar manobrar ou remover o obstáculo, sendo necessário perceber “o que o falante quer; e como o falante pretende que as palavras faladas removam o obstáculo ao que ele quer” (BALL, 2005, p. 52), sendo essa percepção por parte do leitor o ponto chave para a compreensão deste drama.

A peça, em ato único, é constituída por um diálogo entre o casal, intercalado por uma breve aparição do mordomo. Há uma espécie de diálogo-monólogo entre Otília e Jorge, pois eles se concentram em suas próprias falas, não escutando um ao outro porque a fala e a opinião do par não têm a mínima importância. Veremos ao longo da peça que o uso do termo "monólogo" ou “diálogo-monólogo” está sendo usado, aqui, de acordo com Hugh Holman, que afirma ser o monólogo "uma composição, oral ou escrita, que apresenta o discurso de um único falante. Um solilóquio. Qualquer discurso ou narrativa apresentada por uma pessoa somente." (HOLMAN, 1981, p. 276, tradução livre)

Otília pergunta se na viagem do marido aconteceu algo errado que justifique ele ter voltado com um “senso de humor incrível”, ironizando. Jorge afirma que não, questionando: “O fato de não ter nada de errado, às vezes, pode ser um problema, tu não acha?” (p. 60) “Eu só queria dizer que, às vezes, tá tudo certo demais.” (p. 61) A partir daí é como se um diálogo entre duas pessoas que não se ouvem se estabelecesse, então, Otília rebate o marido dizendo que ele gosta de ter problemas e que deve ter saudade do tempo em que ele pegava dois ônibus para ir trabalhar e aos finais de semana visitava a família para se distrair, declaração que conota uma ironia ácida em relação à condição social de Jorge.

Fica explícito que é a mulher quem manda no marido, ao ponto de ele não escolher a própria roupa que vai vestir: “Então, ânimo: vais tomar um bom banho, fazer a barba, enquanto eu escolho a tua roupa, que os convidados já devem estar esperando e tu sabes como eu detesto fazer os outros esperar. Acho isso, aliás, um truque barato que as pessoas usam para se tornarem interessantes.” (p. 61) Aqui se tem um dentre vários exemplos de situações em que “*o falante pretende que as palavras faladas removam o obstáculo que ele quer*” (BALL, 2005, p. 52), assim, é por meio dessas falas que entendemos quais são as suas

preocupações, bem como a distância que há entre eles. Os desejos de Jorge não são levados em consideração e o fato de ele querer cancelar o jantar e falar algo importante à esposa, que é separar-se dela, é um obstáculo adiado até o final da peça, momento em que a protagonista vence seu objetivo: a realização do jantar, independentemente da vontade do marido, custe o que custar, beirando ao absurdo.

No subcapítulo intitulado “Exposição”, Ball destaca que ao iniciar um espetáculo é necessário que alguma informação seja dada ao público/leitor, e, em geral, “essa informação começa com a natureza do universo da peça, em sua estase inicial”, sendo a exposição “a revelação dessa informação necessária” (BALL, 2005, p. 63). Para o autor, há dois tipos de exposição: um diz respeito às informações já conhecidas da maioria dos espectadores, transmitidas pelo dramaturgo, como dados de contextualizações da peça, e, o segundo tipo, se refere às informações conhecidas por algumas personagens, logo, a “tarefa do dramaturgo, neste caso, é fornecer motivo para que tal personagem detentora da informação transmita-a, no palco, a outras personagens, de modo que os espectadores possam conhecê-la” (BALL, 2005, p. 64).

O primeiro tipo de exposição não pode cair em trivialidades e, no segundo, um dos modos possíveis para passar tais informações aos espectadores é utilizar uma personagem importante que, em determinado momento, revele uma “informação expositiva como um instrumento para levar uma outra personagem a fazer algo”. Pode-se, além disso, “usar o passado para impulsionar (não simplesmente explicar) a ação presente” (BALL, 2005, p. 67), pois assim, além de a informação ser fornecida ao público, ela desencadeia a ação. Isso é o que de fato ocorre em “Dona Otília lamenta muito”, de modo que o passado fornece não somente informações para que conheçamos as personagens, como também termos elementos que justifiquem suas ações, por mais absurdas que possam parecer. Assim, as primeiras falas do casal evidenciam o quanto Otília hostiliza o marido com base na sua classe social, que, ao simplesmente mandá-lo se arrumar, exige que ele faça a barba. Ele rebate dizendo que quando se conheceram ele usava barba e que além de pretender deixá-la crescer, achava

que, portanto, a esposa deveria gostar. Dessa fala surge um turbilhão de memórias que funcionam como crítica e deboche à vida que Jorge levava ao se conhecerem:

OTÍLIA – Tu usavas barba, usavas “macacão Lee” e ainda por cima dividias um *kitchenette* – vê se *kitchenette* é coisa que se divide – com um tipinho muito do suspeito. As coisas pra ti só existiam no singular e, se pusessem um talher de peixe na tua mão, tu devolverias, dizendo que não tinha porte de arma. Tenho ou não tenho motivos para tentar esquecer tão doces recordações? (p. 62)

Em poucas palavras, Otilia consegue descrever com desdém, desde a aparência, à falta de classe e posses de seu marido, quando este ainda era solteiro. Mencionar o uso de macacão Lee faz com que o leitor mais atento e/ou mais experiente interprete qual crítica está por detrás desta peça do vestuário, visto que, um pouco de conhecimento em história da moda explica a correlação que se procura fazer:

Tudo começou em 1889, quando Henry David Lee fundou a empresa ‘H.D. Lee Mercantile’, em Kansas e começou seu negócio na fabricação e venda de bens finos. Ele rapidamente viu a necessidade de roupas de trabalho confiáveis. Lee começa a fazer macacões de alta qualidade em 1911. O primeiro foi chamado *Bib Overall* e foi originalmente feito em denim, com um bolso superior frontal na altura do peito, multifuncional, para que os operários pudessem carregar suas ferramentas. (tradução livre)¹⁸

Com o passar dos anos, mais precisamente em 1960, a peça chamada de jardineira ou macacão passou a ser usada por celebridades americanas, ganhando a cena do mundo da moda e essa tendência espalhou-se por todo o mundo. No Brasil, o auge do uso se deu nos anos 80 e 90, sendo sinônimo de peça confortável e informal, expressando “a essência adolescente”¹⁹. Jardineira Lee aqui pode ser vista como um sinal irônico usado "para sugerir que o

¹⁸ Disponível em: <http://leejeans-ap.com/en-US/Thailand/Heritage.aspx> . Acesso em: 7 maio 2020.

¹⁹ Disponível em: <https://conscienciajeans.com.br/conheca-a-historia-da-jardineira-jeans>. Acesso em: 7 maio 2020.

interpretador deve estar aberto a outros significados possíveis" (HUTCHEON, 2000, p. 221) e apontar "contrastes entre a aparência e realidade" (MUECKE, 1995, p. 54). Assim, em contraste com o vestuário usual de Jorge, na época, e sua habitação simples (*Kitchenette*), Otília ainda reforça que ela é quem tem conhecimento refinado em relação à etiqueta à mesa, ao mencionar o uso adequado de talheres específicos para peixe, demonstrando a diferença social entre eles. Jorge então diz que mesmo ele sendo um jovem simples, ela se apaixonou por ele, ela imediatamente rebate sem explicar o motivo de ter possivelmente se apaixonado, deixando nas entrelinhas que o que a agradou foi o provável vigor físico do marido.

OTÍLIA – Sim, mas sem dúvida, o que me agradou em ti não foi a tua “simplicidade”. Meu querido: uma pessoa dizer que pega duas conduções por dia pra poder trabalhar e que a lembrança mais doce que tem da infância é a de “Q-suco de guaraná” não apaixonou ninguém. Certamente, eu vi qualidades outras em ti, que não a tua “simplicidade”. Agora, anda. (p. 62)

Jorge deixa claro que achou que o jantar seria entre os dois e não com outros convidados, além de querer conversar com Otília coisas importantes. Ela disfarça e muda de assunto, perguntando-lhe se ele viajará na terça ou quarta-feira. Ele responde tentando recuperar a conversa do ponto em que estava: **“JORGE** – Não sei. Que horas são? Por que não pedes pro Áureo dar uma desculpa e adia esse jantar? Eu preciso falar contigo, é sério.” (p. 63) Otília se recusa, sendo enfática ao dizer que isso é “o tipo de coisa que não se faz” e que não “tem cabimento deixar as pessoas esperando” (p. 63). Em seguida, a rubrica anuncia que Otília *“Começa a se fazer de louca”*. Ela fala que vai colocar seu vestido preto, e, outra rubrica explica: *“A partir daqui cada um começa a falar sozinho”* (p. 64).

JORGE – É impossível ter uma vida em que todos os passos são medidos, todas as atitudes são sempre estudadas para que nada saia errado.

OTÍLIA – Se bem que o azul-noite acho que se adequa mais à ocasião. [...]

JORGE – Faz horas que eu estou tentando te dizer que tem alguma coisa errada.

OTÍLIA – O azul-noite tem que ser com aquele colar... mas eu não sei onde está. (*Começa a remexer nas gavetas.*) [...]

JORGE – Desde o verão passado, aquela noite lá no sítio, lembra?

OTÍLIA – Aposto que foi o Áureo que mexeu nas minhas coisas. Detesto quando ele faz isso. (p. 64-65)

O diálogo-monólogo continua sem que um escute o outro. Jorge segue falando que desde o verão passado estava tentando dizer que estava insatisfeito em seu casamento, e por interrupções bobas isso ficou adiado. Já Otília demonstra essencialmente uma preocupação com as aparências, evidenciada pela questão em combinar a cor do traje com o tipo de acessório ideal, além de explanar seu desejo de controlar o modo como seu empregado deve se portar.

Esse processo de reflexão por que passam as personagens é apresentado de maneira semelhante ao “solilóquio”, na medida em que um nem outro, principalmente a esposa, tem, necessariamente, a intenção de estabelecer um diálogo, mostrando-se interessados apenas a si próprios. Dessa forma, o discurso fica em suspenso por diversos momentos para mostrar o que se passa na mente de Otília e Jorge. Ryngaert explica uma das formas de apresentação de monólogo que corrobora o que acontece nesta peça:

A distinção entre monólogo e diálogo é menos evidente do que parece, tanto mais que ambos assumem formas diversas conforme as dramaturgias. A “conversa entre duas pessoas”, definição estrita do diálogo, nem sempre adquire no teatro a forma animada de um verdadeiro intercâmbio. Assim, no teatro clássico, o diálogo assemelha-se às vezes a uma série de monólogos emendados pelas pontas, a tal ponto é importante a extensão da intervenção de cada uma das personagens. Pode até ser necessário um certo esforço para compreender em que medida as personagens realmente dialogam, quando as relações entre os diferentes enunciados não estão claramente estabelecidas. (RYNGAERT, 1996, p. 101-102, grifo no original)

Em seguida, com a protagonista olhando para sua mão e descobrindo uma mancha que até então não havia reparado, demonstrando também vaidade, Otilia pergunta se Jorge já havia notado que havia uma mancha em sua mão, é o motivo para que um volte a olhar para o outro, de modo que o diálogo é, em certa medida, retomado, como aponta a rubrica “*Voltando a falar um com outro.*” (p. 67) Mesmo que o marido não responda propriamente à pergunta que lhe foi feita, é quando chega nesse momento em que eles voltam a se falar diretamente. É possível aqui fazer uma leitura simbólica do que a mancha na mão representa, afinal, não pode ser à toa que a autora escolheu justamente esta imagem para mudar a forma como o diálogo vinha se estabelecendo. Para definir imagem, lanço mão das ideias de Ball:

Uma imagem é alguma coisa que já conhecemos ou que pode ser facilmente expressa, utilizada para descrever, esclarecer ou desenvolver alguma coisa que não conhecemos ou que não pode ser expressa com facilidade (p. 98). [...] As imagens concentram: proporcionam grande quantidade de informação num pequeno espaço. O limite da informação fica na dependência da percepção e da imaginação do ouvinte (BALL, 2005, p. 99).

O termo imagem é comumente associado a algo visual, mas na análise teatral, “significa uma reprodução, sob qualquer forma, de algo que podemos perceber com nossos sentidos, visão ou outro” (BALL, 2005, p. 100). Descobrir meios para comunicar essas imagens ao público ajuda a fazer com que a encenação não se torne apenas um acúmulo de informações. Nessa linha interpretativa, pode-se ler uma mancha como símbolo, uma expressão simbólica

[...] de uma degradação, de uma anomalia, de uma desordem; é no seu gênero, algo antinatural e monstruoso. Seja o efeito do envelhecimento das coisas que se desgastam, ou o resultado de um acidente, a mancha revela a *contingência do ser*, cuja perfeição, quando atingida, tem pouca duração” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 585)

Aqui é a aparência da protagonista que está marcada por uma mancha, refletindo uma essência caótica e desordenada que culminará com sua ação final. Outro significado possível é perceber que ela se incomoda com a mancha

e questiona o marido se ele havia reparado, e, sem deixar ele responder, afirma que ele era para tê-la avisado. Maria Osana de Medeiros Costa comenta que na medida em que alguém vê “suas manchas significa assumir os próprios erros, a sua condição de transgressora” (COSTA, 1996, p. 138), sem preocupar-se com a opinião dos outros, mas com a sua própria, bem como Otilia demonstra, pois, apesar de perguntar ao marido, não está interessada no que, de fato, ele acha ou pensa. Nessa passagem há um sentido trágico também manifestado por incidentes que ocorrem na vida das pessoas e que independem de vontade própria, sendo o ser humano obrigado a resignar-se, de modo que Otilia desvia o assunto para expor um estado psíquico, defrontando-se consigo mesma, experienciando o trágico: a impossibilidade de uma comunicação efetiva e o desejo de o marido arrumar-se para o jantar estão irremediavelmente interrompidos. Por esse motivo, ela “[comunica] emoções e ideias que se relacionam a uma trama e ação” (HUMPHREY, 1976, p. 32).

O diálogo-monólogo que se dá entre o casal, quase solilóquio, segue. O fato de suas falas não afetarem um ao outro demonstra esta incomunicabilidade que há entre eles. Ele é diálogo, portanto, apenas pela disposição das falas nas páginas e, nesta peça, como corrobora Gilda Bittencourt, “os diálogos são, na verdade, monólogos, pois o que uma personagem fala não tem nada a ver com a resposta do interlocutor [...]” (BITTENCOURT, 1999, p. 106), sendo diálogos marcados pela ausência de intercâmbio verbal efetivo.

Na tentativa de convencer o marido, ignorando o que ele gostaria de dizer-lhe desde que chegou, Otilia pede ao mordomo que traga um uísque para cada um: “um bom *scotch*, como dizem nos filmes.” (p. 68) Ao fazermos o que Ball chama de *background*, vemos nesta peça de Karam relações familiares funcionando como um microcosmo que revela o macro: sentimentos humanos. Mais especificamente, aqui o matrimônio é como uma metonímia do universo de aparências típicas em que vive a classe média alta, posto que, independentemente do que possa estar acontecendo, não há nada que um bom uísque não resolva ou amenize. Airton Tomazzoni comenta no prefácio de *Vera Karam*: obra reunida (2013), que tais situações representam a própria vida humana, ou seja, “como se a vida fosse repleta de parênteses que denunciam

suas estratégias de engano e ilusão” (p. 15). Essas circunstâncias são largamente exploradas por Karam, tanto em seus textos dramáticos quanto em seus contos.

Quando o mordomo avisa que os convidados estão chegando, Otília pede que ele sirva as bebidas e justifique que descerão em seguida porque o marido se atrasou mais do que esperado. Então, Jorge, calmamente, diz à esposa: “Eu quero me separar de ti.” (p. 69). Ela se faz de desentendida, o que o irrita e o faz reforçar: “Eu vou embora” (p. 69). Aqui se estabelece um momento inicial de desordem que conduzirá a peça ao seu clímax. O texto ganha ares de suspense, afinal, o leitor/espectador se pergunta o que poderá acontecer a partir da declaração de Jorge: Qual a reação da esposa após saber que o marido deseja o divórcio? Haverá ou não a concretização do jantar? Como será?

Otília diz para ele beber, que, assim, vai se animar, enquanto Jorge fala que não quer comemorar algo que não deseja que continue, além do fato de ser obrigado a jantar com pessoas que nem suas amigas são, chamando a atenção da esposa para o fato de tudo ser sentido. Ela, por sua vez, diz que “não importa que não tenha sentido [...]” e que primeiramente eles comemoram e depois veem “como é que fica” (p. 70). Para isso, ela propõe:

OTÍLIA – Vamos fazer um trato: amanhã de manhã a gente conversa, mas hoje vamos descer e fazer de conta que não aconteceu nada, eu te peço.

JORGE – Isso é um absurdo.

OTÍLIA – Não é. Tu vais ver que não é. Só é um absurdo quando PARECE um absurdo, mas, quando a gente sabe como agir, parece normal e aí, se é verdade ou não é, não tem a menor importância. Vamos, amanhã de manhã a gente conversa. (p. 70)

A fala da protagonista expõe sua visão acerca das coisas que encara como absurdas, demonstrando, por meio de uma metáfora irônica, que a sociedade contemporânea usa do relativismo, do disfarce e do cinismo quando deseja atingir algum objetivo. Assim, mesmo em meio a situações caóticas, a hipocrisia surge como justificativa e passa a ser vista como normal e útil. A ironia

é reforçada aqui pelo que Linda Hutcheon denomina de marcadores irônicos “gráficos”, que são também “fônicos” (HUTCHEON, 2000, p. 227). A palavra “parece”, colocada em caixa alta, expressa, na oralidade, um aumento no tom da voz da esposa e o tom altivo de sua fala é uma consequência possível de seu estado de inquietude que começa a ser cada vez mais demarcado, reforçado pela rubrica seguinte: “*Começa a perder o controle*” (p. 71).

Quando Otília percebe que não conseguirá convencer Jorge a, no mínimo, adiar sua ida definitiva da casa, ela debocha, perguntando se ele vai voltar pro *kitchenette* da Cidade Baixa²⁰, que não responde, apenas diz que lá ele pelo menos tinha liberdade. O comentário seguinte de Otília mais uma vez se torna uma crítica aguda às classes sociais menos favorecidas: “É impressionante como pobre gosta de liberdade... Liberdade pra quê? Pra comer mal, se vestir mal, pra falar errado? Convenhamos...” (p. 71) .

Jorge então conta que está apaixonado, e, apesar dessa declaração, a protagonista age igualmente com desdém e hipocrisia: “Isso tudo é uma bobagem... além do mais, paixão nunca dura muito tempo, mesmo. E, depois dos vinte e cinco, não é tão avassaladora que não se possa disfarçar” (p. 72). Otília não se importa com nada que é dito pelo marido, pois nenhuma frase pronunciada por ele, por mais impactante que possa parecer, provoca mudança de comportamento da protagonista, ou seja, o jantar entre amigos para comemorar suas bodas de estanho deve ser concretizado a todo custo, livre de circunstâncias que o impeçam de ser realizado. Ele, por sua vez, parece não se

²⁰ Cidade Baixa é um bairro da cidade de Porto Alegre e foi “criado oficialmente pela Lei 2022 de 1959, é habitada por uma população heterogênea e, como pontos que referendam seu passado, estão o Ginásio de nome “Tesourinha”, o complexo habitacional denominado “Lupicínio Rodrigues”, o Solar Lopo Gonçalves que é sede do Museu de Porto Alegre, a Fundação Pão dos Pobres, o Largo Zumbi dos Palmares, a Ponte de Pedra, a Travessa dos Venezianos e inúmeros estabelecimentos de entretenimento, principalmente noturnos, que lembram os tempos boêmios do Areal e da Ilhota”. Disponível em: http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/observatorio/usu_doc/historia_dos_bairros_de_porto_alegre.pdf. Acesso em: 25 set. 2020. Apesar de ser um dos bairros mais populares de Porto Alegre, devido às diversas “opções de lazer, tanto para a vida diurna quanto noturna”, é um local procurado “principalmente pelos estudantes”, pois além da oferta recreativa, “o bairro está localizado próximo à região central e ao campus da universidade federal do estado, contando com um misto de apartamentos, sobrados antigos e prédios comerciais”. Não é considerado periférico, porém, bairros como Bela Vista, Menino Deus e Moinhos de Vento por exemplo, são considerados muito mais nobres. Disponível em: <https://www.guarida.com.br/blog/alugueis/top-10-bairros-para-alugar-apartamento-em-porto-alegre>. Acesso em: 25 set. 2020.

importar com o que a esposa diz também para poder ganhar tempo e fazer o que deseja: separar-se e ir embora:

O diálogo que travam é uma exploração constante das fraquezas recíprocas, um intercâmbio de pequenos sadismos. [...] Vencedor, procura espoliar e espezinhar o vencido. Vencido, aceita sem pestanejar os termos do vencedor, para poder continuar na luta... (ANDRADE, 2005, p. 45)

Ao final, quando ela vê que o marido vai realmente ir embora naquele dia, naquele momento, a peça tem o seu desfecho, constituído por frases pronunciadas por Otília, que volta a falar como se estivesse sozinha, estabelecendo um monólogo interior que está intercalado com rubricas para o entendimento completo da cena derradeira – o assassinato de Jorge:

OTÍLIA – Eu não vou aceitar isso, de jeito nenhum. Nunca, nunca eu desmarquei um compromisso, não vai ser por tua causa que eu vou ser obrigada... não, eu não admito. (*Começa a enlouquecer.*) Eu não vou te perdoar. Eu fiz tudo certo a minha vida inteira, não me lembro de uma falha sequer, pelo menos nada que pudesse ser visto a olho nu. Não, nenhuma. (*Começa a remexer nas gavetas.*) Sempre achei que, se a gente calculasse direitinho, não tinha como sair errado. (*Remexe loucamente nas gavetas, vira, despeja coisas.*) O que será que saiu errado? Em algum momento eu, por distração, deixei passar algum detalhe, alguma coisa me escapou e eu não sei o que é. Mas eu não sou de me distrair, estive sempre atenta, mas em algum ponto, teve alguma coisa que eu esqueci de olhar. (*Olha para ele, furiosa.*) Mas, porque tu não me avisaste? Tu devias ter me avisado. Me desculpe, querido, mas isso foi imperdoável. (*Blackout.*) (p. 73)

Desde o início da peça fica enfatizado que a protagonista não admite que nada saia do seu controle, que é inadmissível que ela ou alguém se atrase, cancele compromissos, dentre outras obstinações semelhantes. É justamente por perceber que seu marido vai acabar a desobedecendo, negando-se a participar do jantar com os amigos, é que ela se irrita ao extremo, questiona-se onde possa ter falhado e em meio a seus devaneios mata o marido, possivelmente com uma arma de fogo que deveria estar guardada na gaveta, como aponta a rubrica. Em algumas peças que foram encenadas e tiveram seus

vídeos disponibilizados na internet²¹, ao final, escuta-se um barulho de tiro antes do blecaute, o que não fica explícito no texto publicado.

Sabendo que a função principal do mordomo Áureo é a de auxiliar sua patroa na tarefa de parecer que as situações estão sempre sob controle e que nada do que foi idealizado e planejado será alterado, fica evidente que será ele quem anunciará o ocorrido aos convidados, que, apesar de presenciar um assassinato, também não se abala, mantendo sua postura formal e calma, como sempre:

ÁUREO – *(Para a plateia, formal/calmíssimo.)* Dona Otília lamenta muito pelo atraso, mas já vai descer. Ela acabou de matar o Doutor Jorge. Mas isso, absolutamente, não é motivo para que vocês não fiquem para o jantar. Ela faz questão que vocês jantem, afinal, vieram até aqui. Sabem como ela é, detesta desmarcar compromissos. Depois do jantar providenciaremos o funeral. Os senhores serão avisados sobre o enterro. Agora, por favor, me acompanhem. Em cinco minutos, não mais do que isso, o jantar estará sendo servido. Por favor, por aqui. As lulas estão deliciosas. Eu garanto. (p. 73)

É preciso salientar ainda que o foco na personagem feminina, já anunciado no próprio título, é o que move todas as ações. Além disso, é possível verificar a presença do trágico no que tange às relações sociais da contemporaneidade, em que as pessoas, quando se sentem rejeitadas, sozinhas, contrariadas, são capazes de agirem de maneira brutal, absurda, como se isso fosse natural e justificável, afinal, como Otília mesma explica, “[s]ó é um absurdo quando PARECE um absurdo, mas, quando a gente sabe como agir, parece normal...” (p. 70) Tão normal ao ponto de o assassinato não trazer a punição imediata para a protagonista, pois como se vê, tanto o mordomo quanto os convidados, provavelmente, agirão friamente, de modo que o jantar seja servido e todos comemorem enquanto um corpo aguarda para ser enterrado.

Apesar de Otília demonstrar ser dona de suas vontades e controladora em relação a tudo e a todos, é possível perceber que o trágico aqui é o seu

²¹ Conferir em: <https://www.youtube.com/watch?v=MwgCfLjVjGs>. Acesso em: 10 mar. 2021.

próprio encarceramento interior, visto que não consegue ter uma comunicação efetiva com o marido, e, provavelmente, nem com os convidados que chama de amigos. Assim, o sentido do trágico se estabelece porque a personagem vive em um mundo paralelo, aparentemente protegido e seguro, posto que “a ilusão em que vive [...] repousa num desconhecimento de sua própria realidade ou na teimosia do particular, como indivíduo” (BORNHEIM, 1975, p. 85).

Ao final de sua última fala, seu erro trágico fica ainda mais destacado, pois, por meio de uma ironia ácida, a protagonista diz que, apesar de não ser uma pessoa distraída e de estar sempre atenta, em algum ponto, teve alguma coisa que ela esqueceu de olhar, ou seja, ela via que estava casada há dez anos, via o que queria que o casamento a proporcionasse, mesmo que não soubesse explicar claramente, mas não olhava para nada, para ninguém. Destaco que o uso da palavra “olhar” aparece em outros dois momentos além desse ao final: quando ela olha-se no espelho e percebe que está com aparência cansada (p. 66) e quando olha para a mão e descobre uma mancha (p. 67). Ainda que de maneira rápida, em ambas ocasiões que envolvem o seu ato olhar, este se dá em relação a si própria, e, ainda assim, não há profundidade na ação, ou seja, o ato de olhar, como exercício de profunda reflexão existencial, não é interessante que seja feito, afinal, manter a superficialidade das relações e situações, bem como o distanciamento do eu-eu/eu-outro, é justamente o que se denuncia no texto, ao passo que se esta simples, mas importante reflexão, fosse feita de forma consciente, a face trágica não surgiria. Completando, pode-se reforçar que nesta peça

[...] os personagens [...] talvez não consigam atingir o outro e, por isso, estão condenados à solidão. Eles tendem a imergir em “monólogos paralelos” ou “falsos diálogos”, o que resulta numa situação que explora a incomunicabilidade humana [...]. (AMARANTE, 2015, p. 28)

“Dona Otília lamenta muito” é uma das peças mais conhecidas de Vera Karam. O sucesso de seu texto tem justificativa na qualidade de como ela dispõe os elementos teatrais e textuais, além disso, o que também chama a atenção do público e garante a atualização desse texto é a maneira como ela desnuda a

falência das relações em que vivemos. Ao explorar temas como assassinato, traição, dissimulação, solidão e incomunicabilidade, vemos que tudo se interliga de forma causal e natural, e, além de configurar a trama da peça, desmascara essas relações e revela a face do trágico. Alice Fonseca coloca muito bem essa questão, ao pontuar que “Vera Karam exhibe o trágico nas dores do dia a dia, a amargura de duas pessoas que compartilham sofrimento e reagem com formas peculiares de silêncio e subentendidos, marcas também de sentimentos universais e permanentes” (FONSECA, 2005, p. 59). E, de fato, tal sofrimento compartilhado determina não somente as ações das personagens como também aponta para o desmascaramento das convenções sociais, pois como aponta Eliane Campello, “[o] embate aqui indica reviver um tema milenar na literatura, entre ser e parecer” (CAMPELLO, 2021, p. 83) de modo que “[...] uns enganam os outros, tudo é forjado e ilusório, embora as pessoas envolvidas reconheçam as falsidades, as dissimulações, enfim, a artificialidade que se difunde, subreptícia e/ou declaradamente, na sociedade que frequentam” (idem, ibidem).

As relações sociais são, portanto, também nessa peça desmascaradas, levantando diferentes pontos acerca do próprio conceito de família, casamento, sociedade burguesa, em que, tudo isso fadado ao fracasso, considerando suas denominações clássicas/patriarcais, não possuem outra alternativa que não seja experimentar o trágico. Matar o traidor marido mais jovem, repensar as relações de poder que o dinheiro e a idade exercem entre homens e mulheres e, ao final, sucumbir ao ato extremo de matar, ironicamente e figuradamente parte de seus descontentamentos e duras reflexões, é o que Vera Karam propõe em “Dona Otília lamenta muito”. Título ácido e irônico, pois, em vista da configuração de Otília, ela, provavelmente, não lamenta nada, custe o que custar.

3 “NOITE FELIZ”

Em “Noite feliz”, peça de ato único, uma família de classe média está reunida na sala de jantar de um apartamento para comemorar o Natal. São nove as personagens, mas considera-se oito, pois as gêmeas de dez anos funcionam como uma única pessoa em seus discursos. Pode ser considerada uma exceção, na medida em que, geralmente, Karam condensa seu núcleo teatral em duas ou três personagens, tendo apenas a peça “Ano Novo, vida nova” nessa configuração, com dez personagens. A ação desenrola-se em algumas horas e conta com Carlos (o pai), Naura (a mãe), uma tia (não nomeada), Marina (filha mais velha de aproximadamente 30 anos), Eduardo (filho do meio, com 18 anos), filhas gêmeas (não nomeadas, com 10 anos), Papai Noel e Tavares (amigo do pai).

O espaço e algumas características das personagens são descritos na exposição inicial, colocando o leitor a par de que se trata de uma comemoração natalina e que há particularidades a serem observadas:

Uma sala de jantar, classe média, arrumada para Natal; árvore, enfeites, tudo. A família está reunida. Carlos e Tavares, em um canto mais afastado, conversam; as gêmeas estão entretidas uma com a outra; a mãe e a tia não param de arrumar a mesa; Eduardo está em um canto, enfadado; Marina está na cozinha, bebendo escondida; Papai Noel, num canto, aguarda alguma coisa. (p. 75)

Segundo Ball, há dois tipos de exposição, como já fora mencionado na página 38 deste trabalho, sendo interessante aqui se atentar ao segundo tipo, aquele se refere às informações conhecidas por algumas personagens e o dramaturgo precisa dar um motivo para que a personagem detentora da informação possa transmitir a informação no palco, a fim de que os espectadores possam conhecê-la. Tal informação referente à natureza do universo da peça é importante, ou seja, compreender a estase inicial faz parte do jogo de Vera Karam, que, dentre alguns questionamentos possíveis, provoca alguns no leitor/espectador: Por que Carlos e Tavares estão em um canto mais afastado? Por

que a filha de 30 anos está bebendo escondida? Por que o filho adolescente Eduardo está em um canto, enfadado? E o mais curioso, o que, afinal, aguarda o Papai Noel? Perguntas que serão compreendidas no decorrer da peça, porém, de imediato é possível depreender, por meio da ironia, a crítica feita a esse tipo de reunião, ao comportamento das pessoas, que, por mera convenção social/religiosa, reúnem-se para confraternizar entre si, mas o que ocorre, na prática, é o isolamento, incomunicabilidade, indiferença e individualismo, evidenciando a degradação das relações no âmbito familiar.

A história começa, de fato, quando a mãe, Naura, pede à filha que lhe traga a salada de frutas que está em cima da *frigidiaire*²², e, na sequência, é mostrado o que cada um está fazendo, concomitantemente, ao momento do pedido da mãe. As gêmeas perguntam se tem mousse, Carlos pergunta ao amigo se ele quer mais um uisquinho, e, assim, as cenas vão surgindo.

As crianças começam a brigar por um presente que estava em uma caixa verde e a mãe diz que a caixa é dela, pedindo para largarem. No decorrer da peça compreende-se que todos já ganharam e abriram seus presentes, apesar de o Papai Noel estar ainda na casa e esse presente, particularmente, não ter sido aberto. Esse fato pode ser visto como um elemento teatral chamado de antecipação, que gera a tensão dramática, criando uma atmosfera de suspense que permanecerá até o desfecho.

A tensão dramática exige que o público deseje descobrir o que está por vir. Quanto maior o desejo, tanto maior – e mais atrativo – o envolvimento do público. Os dramaturgos empregam muitas técnicas de antecipações – para aumentar a curiosidade pelo que está por vir. Essas técnicas são, também, a chave para localizar os elementos que o dramaturgo considera importantes (BALL, 2005, p. 85, grifo no original).

A seguir, a tia tenta puxar assunto com o sobrinho Eduardo, que não responde. A mãe percebe a situação e lhe faz um pedido: “Fala com sua tia,

²² Alberto Villas (2012) em seu dicionário explica que assim como se chama lâmina de barbear de *Gillette* e a esponja de aço de *Bombril*, chamavam a geladeira de *Frigidaire*, e, inclusive, o cantor e compositor cearense Belchior a consagrou na canção “Balada de madame Frigidaire.” É um dos diversos exemplos de metonímia, quando o uso de uma marca registrada passa a designar o objeto.

Eduardo. No Natal, pelo menos...” (p. 76). O jogo de aparências é proposto explicitamente pela mãe, que, além de não respeitar o silêncio do filho, deseja impor uma situação falsa de bom convívio familiar, ainda que por algumas horas. Em resposta, as gêmeas, por meio de uma fala que não identifica qual das duas meninas está à frente do discurso, questionam o grau de parentesco da tia e sua situação matrimonial: “**Gêmeas** – Ela não é tia dele. É tia-avó e só porque casou com o tio-avô, e assim mesmo em segundas núpcias” (p. 76). Ainda que com uma linguagem um tanto complexa para crianças de 10 anos, pode-se perceber que a crítica está no fato de expor o que a sociedade dita a uma mulher, ou seja, seus títulos devem advir do marido, e, o mais correto é que a regra de se ter apenas um matrimônio não seja violada. Arrisco a interpretar a fala aparentemente inverossímil das gêmeas com base no que Ryngaert comenta em *Introdução à análise do teatro*:

O quadro social: o código social é ou não respeitado? [...] Notemos [...] o caráter pouco habitual da situação, na qual a fala [...] infringe o código social e deixa transparecer um estado de crise. Em toda análise, observemos se a fala vai no sentido do que é esperado ou, o contrário, rompe com o código previsível. (RYNGAERT, 1996, p. 113)

O possível rompimento com o código previsível – meninas de 10 anos não costumam utilizar essa linguagem, nem tampouco falar juntas o tempo inteiro – pode ser proposital, para que, por meio da ironia, em poucas palavras, seja feita a denúncia de que meninas reproduzem certos paradigmas que são naturalmente impostos aos sexos. Tal ideia fica reforçada ainda mais pela réplica da mãe: “Que malcriação. Até parece que eu não educo vocês” (p. 76).

Ser mãe de gêmeos é um ponto importante no que tange à significação simbólica, pois “os filhos gêmeos, [são a] imagem do interior” (XAVIER, 1998, p. 67-68) da protagonista, sendo a palavra “gêmeos” a representação do ser “dividido em si mesmo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 465). Com uma leitura simbólica, por que não ver nas gêmeas, pelo exposto e pelo que elas falam e representam no texto, como um alter ego ou o duplo da mãe Naura? A definição de Pavis sobre “duplo” é elucidativa para o que procuro demonstrar:

O duplo é um tema literário e filosófico infinitamente variado. O teatro recorre amplamente a ele, pois, devido à sua natureza de arte da representação, ele sempre mostra o ator e sua personagem, o mundo representado e suas representações, os signos concomitantemente referenciais (eles "imitam" ou "falam" do mundo) e autorreferenciais remetendo a si próprios, como todo objeto estético). [...] O duplo é frequentemente um irmão inimigo [...] um *alter ego*, um cúmplice [...], um parceiro ou uma projeção de si próprio para o diálogo. (PAVIS, 2008, p. 117-118, grifo no original)

Após a manifestação das gêmeas, a tia concorda que não pode ser considerada membro da família e, justamente por isso, agradece o acolhimento na noite de Natal, pois, do contrário, não teria aonde ir. Naura menciona que ela poderia passar a noite com um dos seus três filhos, mas a tia expõe: “Três filhos. Mas todos casados. E filho casado é filho morto. Deus que me perdoe” (p. 76). A velha história da briga entre nora e sogra vem à tona, e, mesmo sem ser revelado se foi a sogra/tia, os filhos ou as noras que impuseram que a comemoração do Natal fosse com eles separados, percebe-se que a tia sai de uma possível situação de hipocrisia – passar a data em desacerto com noras e filhos – para entrar em outra, juntar-se a pessoas que nem a consideram próxima. De qualquer forma, aqui a tia sai como perdedora, mesmo dando a entender que não se importa com nem uma nem outra situação.

A mãe nota que o filho Eduardo está com o semblante fechado, em seguida, a filha Marina entra, alcoolizada, bebendo uísque e a mãe cobra que o pai faça algo:

NAURA – [...] (*Marina entra na sala equilibrando a travessa de salada na cabeça e um copo de uísque na mão.*) Ah, não, pelo amor de Deus, tirem esse pirex da cabeça dela. Tá pensando que é a Carmem Miranda? Marina, para. Carlos faz alguma coisa.

CARLOS – (*Vira-se.*) O que foi?

NAURA – O que foi? A tua filha me aparece na porta com a travessa de salada de frutas – a única, hein? – na cabeça e tu nem te dás conta. Vai ser desligado assim... (p. 77)

A cena de Marina entrando na sala equilibrando a salada de frutas na cabeça ganha ares de comicidade, o que gera riso. Por outro lado, demonstra que a mãe não está preocupada, nem com o fato de a filha estar bêbada, nem com ninguém que está em sua casa. Então, desde o início da peça pode-se dizer por isso e por outros elementos, que ela apresenta conotações farsescas, ou seja,

[a] farsa, ao contrário, faz rir, com um riso, franco e popular; ela usa, para este efeito, recursos experimentados que cada um emprega como quer e de acordo com sua verve: personagens típicas, máscaras grotescas, truques de *clown*, mímicas, caretas, *lazsis*, trocadilhos, todo um grosseiro cômico de situações, gestos e palavras, num tom copiosamente escatológico ou obsceno. Os sentimentos são elementares, a intriga construída sem o menor apuro: alegria e movimento carregam tudo" (MAURON, apud PAVIS, 2008, p. 164)

Ainda é possível ter outra leitura simbólica acerca da personagem Marina no que diz respeito às suas características: está bêbada e equilibrando uma travessa de salada de frutas na cabeça. Intertextualmente, nos remetemos à conhecida canção *O bêbado e a equilibrista*, de João Bosco (melodia) e Aldir Blanc (letra), gravada em 1979 e interpretada por Elis Regina. Na música, João Bosco procura homenagear Charles Chaplin, que tinha morrido no Natal de 1977. Em entrevista, João Bosco explica a homenagem:

Estava em Minas, naquelas festividades de Natal e Ano Novo, e as pessoas entrando já no clima carnavalesco. Comecei a querer fazer no violão algo que ligasse o Chaplin àquele momento musical brasileiro, carnavalesco. [...] Todos sentiram muito porque ele divertiu muito e de maneira incomum. Tratando os temas eminentemente humanos e se posicionando dentro desses temas a favor dos miseráveis, do vagabundo. Mas com uma alegria, algo invejável, e no final dos filmes havia sempre um horizonte onde você podia chegar a pensar em um dia viver em um mundo diferente. Não tão desfavorecido como este.²³

O nome da canção e a explicação de João Bosco vão ao encontro da contextualização temporal da peça – Natal – e do comportamento de Marina,

²³ Disponível em: <https://jornalggn.com.br/blog/joao/conheca-a-historia-de-o-bebado-e-a-equilibrista>. Acesso em: 18 maio 2021.

não somente por seu andar desequilibrado devido ao seu estado alcoolizado e por estar com uma travessa sobre a cabeça, mas também porque ela e todo o enredo da peça causam no leitor/espectador algo semelhante à figura de Chaplin: divertir de maneira incomum, estando a favor dos “miseráveis”, “vagabundos”, dos que estão à margem, que, neste caso, são as mulheres de um modo geral. Observa-se no texto e na música um aspecto macrossocial: “a alegria do[a] vagabundo[a] que tenta driblar a situação e o estado melancólico da sociedade brasileira.”²⁴ E, na peça e na vida, se vê que “em meio a essa corda bamba de incertezas, todos prosseguem com sua lida cotidiana. E a esperança é o que faz eles prosseguirem com a luta para seguir adiante; afinal, ‘... o show tem que continuar...’” (idem)

Quando o marido responde à esposa que a conversa que ele está tendo com seu amigo Tavares é mais importante do que se preocupar com a salada de frutas que está sobre a cabeça da filha, reforça-se, com isso, uma pequena amostragem crítica, por meio da ironia, a respeito das funções dos pares em uma família, pai-mãe, homens-mulheres.

CARLOS – Ora, Naura, vamos e venhamos. Eu aqui, tratando de um assunto sério com o Tavares e queres que eu me preocupe com o pirex, salada de frutas. Mas tu és muito mesquinha, mesmo.

NAURA – Se tu não te preocupas com a salada de frutas, que pelo menos te preocupes com o copo, aliás, os copos de uísque da tua filha. (p. 77)

Em uma sociedade falocêntrica, as mulheres não participam dos assuntos dos homens, encarregam-se das tarefas do lar, o que inclui cozinhar, limpar e educar os filhos. A réplica de Naura é irônica, pois, quando ela chama a atenção de Carlos, frisa o copo de uísque, como o elemento que deveria ser alvo de preocupação do pai da moça. Nesse sentido, pode-se dizer que “as mulheres utilizam a ironia como um meio poderoso de criticar ou resistir às restrições patriarcais sociais ou às pretensões masculinas do que é considerado verdade.”

²⁴ Disponível em: <http://redesfigurar.blogspot.com.br/2011/12/um-pouco-de-musica-interpretacao-de-o.html>. Acesso em: 18 maio 2021.

(CADAVAL, 2007, p. 24) A réplica de Naura é irônica porque funciona como recodificadora "em termos positivos o que o discurso patriarcal lê como uma negativa" (HUTCHEON, apud CADAVAL, 2007, p. 25), ou seja, o que, socialmente, costuma-se ler como verdades – mulheres não devem beber álcool X homens bebem uísque – adquire aqui "potencialidades transgressoras, provocativas e subversivas [...]" (p. 25), pois se tem contestadas algumas dessas verdades e leis que diferem os comportamentos sociais tidos como aceitáveis e naturais.

Posteriormente, a cena volta-se novamente para a esposa, os filhos e o Papai Noel. A mãe pede que Marina ponha a salada de frutas na mesa porque o Papai Noel está esperando a sobremesa para poder ir embora. Eduardo pede que Naura pare de “encher”, enquanto ela, sem se preocupar com a falta de respeito no trato do filho, apenas observa com ironia: “**NAURA** – Olha, o Eduardo falou alguma coisa...” (p. 78). As gêmeas intrometem-se: “É. Mas só pra puxar o saco do Papai Noel. Nós vimos ele conversar com o Papai Noel na cozinha. Vai ver é por isso que ele ganhou um aparelho de cd e nós só ganhamos estes lápis de cor. Como sempre.” (p. 78)

Com esse diálogo, nota-se que todos já tinham ganhado seus presentes, portanto, qual a função do Papai Noel ainda estar ali? As gêmeas, brigando por uma caixa verde, demonstram que há um presente que não foi entregue: “**NAURA** – Quietas, vocês duas. E passem essa caixa verde pra cá.” (p. 78) Estabelece-se aqui um clima de suspense, afinal, há somente um presente que não foi dado a ninguém e o Papai Noel ainda não foi embora.

Também se percebe na cena uma possível predileção entre os filhos, pois, enquanto as crianças ganham sempre o mesmo presente, de valor inferior, o filho mais velho ganha algo diferente, considerado melhor. As causas para tal diferença são justificadas pela mãe, como recompensa pelo filho ter concluído o Ensino Médio, mas a irmã Marina contrapõe dizendo que, na verdade, ele foi privilegiado com aquele presente por ser o queridinho e o ajuizado da casa, visto que, quando ela também concluiu seus estudos, não ganhou nada. Em meio à discussão familiar, Papai Noel diz que está na hora dele ir embora, e, imediatamente, é impedido por Naura: “Não, senhor. Assim que a Marina tirar a

travessa de salada de frutas da cabeça, nós vamos servir a sobremesa.” (p. 79)
Papai Noel está desconfortável, mas, mesmo assim, não contraria a dona da casa e permanece no local. O pai reaparece:

CARLOS – Tavares, tu me dás licença? (*Chega perto de onde se desenrola o fuzuê. Tenta manter a calma. Fala baixo.*) Mas o que está acontecendo pelo amor de Deus? Marina, minha filha, o que houve?

MARINA – Eu nunca ganhei nada.

CARLOS – Como assim? Do que tu estás falando?

MARINA – O Eduardo ganhou um aparelho de cd só porque terminou o Segundo Grau. E eu, ganhei o quê?

CARLOS – Mas já terminaste o Segundo Grau há tanto tempo.

MARINA – (*Revoltada.*) É disso mesmo que eu tô falando. (p. 80, 81)

Ao observar as rubricas e o contexto geral da trama, fica ainda mais explícito que o comportamento comedido, tido como ideal, é das personagens masculinas – Carlos, Tavares, Eduardo e Papai Noel –, em oposição às mulheres. As figuras femininas de “Noite feliz” são todas revoltadas, falantes, arredias, brigonas. Na sequência, todos se alfinetam, com destaque para as mulheres, num clima de disputa, rivalidade, hipocrisia, falta de respeito e humor:

MARINA – (*Chorosa.*) Pra não dizer que não ganhei nada, ganhei uma caneta, de formatura. Muito original. E a caneta era tão vagabunda que a carga terminou um mês depois. Sabem que eu fiz com a caneta? (*Vingativa.*) Joguei fora.

NAURA – Marina! Que horror! O que o Papai Noel vai pensar?

PAPAI NOEL – Vocês me dão licença, realmente...

NAURA – Ah, querendo tirar o corpo fora, não é... Pois não vai. Vai ficar aí e dizer o que acha da Marina ter jogado a caneta fora. Ela é ou não é uma ingrata?

GÊMEAS – In-gra-ta! In-gra-ta!

TIA – Deixem a pobre da moça em paz.

MARINA – (*Ofendida.*) "Pobre da moça." Pobre é a senhora. (*Ri.*) Só que não é mais moça. (*Pensa.*) Aliás, eu também já não sou mais tão moça. (p. 80, 81)

Notar as rubricas ligadas à Marina nessa cena ampliam o conhecimento do leitor acerca da personagem: chorosa, vingativa, ofendida. Também apontam para uma mulher debochada, quando ela ri da tia, dando a entender que esta é pobre e velha. Naura, por sua vez, ironicamente demonstra preocupação em manter as aparências para o Papai Noel, mas logo fica claro que seu desejo em agredir a filha é maior, agressão reforçada pelos gritos em coro das irmãs gêmeas. Elza Cunha de Vincenzo, ao comentar as dramaturgias femininas produzidas na contemporaneidade, elucida esse comportamento e relação de rivalidade entre as mulheres, ideia que corrobora com o que ocorre em “Noite feliz”:

Nos textos, muitas vezes, a figura feminina se projeta nos seus aspectos mais negativos. A violência que sobre a mulher se exerce no cotidiano – e a que as antropólogas chamam “invisível”, porque acobertada e garantida pelas instituições – modela a personagem, sem que ela própria se aperceba disso [...]. É assim que essa violência, a mulher pode exercê-la sobre outras mulheres, é assim que habitualmente só estabelece com outras mulheres um tipo de relação que é o da competição e o da rivalidade, mesmo quando não se trata da disputa direta do parceiro. (VINCENZO, 1992, p. 19)

Marina ameaça vomitar na travessa da salada de frutas, trazendo mais uma pitada de farsa para a peça, marcada pelo aspecto escatológico do gesto. Ninguém consegue parar a personagem. O pai sugere que a filha se deite um pouco, enquanto a mãe, além de preocupar-se com a salada de frutas e não com o fato de a filha estar se sentindo mal, pede ajuda ao Papai Noel: **NAURA** – (*Em pânico.*) Recuperem a salada, por favor, antes que aconteça alguma coisa. Papai Noel, o senhor não quer dar uma palavrinha com ela? Quem sabe ela ouve o senhor?” (p. 83)

O filho Eduardo, de poucas palavras, pede à mãe que deixe o Papai Noel ir embora, mas Naura argumenta que pagou “um dinheirão”. Eduardo tenta

explicar a função que o Papai Noel deveria ter ali, dizendo que o pagamento era para o homem “entregar os presentes, não para presidir uma sessão dos alcoólatras anônimos.” (p. 83) É um momento que, já apontando para o desfecho, mostra todo o absurdo daquela situação, revelando algo além do aparente, ou seja, “o problema da *possibilidade* de jamais sabermos qual é a motivação real por trás das ações de seres humanos complexos, cuja constituição psicológica é contraditória e inverificável” (ESSLIN, 1968, p. 251).

Na cena seguinte, o pai está novamente com seu amigo Tavares, que não participa das ações, funcionando quase que como figurante, o qual é motivo de isolamento de Carlos em relação à família, e, mais do que isso, é a causa da preocupação hipócrita do personagem em relação à imagem negativa que todos podem estar passando: “**CARLOS** – (*Que a essas alturas já estava grudado no Tavares de novo, querendo "manter a esportiva".*) Como é, minha gente, essa salada vem ou não vem? Assim vamos acabar constrangendo o Tavares” (p. 84). Marina manda que o amigo do pai vá buscar a salada; enquanto isso, a vizinha do outro apartamento pede para eles falarem mais baixo. Em seguida, ela bate novamente à porta, Papai Noel atende e explica a todos o que ela disse: “**PAPAI NOEL** – Bem, é a senhora do 502 de novo. Veio dizer que o Papai Noel que ela contratou ligou a cobrar, dizendo que ficou trancado numa manifestação dos colonos sem-terra, se poderia vir num outro dia, de modo que ela pediu que eu vá até lá e faça as vezes...” (p. 85). O discurso indireto do Papai Noel traz um aspecto dos tempos atuais para a peça, quando menciona a existência da manifestação dos colonos sem-terra, típicas da época contemporânea, que entra em contraste com a negativa de Naura, dando início a uma discussão hilária entre eles:

NAURA – Não senhor. Daqui o senhor não sai.

PAPAI NOEL – Mas, D. Naura, sejamos razoáveis... Eu já fiz o que tinha que fazer.

NAURA – Ah, sim. Bonito. Que belo Papai Noel o senhor me saiu. Quer dizer que é assim, "cada um por si"...

PAPAI NOEL – Mas eu também tenho família para sustentar. Preciso fazer uns extras de vez em quando.

NAURA – Eu pago. Pago hora extra. Quanto ela te ofereceu?
Eu cubro.

MARINA – (*Canta bêbada.*) "Pobrezinho, nasceu em Belém"...
(p. 85)

No diálogo, Marina, ao paralelamente cantar um verso da música natalina "Noite feliz", título da peça, abre espaço para o aprofundamento reflexivo do leitor, ou seja, para o motivo essencial de todos estarem reunidos: Natal é nascimento de Jesus Cristo, e, em consenso social, reunir-se na véspera desta data, geralmente com a família, objetiva um momento de solidariedade, amor e paz. Tais sentimentos não fazem parte das ações e pensamentos das personagens, sinalizados pela cantoria bêbada de Marina e pelo fato de que Karam

[...] por trás da denúncia satírica do absurdo das maneiras de viver inautênticas, focaliza um nível mais profundo de absurdo – um absurdo da própria condição humana num mundo no qual o declínio da fé religiosa privou o homem de determinadas certezas. Quando não é mais possível aceitar sistema de valores completos e simples ou revelações de propósitos divinos, a vida tem de ser encarada em sua realidade última, básica. (ESSLIN, 1968, p. 347)

Assim, tudo é posto em xeque, com as situações e sentimentos opostos ao que se considera espírito natalino. A hipocrisia não é disfarçada pela protagonista e sua discussão com o Papai Noel, que deseja ir embora e é impedido, vai ficando cada vez mais tensa e séria, absurda:

PAPAI NOEL – D. Naura, eu estou falando sério.

NAURA – (*Descontrolada.*) Eu não tenho medo do senhor.

PAPAI NOEL – Não se trata de ter medo ou não ter medo. É uma questão de direito.

NAURA – O que é que o senhor entende de direito? O senhor não entende nada de nada. Como o senhor mesmo disse, se entendesse de alguma coisa não estaria aqui. (*A família tenta contê-la. As gêmeas jogam vôlei com a caixa verde. Naura vai até a porta e tranca.*)

PAPAI NOEL – A senhora quer me deixar sair?

NAURA – O senhor não vai sair daqui hoje. Vai passar a noite conosco.

PAPAI NOEL – Se a senhora não me deixar sair, vou ter que usar a violência.

NAURA – Pois use a violência. (p. 86, 87)

Além do teor dos diálogos, as rubricas são importantes para a manutenção do suspense e entendimento do quão sobrecarregado o clima fica. Entre discussões e ameaças de violência, a porta está trancada e a caixa verde volta à cena. Na cena final, seguida de uma rubrica elucidativa, tudo se esclarece:

NAURA – Calem a boca e me passem a caixa. *(Elas entregam a caixa.)* Carlos, vai dar uma volta com a Marina. *(Eles vão saindo. Marina deposita finalmente a salada em cima da mesa.)* Eduardo, leva as gêmeas pra casa da tia. Saiam os quatro. *(Eles saem em silêncio, apavorados.)* O senhor sente. Agora nós vamos comer a sobremesa. Sem pressa. E o senhor só sai daqui quando eu mandar. *(Ela tira de dentro da caixa verde uma arma, apontando-a para Papai Noel.)* Eu nunca tive Papai Noel, paguei um dinheirão pelo senhor e agora quero aproveitar. A minha infância inteira eu sonhei com isso, via o Papai Noel entrar nas outras casas e nunca na minha. Agora eu tenho um Papai Noel só para mim, e vou ter, finalmente, o Natal com que eu sempre sonhei. E é melhor o senhor não tentar reagir. (p. 87)

A protagonista, em atitude autoritária, manda todos embora do apartamento, que ficam apavorados com o que está acontecendo, mesmo sem saber o que acontecerá entre Naura e Papai Noel. Pertinente observar que quando ela diz “Saiam os quatro”, é quando se pode ler que as gêmeas não fazem parte daquele universo, pois se assim o fizessem, Naura pronunciaria “os seis”: Carlos, Marina, Eduardo, Tia, Gêmeas 1, Gêmeas 2. Além disso, as gêmeas não são nomeadas no texto, assim como a tia, mas, em relação às irmãs, provavelmente o motivo é que elas são o alter ego da protagonista, como já mencionado anteriormente, de modo que o comportamento ora infantil, ora malicioso adulto, representa o outro eu de Naura. Assim, a frustração de ela não

ter tido em sua infância uma noite de Natal em que pudesse receber presentes de um Papai Noel, em um clima de magia e sonho idealizado, é reproduzida aqui sob o viés do absurdo e da ironia. Desse modo, a dramaturga

[...] produz as situações e a linguagem [como um] jogo que ela pratica nos dois campos para rir das circunstâncias da vida que produzem sofrimento, das relações que as mulheres mantêm com o sexo oposto e dos finais que nem sempre são felizes. A estratégia permite tempo aos protagonistas para resolver problemas, monitorar as dificuldades, e astuciar a maneira de manifestá-las. Ao utilizar a dinâmica do humor e da ironia, Vera Karam economiza o discurso, e inversamente amplifica seu significado, porque expande as verdades que suas personagens tentam minimizar ou ocultar. (FONSECA, 2005, p. 60)

A face dessas verdades é cruamente exposta na cena derradeira, em que o absurdo, marcado pela situação-limite por que passa a protagonista Naura, reforça a “sensação de que certezas e pressupostos básicos e inabaláveis de épocas anteriores desapareceram, foram experimentados e constatados como falhos, foram desacreditados e são agora considerados como ilusões baratas e um tanto infantis” (ESSLIN, 1968, p. 19). Na rubrica final se vê que, além de a protagonista deixar o Papai Noel sob ameaça de uma arma de fogo, veste-se como uma criança, gerando uma situação que confirma ainda mais seu estado de possível demência:

Neste momento, sempre com a arma apontando para o Papai Noel, ela começa a trocar de roupa, veste-se de criança, busca um saco cheio de presentes e obriga Papai Noel a fazer toda a "Pantomima natalina", agora só para ela, com brincadeiras, entrega dos presentes, enfim... tudo. Sinos badalam ao longe. (p. 88)

Se ela mata ou não o Papai Noel, não vem ao acaso, ademais, não há pistas no texto que indiquem essa atitude posterior, entretanto, o que importa aqui, com este desfecho relativamente aberto, é que a figura feminina chega ao seu limite, vivencia o sentido do trágico sob os traços típicos da farsa²⁵, da ironia

²⁵ Por *farsa*, procuro utilizar o termo no sentido mais popular, conforme aponta Pavis: “valoriza a dimensão corporal da personagem e do ator. No gênero cômico. a crítica opõe a farsa à comédia de linguagem e de intriga onde triunfam o espírito. a intelectualidade e a palavra sutil”. Além

e do absurdo, de modo que se forma um universo tragicômico, do início ao fim. Esse sentimento trágico de Naura não se dá pelo fato de ela usar de grande violência em relação ao Papai Noel, mas sim, porque sua vida tem “a ausência de qualquer sistema cósmico de valores”, além do mais, fica clara “a confrontação do homem com as esferas do mito e da realidade religiosa” (ESSLIN, 1968, p. 348) em que vive.

Elementos grotescos são apreendidos em “Noite feliz” porque também, como afirma Kayser, algo que nos era conhecido e familiar se revela, de repente, estranho e sinistro, visto que

[...] o nosso mundo que se transformou. O repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco. [...] O horror nos assalta, e com tanta força, porque é precisamente o nosso mundo cuja segurança se nos mostra como aparência. Concomitantemente, sentimos que não nos seria possível viver neste mundo transformado. [...] Faz parte da estrutura do grotesco que as categorias de nossa orientação no mundo falhem. (KAYSER, 1957, p. 159)

Quando faço referências a termos como, por exemplo, trágico, absurdo, cômico, farsa, grotesco, não é na tentativa de encarcerar este nem outro texto de Vera Karam em terminologias. Trata-se apenas de apontar alguns caminhos para a realização das possíveis leituras.

Cabe uma observação final acerca da caixa que esteve presente em todas as ações, direta ou indiretamente. De imediato, o leitor, no início da peça, é levado a entender que tal objeto é um presente de Natal para alguém. Com certo ar de mistério, o único presente que não fora entregue pelo Papai Noel a ninguém, e que, sempre que as gêmeas o pegavam, a mãe pedia para soltar. No desfecho, é revelado que o conteúdo da caixa de presente é uma arma de

disso, uso o termo farsa, nas análises das peças de Karam, no sentido de seu caráter subversivo: “subversão contra os poderes morais ou políticos. os tabus sexuais. o racionalismo e as regras da tragédia. Graças à farsa. o espectador vai à forra contra as opressões da realidade e da prudente razão; as pulsões e o riso libertador triunfam sobre a inibição e a angústia trágica” (PAVIS, 2008, p. 164).

fogo, provavelmente embalada pela protagonista, que premeditou todas suas ações.

É possível ver, assim, tanto a figura do Papai Noel quanto a caixa de presente como signos, os quais, aqui, foram “emitidos voluntariamente, com plena consciência de comunicar”, sendo “perfeitamente funcionais” (INGARDEN, 1977, p. 64). Considerando que, como afirma Ingarden, a arte teatral “emprega signos retirados de todas as manifestações da natureza e de todas as atividades humanas”, porém, esses signos, quando utilizados no teatro, adquirem “um valor significativo muito mais decidido que em seu emprego primitivo” (INGARDEN, 1977, p. 64). Nesse sentido, a caixa com a arma dentro é muito mais do que um presente que um autopresente para Naura, é toda a representação de seu poder de dissimulação, premeditação, violência, articulação e frieza para encarar suas frustrações pessoais.

Observar as cores amplia ainda mais o significado disso, pois a caixa é verde e, tal cor possui inúmeras simbologias, entretanto, neste texto, vê-la como a cor que, em seu significado simbólico-religioso traz a identificação com a esperança (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 943), parece ser pertinente, não somente pela correlação com a data religiosa com que as ações se desenvolvem – noite de Natal –, mas também por representar a última esperança da protagonista em reverter sua situação de amargura, recalque e tristeza que carrega desde a infância. Além do mais, não parece aleatória a cor da caixa se for considerado que o “verde conserva um caráter estranho e complexo, que provém da sua polaridade dupla: o verde do broto e o verde do mofo, a vida e a morte. É a imagem das profundezas e do destino” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 943).

Para concluir os comentários acerca de “Noite feliz”, retomo o destaque dado a todas as personagens femininas do texto, que, devido a diversas situações de incompreensão por que passam, são vistas como loucas, alteradas, históricas, revoltadas. Na maioria das vezes, não interessa muito se tais adjetivos são “reais”, justos ou não, o que é sempre importante “considerar que

este estado de aparente falta de lucidez, é, na perspectiva de gênero²⁶, uma maneira de ver a loucura como um meio criativo que permite a busca e o encontro de soluções, a ultrapassagem de barreiras e a resolução de problemas” (CADAVAL, 2007, p. 131).

²⁶ Aqui, utilizo o termo “Gênero” referindo-me à relação entre homens e mulheres, como uma construção social do sexos, levando em conta esse conceito para amparar categorias de análise, no sentido de relações de poder e regulação da sexualidade. No *Dicionário crítico de gênero* (2015) no verbete “Gênero” (p. 331), há diversas abordagens, sendo que enfatizo a contribuição de Joan Scott, quando em 1986 ela “[...] elaborou a reflexão sobre gênero como categoria de análise...”, bem como a contribuição de Judith Butler, que “[...] a partir da publicação de *Gender trouble*, em 1989, provoc[ou] um diálogo com outras autoras e autores [...]” Assim, enquanto “[...] para Scott o gênero seria um primeiro modo de dar significado às relações de poder, dentro de uma disputa que é política, para Butler ele seria um meio discursivo, um conjunto de atos reiterados no sentido de regular a sexualidade, seguindo padrões heterossexuais construídos para simularem uma aparência de natureza”.

4 “ANO NOVO, VIDA NOVA”

A peça “Ano Novo, vida nova” é uma das mais encenadas e premiadas de Vera Karam, ganhando o Qorpo Santo de Dramaturgia, em 1996 e o Troféu Açorianos Literatura, em 1997. Possui, à semelhança de “Noite feliz”, um número maior de personagens e a ação dramática se passa na sala de um apartamento de classe média. É um dos textos de maior extensão de Karam, em que nove das dez personagens são nomeadas – Mercedes, Marta, Rosa Maria, Clara, Anália, Paulo Roberto, Nílton, Mário, Tavares – e outra identificada como “Um homem”.

O texto inicia com a indicação da rubrica localizando a ação no espaço e no tempo, situando o leitor de que se trata de uma típica reunião familiar para a comemoração do Ano Novo: *“Uma sala de classe média. Três mulheres terminando de arrumar a sala para a ceia do Ano Novo. Colocam uma faixa na parede, onde se lê: QUE TUDO SE REALIZE NO ANO QUE VAI NASCER”* (p. 103). Marta, Mercedes e Rosa Maria são irmãs, estão conversando e, desde o início, surgem pequenos desentendimentos entre elas. Mercedes abre um coração que está numa corrente, olha uma foto e enxuga os olhos. Quando questionada por Marta, ela disfarça: “Nada... nada... Entrou um cisco no meu olho...” (p. 105) Então, surge Clara, vestida com chambre acolchoado, até os pés, floreado, chamando a atenção de todos. Mercedes, mãe de Clara, pergunta se ela não vai se vestir, e, Clara rebate com ironia: “Eu estou nua por acaso?” (p. 107) Elas começam a falar sobre o traje de Clara e passamos a entender o motivo de a personagem estar vestida assim na véspera de Ano Novo.

MARTA – *(Olhando para a roupa)* Mas o que é isso, hein?

ROSA MARIA – Por que ela está vestida desse jeito?

CLARA – *(Revoltada)* Assunto meu! Só meu!

MARTA – Mas hoje é Ano Novo, Clarinha...

CLARA – *(Revoltada)* Grande bosta!

ROSA MARIA – *(Se assusta)* Ai, que horror.

MERCEDES – Ela fez uma promessa.

ROSA MARIA – Como???

MERCEDES – Eu vou falar.

CLARA – (*Revoltada*) Fala! Fala! Pensa que eu tenho vergonha? Pode falar!

MERCEDES – Eu vou falar. Me sinto na obrigação de dizer alguma coisa, de prestar algum esclarecimento.

CLARA – (*Revoltada*) Já disse que tô pouco ligando. Fala!

MERCEDES – A Clarinha... ela... fez uma promessa: passar um ano de chambre até arrumar alguma coisa...

ROSA MARIA – Como assim alguma coisa?

MERCEDES – Até arrumar namorado. E termina hoje à meia-noite a promessa. (p. 107-108)

Com esse diálogo, é possível observar algumas configurações importantes a respeito das personagens e da peça em si. Clara é adjetivada como “revoltada” em todas as rubricas, e assim segue até o final do texto. Ela subverte as regras sociais por não somente escolher usar um chambre na noite de *réveillon*, como também utilizar um linguajar provocativo e com palavrões. Além disso, percebe-se que ela não está necessariamente desejando um amor idealizado, mas uma relação com o sexo oposto mais livre de sentimentalismos, que fica marcado na expressão da mãe ao dizer que a filha quer “arrumar alguma coisa”. Tais observações podem ser associadas ao que Elza Cunha de Vincenzo comenta em *Um teatro da mulher*: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo, pois Karam, à semelhança de tantas outras dramaturgas contemporâneas, trata o sexo e o amor de maneira desmistificada, e o uso de palavrões ajuda a marcar essas questões, pois é importante notar que

[n]ão se trata apenas do que diz, mas de como o diz. O que diz já pode provocar reações, na medida em que o amor, por exemplo, habitualmente tratado pela mulher na literatura como um sentimento em que o sexo é quase sempre escamoteado – e assim o exige a mitificação do amor feminino [...] A palavra feminina que soava tão agressivamente em 1969, não é gratuita e não pode ser substituída por palavras ou expressões

atenuantes, ela exprime, evidentemente, uma consciência, uma intenção, uma tomada de posição da mulher, disposta a romper barreiras... (VINCENZO, 1992, p. 93)

O rompimento de barreiras que fala Vincenzo é explorado por Vera Karam pelo viés da ironia, do absurdo, do riso, como já foi colocado anteriormente neste trabalho e assim continuará até seu término, porém, em “Ano Novo, vida nova”, o destaque para a personagem Clara, jovem de aproximadamente 30 anos, vai além da exploração de um desejo feminino isolado em romper padrões em busca de sua libertação, pois por meio de sua fala e também das demais personagens femininas, percebe-se que todas elas, de alguma forma, mesmo com idades e experiências diferentes, arriscam-se em busca de sua individualidade e a saciedade de suas vontades e desejos, como se vê, por exemplo, com Marta, que se envolveu com um homem que encontrou no “Clube da saudade”, não havendo espaço para romantismo e idealizações, assim, todas estão “fora dos padrões do bom mocismo ingênuo que a sociedade insistia em aprisioná-las” (ANDRADE, 2005, p. 113). Importante observar que tanto em relação à Clara quanto à Marta há a presença do escárnio, pois a jovem que, devido ao preconceito e pressão patriarcal em relação às mulheres, já não é vista como tão jovem assim aos olhos da sociedade, ainda mais sendo solteira, como costumeiramente ainda se vê na sociedade, ou seja, mulheres com tais comportamentos sendo motivo de deboche, e não raro, sendo pejorativamente chamadas de solteironas.

Crítica semelhante ocorre com a personagem Marta, tratada com sarcasmo por ir em festas como o “Clube da saudade”, ou seja, frequentar um local que existe em Porto Alegre desde 1981, possuindo um público com pessoas mais maduras, que dentre outros motivos, costumam frequentar o local por ele ter banda fixa, tocando músicas dançantes, muitas delas para casais. O “Clube da saudade” também se localiza no bairro Cidade Baixa, o mesmo que o marido de Dona Otília morava quando solteiro e que era motivo de desdém. Tais informações sobre o local podem ser facilmente encontradas pesquisando na

internet, o que inclui poder acessar até mesmo sua página de *Facebook*, a qual encontra-se ativa²⁷.

Com o diálogo das quatro personagens sabemos que Clara, por um ano, apenas saiu de casa para ir à farmácia perto de casa, e, ainda assim, foi vestida de chambre, mas com outro, considerado, pela mãe, mais bonito e atraente, porém, a troca de modelo não teve a intenção de atrair o olhar masculino: **“MERCEDES – [...]** Botou aquele outro azul-marinho, aquele bonito, com aqueles botões... Ah, e depois a farmácia é aqui do lado e o seu Ernesto conhece ela desde pequena e...” (p. 109). A conversa a respeito de Clara, sua roupa e promessa é interrompida quando o vizinho, Tavares, bate à porta pedindo um saca-rolhas emprestado. Nesse momento, de maneira inesperada, Mercedes começa a falar mal de seu irmão de criação, Paulo Roberto, ao vizinho, com preconceito em suas palavras:

MERCEDES – Ai, seu Tavares, vou ficar lhe devendo! O Paulo Roberto, meu irmão mais novo – quer dizer... irmão... Irmão de criação... mas a gente criou como se fosse do mesmo sangue. (*Vira para as outras.*) Aquele ingrato eu nem sei se a gente fez bem em convidar, afinal... (*Para ele.*) O senhor acredita que ele trocou a mulher por uma que já era camanga dele há três anos? Quer dizer... se separar, ainda vá lá, mas que moral pode ter uma mulher que foi “a outra” por mais de três anos? Não... eu vou lhe contar... é uma punhalada atrás da outra... (p. 110)

O julgamento de Mercedes em relação ao caso fortuito de seu irmão demonstra, à primeira vista, uma crítica a esse tipo de comportamento, que fica ainda mais reforçado quando ela explica a Tavares que não tem saca-rolhas porque é viúva e mora apenas com a filha, ou seja, não é correto que mulheres viúvas ou solteiras bebam algo alcóolico sem a companhia de um homem. Em poucas linhas nota-se uma reflexão social acerca do que é correto e do que é errado, rotulando, ironicamente, homens e mulheres. Esslin destaca a influência que o drama tem no comportamento das pessoas, reforçando que o teatro, por ser um dos principais instrumentos de comunicação, faz com que a sociedade

²⁷ Disponível em: <https://www.guiadasemana.com.br/porto-alegre/bares/estabelecimento/clube-da-saudade>; https://www.facebook.com/clubinho.clubedasaudade/?locale=pt_BR e <https://yellow.place/pt/clubinho-clube-da-saudade-porto-alegre-brazil>. Acesso em: 8 abr. 2021.

comunique a seus membros seus códigos de comportamento, e essa “comunicação funciona tanto pelo estímulo à imitação quanto pela apresentação de exemplos de comportamento que devem ser evitados ou repudiados” (ESSLIN, 1986, p. 23). Seja pelo estímulo ou pelo repúdio, o jogo dramático transmite esses esquemas de comportamento, de modo que aqui, o que é dito funciona como um “instrumento de reflexão, um processo cognitivo” (ESSLIN, 1986, p. 24). Assim, pode-se afirmar que toda situação dramática, segundo Esslin, tem implicações sociais, logo, políticas. O teatro e todo o drama é como se fosse um espelho em que a sociedade se olha, no sentido de que os

[...] costumes e estilos de vida mostrados no teatro inevitavelmente tornam-se poderosa influência sobre os costumes e estilos de vida da época, [e] [i]nconscientemente nós tendemos a refletir em nossa própria vida, em nossas próprias atitudes, os modos aceitos de comportamento. (ESSLIN, 1986, p. 113-114)

Em vez de manter comportamentos idealizados, Karam busca, portanto, promover mudanças sociais em vários aspectos. Rosa Maria, na sequência, comenta com aparente naturalidade o fato de as pessoas manterem-se reunidas em datas comemorativas independentemente de terem ou não uma boa relação umas com as outras: “**ROSA MARIA** – Mas, é claro, que o Paulo Roberto vem! No Ano Novo, a família tem que passar junta, aconteça o que acontecer. O senhor não acha, seu Tavares?” (p. 111) À semelhança da peça “Noite feliz” e do conto “Vinte e quatro de dezembro” (KARAM, 1999), que trazem as comemorações natalinas como foco, “Ano Novo, vida nova” explora a hipocrisia que permeia essas datas. Assim, percebe-se nesses textos a inclinação farsesca de Vera Karam, na medida em que os leitores se identificam com todos os personagens, de modo que “[p]ara sobreviver, todos se alimentam de ilusões, relações imaginárias”, ficando explícita que a “vida é de tal forma absurda e vazia de sentido que o homem elege uma aparência e uma mentira para convencer a si mesmo e aos outros de que não é um medíocre [...]” (AMARANTE, 2015, p. 50).

Mercedes sugere que o vizinho pode aguardar Paulo Roberto chegar com o saca-rolhas, piscando o olho para Clara, insinuando à filha que pode ser uma

boa ideia. Quando ele vai embora, elas ficam comentando sobre Tavares e alfinetando-se:

ROSA MARIA – Aí, hein, Clarinha! Ele não tirou os olhos de ti.

CLARA – *(Entre animada e desconfiada)* É?

MERCEDES – Bobagem... Quem é que vai olhar para alguém de chambre?

MARTA – Eu olharia. Pra ter certeza do que eu estou vendo!

CLARA *(Olhando para a mãe com raiva.)* – E a senhora? Se arruma toda e quem olha para a senhora? Quem?

MERCEDES – *(Abre o coração com a foto. Se prepara para chorar)* Eu NÃO QUERO que ninguém me olhe, entendeu? Quero que fiquem CEGOS ao passar por mim. CEGOS. Não esqueçam que eu sou viúva! VI-Ú-VA! *(Olha para Rosa Maria.)* Não sou uma solteirona. *(Para Marta.)* Nem uma desquitada. Sou viúva. (p. 112)

A resposta de Mercedes à provocação da filha traz à tona outra crítica social ao que é preconizado como ideal nos relacionamentos. O normal e aceitável é ser viúva, o errado é ser solteirona ou desquitada. Vincenzo explica que as autoras que escrevem nos anos 70, 80, tendem a abordar temas semelhantes “a partir do enfoque da situação concreta da mulher nos novos tempos. [...]”, ou seja, é comum termos textos em que, no âmbito do privado, as mulheres estejam só, caracterizando sua “independência” ou, “o que é mais frequente, em situação de ligação amorosa livre, fora do casamento” (VINCENZO, 1992, p. 285). Em “Ano Novo, vida nova”, cada uma representa um determinado grupo: Clara é solteira, pois ainda é considerada com idade adequada para o matrimônio; Rosa Maria é solteirona, palavra com tom pejorativo que caracteriza aquela que possui idade avançada para casar-se; Marta é desquitada, aquela que se separou de maneira não judicial. Mercedes é viúva e, além delas, há menção à figura da amante, quando comentam sobre Anália, ex-amante de Paulo Roberto, agora, esposa. Aos poucos, em meio aos diálogos entre as personagens, o leitor é levado a conhecer um pouco mais a respeito de cada uma, de maneira que os rótulos acima vão sendo detalhados, justificados e ironizados, com diversos paradigmas postos em xeque.

A próxima cena é iniciada com um telefonema, em que é anunciada a vinda do primo Nílton e seu amigo Mário. Elas se espantam, pois, acreditavam que ele havia morrido em um acidente, mas ignoram o fato, como se elas pudessem ter se confundido, o que amplia o absurdo da situação:

MARTA – Eu não vou acreditar mesmo. O Nílton não tinha morrido num desastre?

MERCEDES – (*Fica pensativa*) O Nílton? Nosso primo? Será? Bom... vai ver que não... pois se ele está na cidade...

ROSA MARIA – Vai ver foi aquele irmão dele... Ah, que diferença faz? Vivo ou morto, o importante é que ele vem!

MERCEDES – O importante é que vamos ter DOIS homens para a ceia. Aliás, TRÊS. (*Dá um riso histérico.*) Há quanto tempo...

ROSA MARIA – O que é isso, Mercedes? Cruz credo!

MARTA – Por que três?

MERCEDES – Ele vem com um colega. Um amigo... Também é professor. Então, Clarinha, quem sabe? Ahn? (*Aponta para o chambre.*) (p. 113-114)

Apesar de todas terem praticamente certeza da morte de Nílton, enquanto ele não chega, seguem conversando, inclusive, sugerem à Clara que troque de roupa, porque pode ser que assim ela desperte o interesse do amigo do primo, e, a promessa de ficar vestida de chambre até a meia-noite nem tenha necessidade de ser cumprida. Tal sugestão é ignorada por Clara, que afirma que cumprirá à risca o que prometera. Então, o assunto muda quando as irmãs questionam por que o “ar-refrigerado” não foi instalado no apartamento, e Mercedes explica:

MERCEDES – E vocês acham que eu vou abrir a minha porta, pra me entrarem dois negros suados... com aqueles braços... aqueles tórax reluzentes... e sólidos (*Clara começa a se abanar. Tonteia e senta.*) na MINHA casa, casa que foi do Alencar, pra instalarem um ar-condicionado? Tem cabimento?

ROSA MARIA – Que eu saiba, o Alencar não tinha nada contra os negros... Principalmente as negras...

MARTA – Rosa Maria...

MERCEDES – Deixa... deixa ela falar... (*Abre a medalhinha com a foto. Sussurra.*) Não dá bola, Alencar. Não liga, tá? Elas não sabem o que fazem! (*Volta para elas.*) Mais alguma coisa? Queres te refrescar, Marta? Queres um leque? Se bem que eu acho que nem está tão quente assim, esse calor que tu está sentindo não é normal, só te digo isso... Conheço os teus calores... (p. 116)

A ironia de Mercedes ao se referir aos negros e à reação das outras remete a uma dupla visão: a escravocrata e a sexual. Em contrapartida, quando rememora o marido falecido, Alencar, fica evidente uma idolatria (ainda que irônica e dissimulada) e respeito póstumo. Tal oposição entre corpo e alma pode ser vista da seguinte forma: o corpo estaria ligado a uma esfera negativa, a esfera da morte, da ignorância, do tempo e do mal, enquanto a alma estaria relacionada à esfera positiva, de plenitude, de conhecimento, do bem (LE BRETON, David, apud AMARANTE, 2015, p. 25). Além desse assunto, Karam aborda questões de preconceito racial, reforçadas quando Rosa Maria insinua que o marido de Mercedes a traiu com mulheres negras. Observar essas falas sob o viés irônico evidencia que Karam tem "habilidade de contestar hábitos mentais e de expressão dominantes" (HUTCHEON, 2000, p. 83), de modo que, quando a ironia envolve gênero, raça, classe e sexualidade, há diferentes formas de se ler o mesmo tropo:

Para aqueles posicionados *dentro* de uma ideologia, essa contestação pode ser vista como abusiva ou ameaçadora; para aqueles marginalizados e que trabalham para desfazer aquela dominação, ela pode ser *subversiva* ou *transgressora*, nos sentidos mais novos, positivos, que essas palavras tomaram em textos recentes [...] (HUTCHEON, 2000, p. 83, grifo no original).

A associação da cor da pele de negros/as e mulatos/as à sexualidade e sensualidade é um paradigma há muito tempo exposto na literatura. O valor cultural atribuído aos homens e mulheres negros é físico e estereotipado para ambos, mas ainda mais para a negra, que, além de ser vista como objeto de desejo, é a causadora de traições e/ou divórcios entre pares brancos, como sutilmente coloca Karam. Interessante observar aqui que, diferentemente do que

se costuma ver, a figura masculina negra provoca nas personagens femininas imagens que despertam desejos carniais, de modo que o prazer sexual aparece em função das novas necessidades do corpo feminino, e não somente em relação às necessidades masculinas. Aqui e em tantas outras falas de “Ano Novo, vida nova”, fica explícito que homens e mulheres possuem as mesmas necessidades sexuais, e que, mesmo indiretamente, por meio da ironia, por exemplo, está mais do que na hora de falar sobre isso, transgredindo os discursos literários nacionais sexistas, pois coloca mulher e homem no mesmo nível.

As três irmãs e Clara, sempre com a rubrica de revoltada, seguem discutindo e provocando-se, até que Nílton e Mário batem à porta. Quando Mário é apresentado, surge um desconforto: “**MÁRIO** – Muito prazer! O Nílton fala muito em vocês. / **ROSA MARIA** – É MESMO? E o que é que ele diz, hein? / **MÁRIO** – (*Perdido*) Bem... ele... Gosta muito de vocês.” (p. 122). A réplica um tanto vaga de Mário instaura um microssuspense pelo fato de ele não dizer nada concreto, com mais detalhamento. Esslin destaca que no drama, aquilo que não é dito é tão importante quanto o que é dito e aponta também a importância de o drama não cair na monotonia e ser capaz de gerar suspenses do início ao fim: “alguma espécie de indagação básica tem de emergir logo no início de qualquer forma dramática, de modo que o público possa, por assim dizer, estabelecer quais serão seus principais elementos de suspense” (ESSLIN, 1986, p. 49).

Considerando que a capacidade do ser humano de manter-se atento é curta, Esslin salienta que um “único elemento principal de suspense não é suficiente para prender a atenção da plateia através de toda a duração de uma peça”, sendo necessário “sobrepôr uma série de arcos subsidiários, originados de elementos subsidiários de suspense” (ESSLIN, 1986, p. 50), como estratégia para garantir a atenção do público, e ao se estabelecer o microssuspense de cada fala isolada do diálogo ou de cada pequeno detalhe ou atividade física ou gestual, o “suspense nas unidades mais pequenas de diálogo ou ação deve constituir, portanto, na possibilidade de várias respostas possíveis para cada pergunta ou afirmação feita no diálogo, ou até mesmo para cada gesto ou

movimento que compõe a cena. [...] O bom diálogo é imprevisível” (ESSLIN, 1986, p. 50-51).

A situação de receberem em casa um primo que tinham praticamente certeza que havia morrido ganha outro elemento importante, que provoca um clima de suspense até o desfecho: quando o primo Nílton e seu amigo Mário chegam ao apartamento, juntamente com eles entra um terceiro, não identificado, não nomeado. A rubrica informa sobre a chegada dos três: “*(Nisso batem na porta. Entram Nílton e o tal colega. Um pouco atrás vem um outro homem. O homem cumprimenta a todos formalmente e senta-se quieto em um canto.)*” (p. 122). Nílton e o amigo Mário são apresentados e nada se comenta sobre o homem que entrou junto com eles, informação esclarecida somente ao final da peça. Começam a conversar e Clara explica o motivo de estar de chambre, logo, surge Rosa Maria com uma garrafa de vermute, que achara embaixo da cama de Mercedes, tentando disfarçar:

ROSA MARIA – Mas, Mercedes. *(Bem séria, como quem vai dar uma notícia.)* tu NÃO TENS empregada.

MERCEDES – Sim, mas, se tivesse, ela certamente esconderia garrafas de vermute embaixo da cama. Se não fizesse coisas piores.

ROSA MARIA – É... o finado Alencar era uma prova viva de que elas são capazes de tudo... Agora, infelizmente, uma prova morta... (p. 125)

Nílton e Mário saem para comprar cerveja, enquanto o homem que entrou com eles no apartamento fica sentado em um canto, fumando e lendo revistas. Chegam Paulo Roberto, irmão delas, e sua esposa Anália. Quando ele é informado que Nílton estava ali, fica igualmente surpreso, afinal, também achara que o primo havia morrido. Novamente, as falas entre eles ganham ares de absurdo:

PAULO ROBERTO – O Nílton? Mas o Nílton não morreu num desastre?

ROSA MARIA – Eu disse...

MARTA – Ué... Vai ver não morreu...

MERCEDES – Como “vai ver não morreu”? Se nós acabamos de falar com ele. Será que estamos todas loucas?

PAULO ROBERTO – Sim, mas onde é que ele está?

ROSA MARIA – Foi comprar cerveja.

(Todas se olham, agora já duvidando de o terem visto.)

PAULO ROBERTO – Bom, ele pode até ter ido comprar cerveja, mas que ele morreu, morreu. Bom, isso não vem ao caso. *(Olha para Clara.)* O que houve, Clarinha? (p. 125, 126)

Nenhum deles questiona a fundo o fato de o primo ter ou não morrido, ser ou não aquele homem que se apresentou como tal. Quando Nílton e Mário retornam com as cervejas, Paulo Roberto acha o primo diferente, e ele, por sua vez, disfarça e seguem conversando, enquanto Clara e Marta ligam a televisão e começam a assistir à novela. Rosa Maria senta-se no braço do sofá para assistir também, tomando cerveja, e é repreendida pela irmã:

MERCEDES – Rosa Maria: seria te pedir demais que tu sentasse direito?

ROSA MARIA – Ai, Mercedes, não seja tão ortodoxa!

MERCEDES – Ela bebe um pouco e fica assim: resolve “transgredir”. (p. 128, 129)

O termo “transgredir” é usado com ironia por Mercedes, que deixa transparecer que as mulheres devem ter um comportamento padrão, que envolve, inclusive, o que bebem e o modo como se sentam. O que Karam procura demonstrar aqui pode ser corroborado por Hutcheon, quando explica o poder de desestabilização que a ironia pode causar, mas que isso pode ser, em certa medida, relativo, pois “às vezes ele é mais uma tentativa indireta de ‘trabalhar’ contradições ideológicas e não as deixar se resolver em dogmas coerentes e, assim, potencialmente opressivos”, estabelecendo uma estratégia que “desconstrói e descentra discursos patriarcais” (HUTCHEON, 2000, p. 56). Sem dúvida, toda a dramaturgia de Karam procura essa desconstrução, e, em

“Ano Novo, vida nova”, várias questões são levantadas, e, por meios irônicos, são capazes de apontar para a reflexão acerca de contradições ideológicas.

A certa altura, Rosa Maria fica bêbada e começa a falar indiretas que todos procuram disfarçar, como, por exemplo, quando menciona que o sofá da irmã, dona da casa, é antigo: “É do tempo que o Alencar parava em casa de vez em quando... Ainda tava mais pra casa grande do que pra senzala!!! (*Morre de rir.*)” (p. 130) A afirmação de Rosa Maria revela que o cunhado traía a irmã com uma mulher negra, percebida por meio de ironia, metáfora e escárnio. É pertinente destacar que os tropos metáfora e ironia são semelhantes, no sentido de ambos caracterizarem-se por proporcionar desvios semânticos nas elocuições. Entretanto, apesar de eles serem plurais, “a identidade semântica básica da ironia se constitui principalmente em termos de diferença e a da metáfora, em termos de similaridade” (HUTCHEON, 2000, p. 99). Logo, comparar casa grande com a casa de Alencar e Mercedes possui similaridade por questão social e de cor, assim como comparar senzala com o possível caso extraconjugal do marido branco com a negra configura-se como metáfora. É irônico também por ser diferente, a partir da oposição entre casa oficial/casa extraoficial e branco/negro, o que também configura uma postura clara de racismo.

Todos tentam disfarçar para que Rosa Maria não prossiga o assunto, e, dentre as falhas que comete, troca o nome de Anália, chamando-a de Amélia, e pede que a cunhada alcance um prato de nozes. Marta e Mercedes recriminam a irmã, afirmando que Anália não é empregada e que Rosa Maria poderia se levantar e pegar o prato. Nesse momento, Rosa Maria diz que as irmãs adoram falar, e, na sequência, resmunga frases em inglês: “*They love to talk... but I don't care... I don't mind... Who are they, after all?*” (p. 131). A conversa logo muda, pois ignoram Rosa Maria por ela estar “descontrolada”, e, Mercedes pergunta a Mário se ele tem namorada, que responde que não. Ela diz que Clara também não é comprometida, sugerindo que pudessem se interessar um pelo outro. Novamente, a tia Rosa Maria intromete-se e lembra que a sobrinha parecia uma garça quando era criança – comparação que fora feita primeiramente pela mãe Mercedes–, referindo-se ao seu crescimento e jeito desajeitado de caminhar,

emendando na revelação de que, quando Clara ficou adolescente e trabalhou de empacotadora nas férias, teve relações sexuais com seu patrão: “O gerente embrulhou ela direitinho. (*Morre de rir.*)” (p. 132) A situação entre Clara e o gerente, bem como a manifestação debochada da tia demonstram que o gênero é socialmente construído, visto que

[...] corporifica a sexualidade (não o inverso), que é exercida como uma forma de poder. Logo, as relações de gênero são atravessadas pelo poder. Homens e mulheres são classificados pelo gênero e separados em duas categorias: uma dominante, outra dominada, obedecendo aos requisitos impostos pela heterossexualidade. A sexualidade, portanto, é o ponto de apoio da desigualdade de gênero. (SAFFIOTI e ALMEIDA, 1995, p. 23)

Essa desigualdade que falam Saffioti e Almeida são, também, percebidas na cena a seguir, em que Paulo Roberto e Nílton discutem a respeito da profissão docente. Paulo diz que muitos professores são baderneiros, e que, apesar de concordar que seus salários não são bons, acha que, então, deveriam ter escolhido outra profissão, em vez de ficarem fazendo passeatas, protestos. Nílton discorda e somos informados que Anália era professora, mas que, depois de conhecer Paulo Roberto, foi impedida de seguir trabalhando:

PAULO ROBERTO – [...] A Anália também era professora. Fiz ela parar.

ANÁLIA – Eu SOU professora! E tu não me FEZ parar, só não estou trabalhando no momento.

PAULO ROBERTO – Se ela não precisa, vai se incomodar para quê? Eu, graças a Deus, tô bem de vida.

ANÁLIA – Mas eu vou fazer o meu mestrado, se Deus quiser.

PAULO ROBERTO – Bom, isso, depois a gente vê, Amoreco. (*Dá uma piscadela para os homens.*) (p. 133, 134)

Apesar de Anália tentar manter sua individualidade e explicar seu posicionamento, percebe-se que cedeu à pressão do marido, anulando-se enquanto profissional. A dramaturgia feminina contemporânea, de modo geral, aponta essas questões, a fim de que se mostre que “[...] a mulher já não aparece

adstrita apenas ao mundo doméstico, mas com frequência está presente em ambientes outros, como os do trabalho ou estudo”, e mesmo que ela atue no espaço da casa e da família, “a observamos em conflito, dividida entre os vários papéis que pretende desempenhar” (VINCENZO, 1992, p. 285).

Anália, ironicamente, e, talvez, propositalmente, é chamada de Amélia por sua cunhada, entretanto, ela não deseja ficar restrita às tarefas do lar, como a famosa Amélia da música “Ai! que saudade da Amélia” (1942)²⁸, composta por Mário Lago. Anália cedeu ao marido quando abandonou seu trabalho e não deu continuidade a seus estudos, porém, deixa claro que pretende retomar ambos. O machismo de Paulo Roberto fica ainda mais explícito quando ele não argumenta e trata a esposa com desdém, dizendo que depois eles veem tal situação, e, ao piscar aos demais homens da sala, procura garantir apoio na manutenção de seu mundo patriarcal.

A próxima cena volta-se para as triviais discussões entre as irmãs, que agora brigam por uma toalha de linho que pertencia a uma tia falecida e estava de posse de Mercedes. Em meio à discussão, Rosa Maria resolve o problema cortando a toalha em três partes, e, a seguir, Clara cobra que a tia não fizera sua saia de crochê, quando a sobrinha era mais nova. Começam as justificativas, até que Marta diz que, durante o dia, Rosa Maria teria tempo para fazer a saia e que ela ainda tinha uma “negrinha” para abaná-la nos dias de calor. Com as réplicas seguintes, entende-se que a “negrinha” é uma irmã de criação, e que, enquanto moravam na mesma casa, fora tratada como empregada: **“MERCEDES – É... Foi a que ficou em melhor situação de nós três, já que, COMO NUNCA CASOU, ficou com a pensão do papai, inteirinha... Até que vale a pena morrer solteira”** (p. 138). O preconceito racial é colocado novamente em cena, de modo que, ou a mulher negra é taxada de promíscua, lembrando que Rosa Maria insinua que o marido de Mercedes a traiu com mulheres negras, ou é a empregada. Ainda, pode ser tudo isso, como algo indissociável, numa relação natural de causa e

²⁸ “Inspirada na figura da empregada da então cantora Aracy de Almeida, a música consagrou na sociedade um conceito de “Amélia” como sendo a mulher submissa e companheira do homem em todas as dificuldades, a tal ponto que foi integrada ao vocabulário no Dicionário Aurélio com o seguinte conceito: ‘Mulher que aceita toda sorte de privações e/ou vexames sem reclamar, por amor a seu homem’.” Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ai!_que_saudade_da_Am%C3%A9lia. Acesso em: 24 ago. 2021.

consequência: mulher negra = empregada promíscua. Pode-se pressupor, então, que Alencar traiu a esposa com uma mulher negra. A crítica que Karam faz com tais colocações exige que o leitor/espectador considere que o

[...] gênero, assim como a classe social e a raça/etnia, condiciona a percepção do mundo circundante e o pensamento. Funciona, assim, como um crivo através do qual o mundo é apreendido pelo sujeito. Logo, a atuação deste sujeito sobre o mundo deriva de sua maneira específica de compreendê-lo. A postura aqui esposada não consiste em reduzir tudo a gênero, mas em afirmar que ele, como também a raça/etnia e a classe social são fundantes das relações sociais, pois regulam as relações homem-mulher, as relações homem-homem e as relações mulher-mulher. (SAFFIOTI; ALMEIDA, 1995, p. 23)

Marta começa a escrever suas “resoluções de Ano Novo” e então Rosa Maria debocha ao perguntar se, entre elas, está o vício de parar de jogar. A irmã não desmente a acusação, mas afirma que essa resolução era de sete anos atrás, e que já tinha sido realizada. Rosa Maria retruca dizendo que seria melhor se Marta esquecesse os remorsos, pois, assim, não sentiria tão acusada. Mercedes intromete-se:

MERCEDES – Ai, Rosa Maria, por que não deixas os pobres dos mortos em paz?

ROSA MARIA – Os mortos eu posso deixar, mas e os assassinos?

MARTA – Escuta, eu não te dou o direito de tocar nesse assunto. Tu não entendes nada disso, tu nunca teve filho e além do mais (**Ouve-se da TV: O PROBLEMA, MINHA CARA, É QUE A NOSSA RELAÇÃO SE ALIMENTA DO RANCOR QUE NUTRIMOS UNS PELOS OUTROS. O DIA EM QUE PARARMOS DE NOS ACUSAR NÃO VAI SOBRAR NADA; VAMOS PERCEBER, SURPRESOS, QUE NOS FALTA ASSUNTO.**)

MERCEDES – Ai, credo, desliga isso. Tem cabimento? Essas novelas, vou te contar... eles não têm mais o que inventar...é cada um mais louco que o outro, Deus que me perdoe... (p. 139)

Rosa Maria menciona a palavra assassinos, e, logo depois, Marta parece se defender de alguma acusação implícita, quando diz que Marta não entende

nada disso porque nunca teve filhos e, por isso, não pode falar. Muitas informações não são esclarecidas aqui, afinal, que assassinos são esses? De quem? Por quê? A intenção de Vera Karam é novamente provocar não somente o suspense, como também deixar no ar possíveis denúncias dos comportamentos e ações de suas personagens, principalmente das que mais procuram demonstrar uma vida tida como correta.

Essa cena tem destaque para o que é ouvido na televisão, trazendo o grande assunto da peça: a incomunicabilidade. As relações familiares estão desgastadas por diversos motivos, dentre os quais, falar mal dos outros é o que parece ser o cerne da manutenção dos diálogos, ainda que estes sejam vazios e recheados de acusações. O que se ouve na televisão é um importante marcador irônico também para que o leitor possa relacionar o que está em caixa alta com a fala complementar de Mercedes: “[...] é cada um mais louco que o outro...”, ou seja, ironicamente é possível notar que ela mesma segue falando mal dos outros, neste caso, das personagens da novela, e, além disso, diz para desligar a televisão, como quem não deseja ouvir a verdade que ela mesma está inserida: hipocrisia, solidão e cinismo. Na sequência, Clara contraria o que a mãe diz: “Não sei se é tão absurdo assim.” (p. 140). Essa afirmação reforça a importância de repensar as relações sob um novo olhar, mais crítico e sincero.

Quando Clara vai à cozinha, encontra Anália tomando calmante, informação contida na rubrica, e pergunta do que se trata. A tia apenas diz que é um remédio que precisa tomar. Não satisfeita, Clara pergunta para quê:

ANÁLIA – Para quê? Olha Clara, é difícil responder, não é que eu vá morrer se eu não tomar o remédio. Mas talvez eu vá matar!!! Pra aguentar certas coisas, que eu sei que estão erradas e fazer de conta que eu não vejo, porque senão eu vou ter que tomar certas atitudes e eu não sei se eu tenho mais paciência e força pra continuar brigando. (p. 140)

Anália usa de ironia para explicar que se não tomar tais remédios não irá morrer, ou seja, são medicamentos que não trarão saúde física, cura, mas ela possui a necessidade de fazer uso para, forçosamente, continuar aguentando situações que a desagradam. Aqui, mais uma vez se vê a mulher sendo forçada

a ter uma relação de dependência a algo ou a alguém, além de silenciar, pois, do contrário, não aguentará, podendo vir a tomar atitudes drásticas, que, certamente a prejudicarão: matar. Ainda que esta palavra esteja num nível simbólico, depreende-se o mascaramento necessário imposto às mulheres silenciadas, neste caso, sugerido pelo uso de calmantes. Quando Clara diz que precisa de um destes calmantes, Anália imediatamente retruca: “Acho que não. Tu precisas de um, que seja o contrário desse. Um pra sair disso aqui e... (*Entra Mercedes e interrompe.*)” (p. 140). Fica claro que Anália sabe da situação de opressão em que se encontra, e, mais do que isso, de que não concorda e que não deseja que outra siga os mesmos passos, porém, antes do assunto finalizar, Mercedes chega à cozinha, interrompendo a conversa das duas, dizendo que era para a filha se trocar, afinal, eram onze horas. A filha se recusa, pois ainda não era meia-noite para tirar o chambre e sai.

Mercedes começa a falar mal da filha e a alfinetar, indiretamente e ironicamente, Anália:

MERCEDES – Ai, Anália, que gênio que tem essa minha filha... Tu não faz ideia da cruz que eu carrego. Às vezes, até eu entendo a Marta, quer dizer, não tô dizendo com isso, que ela teve culpa... mas aquela menina dava trabalho. Um filho é uma obra cujo resultado não se pode prever. Nem sempre, amor, carinho, relativo conforto e um bom exemplo são suficientes. O Alencar, meu falecido marido – de quem eu fui a primeira e única mulher –, tinha uma paciência de Jó com essa menina. Pensa que ela dava valor? Vivia revoltada, sempre acusando o pai, com olhares e indiretas, saídas repentinas da mesa. Me estragou um jogo completo de cadeiras com essas retiradas bruscas. Levantava e plaft! Lá se ia a cadeira para o chão. E olha que não eram cadeiras vagabundas. Não, era jacarandá, minha filha. JA-CA-RAN-DÁ, tu sabe lá o que é isso? Quase não existem mais móveis de jacarandá; é uma árvore praticamente em extinção. Hoje em dia quem tem móveis de jacarandá em casa, tem uma preciosidade! Uma preciosidade! E ela conseguiu destruir TODAS. Não sobrou UMA pra deixar de herança. Essa menina já nasceu revoltada. Bom, a ponto de não respeitar um jacarandá!... Vou te dizer: não queira ter filhos. Ah, mas tu não podes, não é? Vai ver é melhor assim. Deus sabe o que faz – embora às vezes eu ache que ele também experimenta um pouco, pra ver com que cara a gente fica... (*Mercedes sai. Anália se entope de remédios e sai atrás.*) (p. 141)

Para Mercedes, a filha é um fardo, é uma cruz, sendo que um dos motivos apresentados é por ela ter o “gênio forte” e demonstrar, algumas vezes, que certas coisas estavam erradas, ainda que nem sempre de forma direta, como fazia em relação ao pai, ao se levantar da cadeira bruscamente como um ato de desaprovação. Ao explicar para a cunhada como era a relação entre filha e pai, Mercedes faz questão de frisar que fora sua primeira e única mulher, marcando não somente sua diferença para a cunhada, que, primeiramente foi amante do irmão de Mercedes, mas também para que o leitor pressuponha sua ironia na fala que segue, quando menciona os olhares e indiretas da filha para com o pai. Qual motivo? Ironia também encontrada na importância dos objetos descritos, aliás, com muito maior importância aos móveis de jacarandá do que à situação de desentendimento entre eles e os possíveis motivos para tal. Há também uma espécie de coisificação e humanização invertida, marcada pela falta de respeito da filha em relação aos móveis: “Essa menina já nasceu revoltada. Bom, a ponto de não respeitar um jacarandá!...” Esse trecho em que Mercedes fala mal da filha para Anália, dentre o que já se mencionou, fica evidente a banalização das palavras respeito e valor, pois nem uma nem outra é colocada na esfera da relação humana familiar, mas sim entre filha -que não dava “valor” ao pai – e o objeto de alto “valor” monetário – preciosidade. Se o pai traía, como é sugerido diversas vezes, não “dando valor” à esposa, é algo que não é considerado na trama.

No início da peça, Mercedes atende a uma telefonema em que perguntam se a irmã Marta se encontra. Após, desligam o telefone. Novamente, ligam perguntando, porém, desta vez, Clara é quem atende, e a mulher que ligou diz para Marta se cuidar, desligando o telefone novamente. Um suspense é criado aqui em relação à tia “solteirona”, mas, como de costume, o assunto é propositalmente desviado. Mercedes e Clara começam a conversar, de modo que a mãe diz para a filha observar que o Mário, colega solteiro que chegou com o primo “morto” Nílton, possa ser o homem predestinado, e que, portanto, a promessa que Clara fez, pedindo um namorado, já estaria sendo realizada antes da meia-noite, bastava ela tentar “agradar o rapaz”. (p. 144): “**CLARA** – *(Olha para Mário, analisando.)* Será? *(Meio desapontada.)* Um ano inteiro de chambre... pra isso? Bom... melhor que nada. *(Resolve se aproximar dele, que*

é muito educado. Ficam conversando em um canto.)” (p. 144). De forma sutil, na descrição de Mário há a expressão “muito educado”, que, unidas às informações prévias – Mário é amigo do Nílton, tio solteirão que todos tinham a certeza de estar morto – e outras que o leitor tem acesso ao final do texto, é possível deduzir que aqui se trata de uma relação homossexual. Outra pista é que, ao ver Clara e Mário conversando, Nílton “olha atravessado”, disfarça e segue assistindo à TV.

Na sequência, o telefone toca novamente, mas desta vez é a própria Marta quem atende, após receber uma ligação de uma suposta tia. A rubrica aponta para essa indefinição de quem realmente ligou: “Alô? Oi, tia Anita (*Para os outros.*) É a tia Anita. Obrigada, para vocês também. (*Para eles.*)” (p. 146). Mais adiante, outra rubrica aponta que o telefonema tem, de fato, algo indefinido, com ar de suspense: “*Leva um susto e vai ficando branca. Desliga e sai da sala correndo, eu diria que ‘transtornada’*” (p. 146). O leitor não sabe o que foi dito ao telefone, nem quem ligou, apenas pode pressupor que se trata de uma mulher, devido às outras ligações anteriores. Ao observar a situação, Rosa Maria²⁹, questiona o que a irmã está escondendo. Por outro lado, estabelece consigo mesma uma longa reflexão acerca da importância de sabermos ou não da verdade, de a revelarmos e a encararmos ou não:

Pra quê? Pra que saber a verdade? Certas verdades não devem nunca vir à tona, pra que as coisas fiquem como sempre foram, como elas devem parecer que são. Porque quando as coisas não são como devem estar, elas dão muito mais trabalho. Dá muito mais trabalho lidar com a verdade; a verdade é muito mais estressante. E sabem por quê? Porque a verdade se modifica: uma hora é uma coisa, daqui a pouco não é mais nada disso. Ao passo que manter as aparências é muito mais cômodo. Viver “como se fosse” pode ser difícil no início, mas depois que a gente pega o ritmo, a coisa engrena e anda por si mesma. Meus queridos: fujam da verdade. Ela esgota qualquer um. Peguemos como exemplo, minha querida Mercedes, o teu casamento com o Alencar. Quando é que foi melhor? Quando as coisas já eram a pouca vergonha que eram, mas vocês faziam de conta que não - ele não valia nada e tu fazia de conta que não sabia -; ou quando a tal “Verdade” ficou evidente? Foi um caos, eu me lembro muito bem. A sorte dele – e, diga-se de passagem, a tua – foi que ele morreu. O caráter dele foi melhorando TANTO depois do enterro, e tu te transformou nessa viúva saudosa, que

²⁹ Na edição do IEL da *Vera Karam*: obra reunida (2013), aparece o nome de Mercedes para esta fala, na página 146, mas claramente se trata de um erro, aqui corrigido.

foi a tua melhor saída. E eu não te condeno; ias fazer o quê? Sair atrás da negra, bater boca, fazer ela te ajudar a pagar as contas que ele te deixou? Não. Agistes muito bem. Só não me vem agora te tomar de amores pela verdade. Amélia, me serve de mais cerveja? (*Anália nem te ligo.*) (p. 147)

Analisando esse solilóquio, a própria personagem revela que sabia que fora traída, frisando que se tratava de uma negra e que o casamento deles era de fachada, um faz de contas para manutenção de aparências. Fachada também revelada na postura pós-viuvez, que, como socialmente se vê, é comum, após a morte, as pessoas olharem para quem morreu sob um ponto de vista bem mais complacente e positivo, como se abafassem ou esquecessem os defeitos e possíveis desvios de caráter praticados pelo defunto em vida. É, pois, mais um exemplo da hipocrisia que permeia as relações humanas, apontada aqui por Vera Karam.

A palavra “verdade” é enfatizada e repetida nessa reflexão de Rosa Maria. A respeito disso, lançar mão das ideias de Hutcheon (2000) acerca dos tropos verdade, mentira e ironia se torna imprescindível. A distinção entre a ironia e a mentira está na intenção de quem a constrói, que não pretende que o leitor perceba a falácia. Por outro lado, o sentido irônico, para ocorrer ou se completar, depende que o leitor note que há uma diferença semântica no discurso, mas não necessariamente uma mentira. Acerca disso, é clara a ironia contida nas palavras de Mercedes quando ela diz que, após descobrir a traição, foi sorte de Alencar ele ter morrido, ao mesmo tempo em que diz que, na verdade, a sorte foi dela que ele morreu. Parece contraditório. Sobre essa questão, Hutcheon explica: “[...] pretende-se permanentemente que as mentiras sejam contradições; os significados irônicos, entretanto, se formam por meio de oscilações auditivas entre significados ditos e não ditos diferentes” (HUTCHEON, 2000, p. 101). O não dito aqui, portanto, é o que causa a ironia.

Como, então, compreender melhor a diferença entre a ironia e a mentira? Hutcheon esclarece que a última tem a finalidade de enganar, enquanto a ironia visa a dissimular por meio de uma intenção temporária ou restrita. No solilóquio em questão a verdade não está em oposição direta à mentira, o que pode ser

confirmado no início da citação: “certas verdades não devem nunca vir à tona, pra que as coisas fiquem como sempre foram, como elas devem parecer que são. [...] manter as aparências é muito mais cômodo” (HUTCHEON, 2000, p. 147). A intenção, portanto, da personagem em não querer trazer a verdade à tona não é mentir, é dissimular temporariamente uma situação por esta sê-la mais cômoda.

A próxima ação a se desenrolar diz respeito à uma cena que se passa na rua, com uma mulher, bêbada, gritando em direção à janela do apartamento 201:

– Seis anos! Seis anos com esse filho da puta e para quê? PARA QUÊ? Abre essa janela, seu covarde, abre! Não tem coragem, não é? Tem medo de ouvir umas verdades, não é? Deixa eu dizer pra tua família quem tu é de verdade. Deixa, seu covarde, filho de uma puta. Aposto que tá comemorando o Ano Novo com a família, e eu aqui. CRETINO! ABRE ESSA JANELA ANTES QUE EU JOGUE UMA BOMBA!!!

(A mulher começa a chorar. Eles voltam para a sala.) (p. 147-148)

Após ouvir o que a mulher diz, Rosa Maria, que também estava bêbada, diz que novamente a verdade vem para estragar as coisas, ou seja, a noite de Ano Novo daquela família. Hipocrisia e ironia marcadas aqui também, de forma que o erro não está no fato de um homem ter traído a esposa, mas na amante em se lamentar, provocando um escândalo. É a mulher a culpada perante a sociedade e perante a seus próprios pares, sendo taxada de cínica por Rosa Maria e com desdém por Mercedes, que explica a todos:

MERCEDES – Essa já é conhecida. Há anos que ela faz isso. Vem aqui no Ano Novo e começa a gritar embaixo da janela do 201. Eles já sabem. Nas primeiras vezes fechavam bem a janela. Depois começaram a não passar mais o Ano Novo aqui. Dizem que ele deixou dela num *réveillon* e desde então ela ficou assim, coitada! (*Olha para Marta.*) Que foi Marta? Por que tá branca desse jeito?

MARTA – Nada, Mercedes, ora essa. Sempre tive tendência à palidez. Que novidade... O que foi? Por que estão todos me olhando? (p. 148)

A situação de mistério em volta de Marta fica sugerida pela reação de palidez e por achar que todos estão a lhe observar. Implicitamente, juntando as pistas textuais, cada vez mais o leitor é levado a pensar que há algo escondido acerca do comportamento e da vida de Marta. O que a tia “solteirona” teria a esconder? E as ligações de uma mulher para ela, do que se trataria? O suspense vai aumentando. Enquanto isso, Mercedes começa a questionar Mário, que, igualmente, parece esconder algo quando perguntado se ele mora sozinho:

MÁRIO – (*Assustado*) Algumas vezes... quer dizer, às vezes eu moro com a minha mãe.

MERCEDES – (*Não deixa por menos*) E nas outras vezes?

ROSA MARIA – Onde está a tua mãe hoje?

MÁRIO – Tá na casa do meu irmão, que é casado. Foi ver os netos. Eles são loucos por ela.

MERCEDES – E tu não passas o Ano Novo com a família? Preferes passar com estranhos?

MÁRIO – Bem... Eu e o Nílton pensamos em fazer uma coisa diferente e...

ROSA MARIA – (*Gargalhada.*) Acertou em cheio!

MERCEDES – (*Cochicha para Rosa*) Não é esquisito serem tão amigos se nem da mesma idade são? Nenhum tem namorada... será que são neuróticos? (p. 149-150)

Ao final dos questionamentos o leitor ainda não tem elementos para compreender a ligação entre Mário e Nílton, nem entre Nílton, um primo que deveria estar morto, com aquela visita em noite de Ano Novo. Apenas é possível perceber um clima de suspense e estranhamento no ar, marcado pelos diálogos e pelas informações nas rubricas. Mercedes os adjetiva de neuróticos, em vista de serem amigos com idades diferentes e nenhum ter namorada. Estarem solteiros e terem uma relação de amizade com idades distintas é considerado uma doença por ela, que, metonimicamente representa a sociedade. Há um

padrão de normalidade ditado socialmente e quem estiver fora dele não segue uma vida saudável, correta e normal.

A seguir, Mercedes convida a todos para irem à mesa, quando o porteiro toca a campainha e entrega uma carta sem destinatário. Marta fica nervosa com a situação e convence a irmã a abrir a carta depois. Eles iniciam a janta, com a recorrente cena da mulher servindo, literalmente, o homem e sendo humilhada por ele e também pela cunhada, que a julga desde o início:

PAULO ROBERTO – *(Para Anália.)* Amoreco: me serve. Pode carregar, que eu tô com fome. E com saudades da comida da Mercedes, que, afinal, a mesa não é o teu forte, é ou não é?

ANÁLIA – *(Serve, contrariada.)* Grosseiro...

MERCEDES – É... depois que as relações se estabelecem, vem o dia a dia, e aí é que são elas... É muito fácil ser uma supermulher duas vezes por semana...

ANÁLIA – A senhora não sabe o que está dizendo. Eu nunca fiz propaganda enganosa. Não usei “truques para roubar o Paulo da Gládis”, vocês não sabem como são essas coisas. (p. 151)

O que fica evidente nessa conversa entre os três é que Anália, ainda que constantemente chamada de Amélia pela cunhada e dependente de calmantes, bem como de bebida alcoólica para poder se expressar, demonstra, por isso mesmo, uma insubmissão à ideologia dominante. Ou seja, é a mulher que bebe, que percebe e fala o quanto o marido é grosseiro e que procura comunicar o que não lhe agrada. É como se ela estivesse cercada por uma teia densa, que, aos poucos, está prestes a se soltar de suas amarras pessoais e sociais. Outro ponto: de amante ela passa ao posto de esposa, e, a duras penas, luta contra o preconceito em relação a seu passado para adquirir seu lugar no presente, que vai muito mais além do que ser assumida como esposa.

Enfim, Marta lê a carta e sai chorando. Todos começam a comentar a respeito dela. Rosa Maria diz que ela praticamente matou a filha, pois a deixou em casa mesmo a filha tendo ameaçado se matar. Nílton diz que ouviu falar da morte, que se trataria de uma overdose. Mercedes diz que o problema não foi

Marta ter saído de casa, mas o que a atormentava era o lugar onde ela estava, insinuando algo ao leitor. Rosa Maria, então, esclarece: Marta era viciada em jogo de apostas, igual ao marido de Mercedes, que, imediatamente, fala para a irmã parar de falar mal do defunto dentro da sua própria casa. Elas discutem, então, Rosa Maria, bebendo sem parar, fala em inglês, como já fez no início da noite: “*They all have something to ride. They won’t open their mouths, their hearts, their doors. They can’t let anyone in*” (p. 154). Novamente, a fala em outra língua, aparentemente sem importância, fruto de uma bebedeira, aparece como uma pista importante para um dos temas abordados na peça: metaforicamente, ninguém ali irá abrir suas bocas, seus corações, suas portas. Eles não podem deixar ninguém entrar. Assim, a manutenção de uma vida ilusória, de preconceitos, aparências e mentiras, é o que permeia a realidade das personagens.

Paulo Roberto preocupa-se em manter as aparências da boa relação familiar para não decepcionar o primo Nílton; enquanto isso, as mulheres seguem discutindo, num tom de acusações generalizadas. A rivalidade femininina fica bem explícita, marca que Vera Karam procura salientar em diversos textos. Paulo Roberto consegue desviar a discussão, dirigindo o foco para Nílton, que, ao ser questionado sobre o que adquiriu na vida após ter gastado o dinheiro do seguro de vida do pai com uma viagem que fez para Europa, tenta se explicar: “**NÍLTON** – (*Calmíssimo*) Eu “adquiri”, como tu diz, muitas coisas na Europa (*Olha para Mário.*) Mas acho que essa palavra tem um significado diferente pra mim do que tem para ti... Ninguém pode saber o que é melhor pros outros” (p. 156). A resposta dada de maneira ampla, com o olhar voltado para Mário, aponta para um possível desvio do assunto com a intenção de Nílton continuar fazendo de conta que é primo da família, bem como somente um amigo de Mário. Ou ainda, uma outra possibilidade de leitura é que, de fato, ele seja o primo, mas que por ser homossexual, sua morte tenha acontecido figuradamente.

A cena volta ao foco anterior, a discussão entre Rosa Maria e Mercedes. Neste momento, aproximando-se do final da trama, a personagem embriagada

usa de toda sinceridade nua e crua para expressar o que via em sua família e que ela não queria ser, dando o exemplo das irmãs:

ROSA MARIA – Então, lá vai. O que eu não faria: primeiro, casar com um homem que não gostasse de mim, com medo de ficar solteira; um homem que vivesse na rua como quem está sempre mudando de calçada para evitar um encontro desagradável com a própria esposa. Segundo exemplo: passar as tardes alternadamente em casas de jogo ou motéis a ponto de dar o azar de, justo no dia em que a filha resolve se matar, o marido vai procurá-la na casa de jogo, para a qual ele fechava os olhos, e ela não está lá: está num motel – para o que ele era cego. Pobre da Marta. Que falta de sorte! Perdeu o marido e a filha numa mesma rodada. (p. 157)

Com essa revelação o leitor compreende melhor a personagem Marta e os eventos trágicos e misteriosos que a cercam. Mercedes, por sua vez, acusa Rosa Maria de telefonar para os maridos das irmãs, mandando cartas anônimas e provocando encontros desagradáveis, por vezes, trágicos. Rosa Maria disfarça, fazendo-se de desentendida e fala mais um pouco em inglês: “*For sure it’s not about me. They can’t prove anything against me. Nothing. Nothing has ever been, or will ever be proved. No*” (p. 158). Pertinente aqui mencionar o que Martin Esslin fala em sua obra *O teatro do absurdo* para corroborar a presença não somente do próprio absurdo, como também do trágico. O crítico destaca que a linguagem serve para expressar o desmoronamento, a desintegração, de modo que “não há certeza que pode haver significados definidos – e a impossibilidade de se jamais atingir a certeza é um dos principais temas...” (ESSLIN, 1968, p. 75). A fala em inglês de Rosa Maria, por estar em outra língua, funciona como um monólogo que sinaliza a impossibilidade de se estabelecer comunicação (p. 75). Além disso, o trágico e o absurdo podem ser percebidos nesta peça porque, como afirma Esslin,

[...] ela contém elementos de realidade e fantasia em proporções perfeitamente corretas; o tempo e o lugar são suficientemente reais para serem convincentes, e no entanto o mundo no qual a ação se desenrola é hermeticamente isolado de qualquer coisa fora do âmbito das preocupações dos personagens. Não se trata de falta de realismo por parte do autor; tudo emana diretamente da obsessão dos personagens, que efetivamente os limita a um segmento tão reduzido do mundo real que somos levados a ver

o mundo por intermédio de seu campo limitadíssimo de visão.
(ESSLIN, 1968, p. 100)

Tais acusações graves quando se encerram, marcam, assim, não um irrealismo na trama, mas o absurdo presente nas falas e nas visões das personagens envolvidas. Além disso, o sentido do trágico fica explícito quando Mercedes muda de assunto para falar de banalidades, comentando com Mário que a filha Clara tirou primeiro lugar em um dado concurso. A esse respeito, Esslin explica: “[...] toda atividade humana se reduz à mesma futilidade – o desperdício senil do tempo que resta antes da morte reduz tudo ao absurdo final” (idem, p. 101). Além de mostrar “o homem dedicado a esforços sem objetivo, em inútil frenesi de atividade, condenado a terminar em senilidade e morte” (idem, p. 102). Tais questões e comportamento das personagens, que causam estranheza ao leitor, são, em certa medida, “táticas de choque” necessárias para o sucesso do texto teatral, de modo que “a própria realidade, a consciência do espectador, seu equipamento normal de pensamento – a linguagem – devem ser derrubados, deslocados, virados pelo avesso, para que de repente ele se veja frente a frente com uma nova percepção da realidade” (idem, p. 127).

Seguindo a discussão entre as irmãs, é feita uma crítica ao casamento, à construção de uma família tradicional e à maternidade, valores impostos socialmente como sendo a redenção, motivos únicos e verdadeiros de realização pessoal, principalmente no que diz respeito ao universo feminino:

MERCEDES – Não acho justo. Tu tens essa boa vida porque foi a única que ficou com a pensão do pai.

ROSA MARIA – Mas que culpa eu tenho se a lei é assim? Casou, perdeu a pensão. Eu não casei; não perdi a pensão. Em compensação (*debochada*) tu teve um marido e uma filha maravilhosos – não é assim que as pessoas falam? Te realizaste como mulher! Conheceste as delícias da maternidade! Eu não. Mas não vais me dizer que tu trocarias “tudo isso” por uma pensão. Mas então que raios de realização é essa? Se tudo isso seria compensado por uma pensão, então por que é que as pessoas me olham com pena por não ter me casado? Por que é que a Clara faz promessas pra conseguir uma coisa que vale menos do que uma pensão que, no frigar dos ovos, hoje em dia nem é lá essas coisas? Não seria melhor que ao invés de fazer

promessas pra arrumar homem, ela fizesse um bom concurso pra um emprego público? [...] (p. 159)

A impossibilidade de realização amorosa e familiar fica marcada por meio da ironia nas palavras de Rosa Maria, acarretando também aqui um sentido trágico, implícito à condição submissa da mulher, pois, afinal, "as regras do jogo social, [...] vitimizam a mulher, que representa sempre o lado fraco" (XAVIER, 1998, p. 66), dependente de algo e de alguém, principalmente o que envolve a figura masculina. O fato social acerca do recebimento de pensão paterna é irônico, podendo-se dizer ainda que possui uma ironia com função transideológica, como diz Hutcheon, ou seja, ocorre quando um produto do sistema é ironicamente criticado. As demais relações ironizadas na fala de Rosa Maria tem todo o sistema como alvo, isto é, de acordo com Hutcheon, é importante lembrar que o autor, neste caso, Vera Karam, faz parte desse sistema, e que, portanto, a ironia em relação ao sistema em que todos se inserem formam as dimensões semântica e sintática da ironia, não podendo "ser consideradas separadamente dos aspectos social, histórico e cultural de seus contextos de emprego e atribuição" (HUTCHEON, 2000, p. 36), visto que "tudo depende de quem a está usando/atribuindo e às custas de quem se acredita que ela está funcionando" (HUTCHEON, 2000, p. 34).

Na sequência, Rosa Maria acha a caderneta com as resoluções de Ano Novo da Marta e a 36ª, escrita em letras garrafais é: "ROMPER, DE FORMA DEFINITIVA COM O JOÃO CARLOS." (p. 160). A partir daí, as irmãs começam a levantar hipóteses: "**MERCEDES** – Quem será esse João Carlos? No mínimo é casado e aqueles telefonemas e o bilhete são da mulher dele... / **ROSA MARIA** – Tu és um gênio, Mercedes!" (p. 160). Uma das irmãs vai atrás de Marta no quarto, que, após o telefonema, não voltou mais. Lá, segue aos prantos e está falando com alguém ao telefone, como se encerrasse um relacionamento, relacionamento este que a família desconhecia. Na sequência, algo no diálogo de Nílton e Mário aponta para uma dissolução final acerca do mistério que os envolveu. Observados por Clara, eles estão na cozinha, em "atitude suspeita":

NÍLTON – Tá bom, desculpe. Mas como é que eu podia imaginar que era assim? Pensei em fazer alguma coisa diferente dos outros anos.

MÁRIO – Dez no quesito originalidade! Mas da próxima vez pensa melhor. Pensa melhor se a gente tem necessidade de passar por situações como essa, em que se tem que responder esse tipo de pergunta, em que não se pode ser claro e ao mesmo tempo tem que cuidar para não parecer que é um débil mental. Isto tudo me cansa. Por que é que a gente não deixa claro quem a gente é?

NÍLTON – Mas ninguém aqui tem claro quem é, por que é que nós vamos fazer isso? Daqui a pouco a gente vai embora e tudo isso acaba.

MÁRIO – Acaba... acaba aqui. Daqui a pouco tu inventa um aniversário de sobrinho, um sábado de aleluia com a cunhada, um galeto do sindicato e nós sempre juntos e ninguém sabe por quê... Ora, tenha a santa paciência, Ni. Tu acha mesmo que eu vou aguentar? Eu tenho horror de disfarçar, tenho horror de hipocrisia. Quem não quiser me aceitar não merece a minha companhia.

NÍLTON – Eu queria ser como tu.

MÁRIO – Tu não precisas ser como eu, mas me ouve de vez em quando. Há certos laços que não têm o menor sentido manter. (p. 161)

Após essa cena, eles se abraçam e se beijam. A rubrica indica a mudança no espaço, na ação: “*(Na sala estão todos em volta da mesa, como se fosse um debate. O tema proposto é o caso de Marta que, por sua vez, não para de chorar.)*” (p. 162) Todos, então, começam a falar da irmã solteira, que, percebe-se que voltou para a sala, apesar de não se envolver praticamente na discussão a seu próprio respeito. A curiosidade é tentar entender quem é João Carlos, e, o fato de Marta não parar de chorar faz com que Mercedes já imagine e afirme que se trata de um homem casado. No transcorrer da conversa, Rosa Maria diz que João Carlos deve ser igual a todos os outros, inclusive, igual ao falecido Alencar, marido da irmã. No meio do diálogo ressurgem afirmações sérias acerca do passado de Clara. Tal afirmação parece que, propositalmente, é apenas mencionada e não explicada, para que, sem maiores detalhes, evidencie o sentido do absurdo e do trágico, de forma a apontar situações de possíveis

abusos contra mulher, de, talvez, relações sexuais não consentidas com menores de idade, que, inclusive, ganham ares de normalidade: “**ROSA MARIA** – Igual ao gerente lá dos pacotes, de quando a Clara tinha dezesseis anos. Eles não mudam nem a abordagem, só mudam a vítima – se é que se pode chamar de vítima uma mulher como a Marta!” (p. 164). É importante lembrar aqui que no início da trama é dito que Clara trabalhou de empacotadora nas férias e, segundo a tia, “O gerente embrulhou ela direitinho” (p. 132). Numa leitura mais superficial, é possível passar despercebido o fato de que Clara, na época, era uma adolescente, mas, quando há a repetição deste fato no final da peça, com o novo elemento, a idade precisa de Clara, 16 anos, a provável situação de abuso fica mais evidenciada.

De repente, surge um homem em cena, não nomeado, o qual fora mencionado rapidamente no início da peça, porém, até o momento, não tinha aparecido em cena. O homem chegou junto com Nílton e Mário, informação presente na seguinte rubrica: “*(Nisso batem na porta. Entram Nílton e o tal colega. Um pouco atrás vem um outro homem. O homem cumprimenta a todos formalmente e senta-se quieto em um canto.)*” (p. 122). Ao final, portanto, ele se manifesta e a família começa a questionar somente horas depois a presença dele na noite de Ano Novo:

HOMEM – Pra mim, chega. Não sei como vocês se aguentam. Dá licença. *(Sai.) (Nílton e Mário estão voltando da cozinha, o Homem passa por eles e dá boa noite. Eles ficam olhando ara trás, sem entender.)*

MERCEDES – Estranho esse amigo de vocês, não?

NÍLTON – Amigo nosso?

MERCEDES – Sim. Não?

NÍLTON – Não é amigo de vocês?

MERCEDES – Claro que não. Ele não chegou com vocês?

NÍLTON – Entrou conosco, mas nós o encontramos no elevador. (p. 164-165)

A situação é explicada a partir de um *flashback*:

(FLASHBACK – Finalmente um flashback nessa peça.)

(Cena: Nílton, Mário e o Homem no elevador.)

HOMEM – Pra que andar vocês vão?

NÍLTON – Terceiro. E o senhor?

HOMEM – Que coincidência. Eu também. Qual apartamento?

NÍLTON – 301.

HOMEM – Mas que mundo pequeno, mesmo. Estou justamente dando um pulinho lá pra dar um abraço.

NÍLTON – Em quem?

HOMEM – Sou um velho conhecido da família. E os senhores?

NÍLTON – Sou primo delas.

HOMEM – Veja só... Bem, chegamos.

(Volta à cena anterior.) (p. 165-166)

A utilização do *flashback* funciona, neste caso, apenas para o leitor compreender como o homem entrou no apartamento, não esclarece quem ele seja. A presença dessa personagem masculina identificada apenas como “Homem” encerra-se por aqui. A situação absurda de um homem estranho ficar uma noite inteira num canto da sala, quieto, em dia de comemoração familiar não é questionada pelas demais personagens, justamente para marcar o absurdo nessas relações, marcado pela incomunicabilidade ao extremo. Assim, Vera Karam trabalha com suas personagens não as colocando como

[...] vítimas da fatalidade do destino, mas da solidão e da angústia de um mundo devastado pela guerra e de relações cada vez mais impessoais. Trata-se, portanto, da “[...] 'massa solitária', concebida como fato humano fundamental num mundo que, tendo deixado de ser um todo significativo de que todos participam, se transforma num caos absurdo em que cada qual permanece forçosamente isolado”. (ROSENFELD, 2006, p. 78-79).

Mercedes sugere que o tal homem possa ser o alvo da promessa de sua filha, mas, logo o assunto muda. Uma rubrica entre o diálogo de Mercedes, Clara e Rosa Maria esclarece como e onde estão as demais personagens: “*(Marta continua chorando copiosamente. Anália e Paulo Roberto gesticulam um com o outro. De vez em quando se ouve dela um: “pra outra tu não me pegas” e dele um “não seja assim, Amoreco”. Nílton e Mário estão sentados um do lado do outro, cansados, sem saber como ir embora.)*” (p. 167). Ao chegar neste ponto, o leitor tem a impressão de que nada mais de tão surpreendente possa ocorrer. Tias e sobrinha seguem se acusando, a que estava chorando há horas permanece assim, os dois amigos silenciam em um canto e o Homem não fala mais nada. A chave disso é para, por meio da ironia, também se evidenciar pontos temáticos importantes: a “solidão, ligada ao sentimento de vazio, rompe a situação dialógica. [...] O sentimento do vazio é também a razão profunda do tédio que tortura os personagens [...]” (ROSENFELD, 2006, p. 79).

O desfecho se aproxima com a informação de que, enfim, se aproxima a virada do ano:

Nisso começam a ouvir os tradicionais barulhos que indicam que é meia-noite, foguetes, etc. Interrompem a discussão e mudam completamente de atitude, como se fossem uma família harmônica, carinhosa, alegre, sem problemas. Se abraçam, se beijam, se desejam feliz Ano Novo, etc. Depois dos abraços começam a se olhar e vão se dando conta da mesma coisa. Paulo Roberto é o primeiro a falar.) (p. 168)

O irmão adotivo, de repente, insere uma nova personagem na conversa, perguntando onde está a “mamãe”. Todos começam a se questionar, até que Marta explica que deixou a mãe aos cuidados de Rosa Maria, desde a tarde. Nessa cena a rubrica aponta para um aspecto metalinguístico e engraçado, pois em “*Alvorço geral. Virem-se diretores!*”, parece a própria Vera Karam falando para si mesma, acerca do seu ofício e de seus colegas diretores de cena:

MERCEDES – Onde é que está a mamãe, Rosa Maria?

ANÁLIA – Mas por que é que é ela quem deve saber?

(Alvoroço geral. Virem-se diretores!)

MARTA – Porque hoje de tarde, quando nós voltamos do supermercado, a mamãe queria tomar sol.

PAULO ROBERTO – Sei... E daí?

MARTA – E daí que a Rosa Maria ficou encarregada de levar a mamãe na pracinha aqui em frente. Eram três horas da tarde. (p. 169)

Após discutirem, seguindo o hábito de acusarem uns aos outros, decidem descer e ver como está a mãe, que ficara nove horas sozinha na pracinha. Ocorre um blecaute e, no dia seguinte: “*Estão todos de preto, inclusive Clara que, de tailleur preto, parece outra. Clara está com uma mala na mão. Mercedes está no telefone.*” (p. 171). De maneira simplista, Mercedes comenta o ocorrido com alguém ao telefone:

Pois é, o que é que se vai fazer, não é? Quando chega a hora não se pode evitar. Mas ela já estava com quase noventa anos. Foi. Foi. É, insolação!” (p. 171)

Sabe como elas são nessa idade... teimosas... Parecem crianças. A Rosa Maria avisou, insistiu: “Mamãe, são três horas, horário de verão, portanto, duas. O sol tá forte”. Ela fez de tudo e não houve o que convencesse a vel... digo, a mamãe. Parece até que ela queria que acontecesse alguma coisa. Ah, foi um horror. Estragou o Ano Novo de todo o mundo. E tava tudo tão bem... Até o Nílton - lembra? – estava aqui. Como? Não... Tá vivo... Aliás, muito mais vivo do que eu imaginava... Pois é, mas a vida é assim mesmo. O que é que se vai fazer, não é? Então tá! O enterro é às dez. Bom, finalmente a gente vai se ver. Sim. Até lá, então! *(Desliga.)*

(Vira-se para os outros.) Vamos? *(Saem todos.)* (p. 172)

Por fim, o leitor é levado a refletir acerca do vazio das relações familiares. Não é a morte da mãe idosa que causa mais estranheza, nem a forma como ocorreu, mas sim o comportamento das personagens, o desdém em relação à

figura da mulher idosa, igualmente, cheio de preconceito social. Isso fica mais nítido com as palavras finais de Mercedes. Situações semelhantes nesta peça são exploradas por Vera Karam também em “Noite feliz” (p. 75-88), analisada no capítulo anterior, e no conto “Vinte e quatro de dezembro” (p. 275-278), ou seja, narrativas com situações insólitas ocorridas em uma data comemorativa. No conto, a personagem Marcela busca companhia para passar a noite de Natal. Personagens estranhas umas às outras também convivem em noite de comemorações tipicamente familiares, deixando à mostra a dimensão trágica da realidade. O sentido do trágico é o ponto alto de ambos os textos, que, permeados pelo absurdo e pela ironia, trazem à tona sentimentos de tristeza, solidão, incomunicabilidade e hipocrisia.

Tanto nesta peça quanto no conto, Karam busca, a partir de diálogos irônicos, revelar diversos jogos de aparências entre as personagens, que, metonimicamente, são os mesmos discursos e comportamentos mantidos pelos seres humanos de classe média da sociedade do século XXI. Logo, as situações aparentemente ilógicas que nos são apresentadas revelam o lado trágico das relações, principalmente as familiares, de modo que “[...] o espectador é confrontado com a loucura da condição humana, [e] tem condições de ver sua situação em toda a sua indigência e desespero” (ESSLIN, 1986, p. 360). É de maneira chocante e cortante que

Vera Karam exhibe o trágico nas dores do dia a dia, [através da] amargura de [...] pessoas que [em certa medida] compartilham sofrimento e reagem com formas peculiares de silêncio e subentendidos, marcas também de sentimentos universais e permanentes (FONSECA, 2005, p. 59).

Considero essa peça como uma das que mais os elementos ligados ao absurdo e ao trágico ficam evidentes. As falas e ações das personagens culminam em uma cena forte, em que o leitor/espectador não tem outra alternativa senão ficar em silêncio, deglutindo todas as questões levantadas pela autora ao longo da peça, de modo que aqui a morte é o de menos. Fazer refletir, repensar as relações familiares, o papel imposto à mulher em relação à exigência

da juventude eterna, as convenções sociais à frente de tudo, eis o que deveria ser sempre feito a cada momento, a cada “Ano Novo”.

5 “NESTA DATA QUERIDA”

Na peça “Nesta data querida”, uma família de classe média – pai, mãe e filha adolescente –, à semelhança das demais peças analisadas neste trabalho, está prestes a iniciar uma comemoração em seu apartamento, o aniversário do pai. O insólito já começa com a proposta da festa, pois a ideia é que seja uma festa-surpresa, organizada pela esposa, com a ajuda da filha, mas logo fica-se sabendo que o próprio aniversariante não somente sabe da ideia como nem irá participar da sua comemoração.

O núcleo teatral concentra-se, então, nessas três personagens: o pai (Hamilton Nogueira), a mãe (Marina) e a filha (Virgínia). Ao longo da peça, é mencionado que havia uma irmã gêmea, com nome de Verinha, e, inclusive, os próprios pais trocam o nome das duas e alegam, grotescamente, não saberem ao certo qual das duas que morreu. A ação, que dura menos de 24 horas, dá-se início no apartamento da família – provavelmente localizado na cidade de Porto Alegre, pelo fato de, ao final da peça, a Avenida Nilópolis ter sido mencionada.

O pai, ao telefone, supostamente conversa com um colega de trabalho, o senhor Lima. O assunto tem um tom de problema a ser resolvido, mesclado com certa ironia, em função das expressões coloquiais utilizadas, como dizer que não se pode “ir com muita sede ao pote”. A filha entra em cena quando o pai desliga o telefone, e pergunta a ele, a mando da mãe, se os “chatos da firma” virão. A partir da resposta do pai o leitor fica sabendo que se trata, então, da comemoração do 45º aniversário surpresa do pai, mas com algumas particularidades nada convencionais a serem observadas:

PAI – Minha filhinha, o papai não trabalha em “firma”. O pai trabalha numa Secretaria, entendeu? SECRETARIA DO PLANEJAMENTO! Eu planejo, está claro? *(Para si.)* Planejo. Planejo muito... *(Para ela.)* Não, não vêm todos os chatos. Só os mais chatos *(dando-se conta.)*, mas por que essa pergunta? Não foi ela quem telefonou para as pessoas? Nós não combinamos que seria uma festa-surpresa para mim? E diz para ela que não me use aquele vestido lilás que todos eles estão carecas de conhecer. Não tem UMA festividade da Secretaria que ela não me vá de roxo. É o traje dela para ocasiões especiais – ou o que

ela julga serem ocasiões especiais. (*A guria sai e volta em seguida.*) (p. 175, 176)

No início da conversa com a filha fica clara a posição do pai em relação à mãe, que, ao colocar a filha como porta-voz do diálogo entre os dois, manda a menina dizer o que a esposa não deve vestir, ou seja, a esposa aqui possui uma dupla condição frente à relação, construída por meio da ironia. Em um primeiro sentido, ela parece assumir uma postura mais independente e até dominante, visto que é ela quem decidiu fazer uma festa-surpresa – que não é surpresa – e, como se vê mais adiante, ela decidiu quem convidar, mesmo o marido sabendo da festa e dando opiniões, é ela também quem decide fazer o menu de acordo com o seu próprio gosto e não de acordo com o que o marido gostava. Por outro lado, vê-se a mulher em uma posição de submissão, afinal, enquanto o marido está aparentemente tratando de negócios ao telefone porque trabalha fora, encontra-se na sala, lendo, ela não trabalha fora e está reclusa na cozinha, cozinhando os quitutes para a festa. Além do mais, com as ligações telefônicas que se sucedem, fica claro que ela é traída e que, na verdade, os telefonemas do marido são com a amante e não com o colega Lima.

A localização espacial em que se encontram as personagens dentro do apartamento não é aleatória. Marina de Oliveira (2016) salienta que, de acordo com Veríssimo e Bittar, “as residências são planejadas a partir de cinco instâncias espaciais paradigmáticas: a varanda; a garagem; o setor social (a sala); o setor íntimo (quarto e banheiro); e o setor de serviços (a cozinha, a copa, as áreas de serviços e o alojamento de empregados)” (p. 84-85) A crítica de Vera Karam já pode ser notada pelo espaço ocupado pelo pai – sala/setor social, e pela mãe – cozinha/setor de serviços, ambos. À filha é dada a maior mobilidade dentro de casa, o que também não é ao acaso. Ironicamente, Virgínia, que não tem nem bem seu nome e identidade definidos pelos pais, possui suas opiniões ignoradas, funcionando somente como leva e trás do casal, mas é justamente quem muda tudo ao final surpreendente da peça, em que assassina os pais. Também o pai é quem supostamente vai à reunião de condomínio, fato esse que o impede de estar em seu próprio aniversário. Observar tudo isso implica perceber que o “espaço deve ser sempre ocupado ou defendido, [e] assemelha-

se com frequência a um território, revela as implicações e os fantasmas das personagens e, como tal, pode ser uma das metáforas que dão sentido a uma obra” (PALLOTTINI, 2006, p. 89), e, além disso, conferem à peça traços farsescos.

A cena segue com a filha se intrometendo na relação dos pais, iniciando um “tipo de DR” em que ela própria vai instigando as discussões. Em um primeiro momento, enquanto o pai lê um livro na sala, Virgínia conta a ele que Marina está sempre chorando. Espera-se que o pai demonstre interesse e preocupação em relação a essa revelação, mas, irônica e farsescamente, não é o que acontece:

FILHA – Ela chora. Chora muito.

PAI – Quando?

FILHA – De noite, quando o senhor chega tarde. Às vezes de manhã, de tarde. O tempo todo, sempre chorando... sempre... sempre...

PAI – Engraçado, a tua mãe diz que não tem tempo pra nada, que o serviço de casa consome ela o dia inteiro, mas pra chorar ela tem tempo, não é?

FILHA – Ela disse que o senhor esqueceu dela.

PAI – Pois diz para ela que isso é impossível, entendeu? IMPOSSÍVEL. Agora sai que eu tenho que terminar de ler. (p. 177)

Logo, as pistas de que o pai trai já começam a serem insinuadas pelos diálogos e o colega Lima é, na verdade, a própria amante ao telefone. Todos traem-se mutuamente. A mãe, em outra escala, engana o marido ao eleger os convidados que o marido não gosta, ao intimá-lo a ir na reunião de condomínio e deixar de estar em sua própria festa de aniversário, ao escolher os quitutes que ele detesta. Ambos traem a filha quando não sabem nem dizer com certeza quem a própria é, se ela mesma ou a irmã gêmea que morreu. Por fim, a partir dessas situações surreais, a filha trai a confiança dos pais, não somente por contar coisas de um ao outro que não foram permitidas, como quem quer gerar

mais intriga, mas principalmente por assassinar os progenitores, envenenando-os no café da manhã. Importante salientar que os

[...] elementos do gênero da farsa estão evidenciados na peça através da estereotipia das personagens, do *nonsense* de alguns diálogos e, sobretudo, na crítica às relações sociais permeadas de hipocrisia. Embora a farsa exista desde o período grego, ela passou a constituir-se enquanto gênero na Idade Média. Em *Dicionário de teatro*, Patrice Pavis especifica as origens do gênero, frisando que a etimologia da palavra “farsa” (em francês, *farcir*) vincula-se ao tempero utilizado no recheio da carne; a ideia de recheio, ou de algo que está entre dois espaços surgiu na Idade Média, quando os mistérios medievais, de índole séria, eram intercalados por episódios farsescos, de conotação cômica. (OLIVEIRA, 2012, p. 88-89)

Vera Karam expõe a degradação das relações familiares burguesas, bem como as convenções sociais ultrapassadas que o patriarcado insiste em manter, como, por exemplo, a responsabilidade do acompanhamento escolar dos filhos ser das mães e não dos pais ou de ambos, além dos tipos de programas que um ou outro assistem, como ser naturalizado que quem assiste a novelas são somente mulheres, bem como o cuidado com as tarefas domésticas e a pressão social pela manutenção da beleza, entre outras coisas, nitidamente percebidas num trecho do diálogo entre pai e filha, quando esta diz que a mãe reclama do fato de que, quando o pai está em casa, quer somente ler:

FILHA – Ela também se queixou disso.

PAI – De eu ser alfabetizado?

FILHA – De estar só lendo, quando para em casa.

PAI – Isso é uma injustiça; eu leio fora de casa também. E o que é que ela queria? Que eu visse novelas?

FILHA – Mas ela disse que fica vendo novelas porque o senhor não dá bola pra ela, que isso de ficar vendo novelas começou depois que o senhor parou de dar bola pra ela.

PAI – A velha questão do ovo ou da galinha, que ocupa a humanidade há séculos. Nada de original.

FILHA – Ela pediu pro senhor ir à reunião de mães, que ela não vai poder ir.

PAI – Não posso.

FILHA – Por que não? É sábado de tarde. O senhor tem alguma coisa pra fazer sábado de tarde? Tem? Tem? Tem? Por que não pode ir, hein? Por quê?

PAI – Porque é reunião de mães. E eu sou teu pai, percebeu?

FILHA – Ela disse que nunca pode contar com o senhor pra nada, que o senhor sobrecarrega ela com o trabalho doméstico, que só ela que se preocupa com a educação da peste – eu, no caso –, que ela está velha e feia por sua causa. O senhor também acha?

PAI – *(Sem tirar os olhos do livro.)* O que, gurria?

FILHA – Que ela está feia e velha, acha?

PAI – Sempre foi. (p. 177-179)

Na sequência, pai e filha seguem o diálogo, de modo que as didascálias denunciam a malícia e a dissimulação na fala de Virgínia, justamente ao levantar o questionamento de o pai estar traindo a mãe. Ao mesmo tempo, fica clara a dissimulação do pai, pois ele demonstra preocupação não em querer saber se a filha irá contar detalhes sobre as desconfianças da mãe e, em tom de comédia, parece se importar em definir termos como “pedicure” e “manicure”, inclusive, criando um novo termo, ao se referir às conversas da esposa com a manicure: “confissões pedicumatrimoniais” (p. 181). A filha fala a respeito das queixas sexuais da mãe em relação ao pai e, por meio de um humor satírico, alguns aspectos sociais ligados a esse tema vêm à tona, como a comparação com outros casamentos, outros chefes de família:

PAI – Ah, ela disse mais? Mais o que, Veri... Virgínia?

FILHA – Que o senhor nunca foi lá essas coisas, mas que pelo menos dava pro gasto. O que é que dava para o gasto, hein pai?

PAI – Não faço ideia, me deixa ler.

FILHA – Que sabia que o senhor não era muito chegado, que nunca foi como o marido da tia Wilma, que quer a toda a hora, mas que pra ela tava bom assim, com tanta coisa que ela tinha pra fazer, nem era bom mesmo que o senhor exigisse tanto dela, mas que nos últimos tempos, nem o trivial. *(Inocente – ou nem tanto.)* O que, hein pai, que o senhor não era muito chegado? (p. 181)

Vislumbra-se a seguir outros relatos, como a menção ao Rigatti, Serpa e Alfredo, todos com pontos negativos específicos, como se fosse impossível a realização matrimornial e/ou pessoal de maneira completa. Nesse sentido, Karam revela

[...] uma sociedade que, preocupada em extirpar qualquer indício de imoralidade no seu núcleo familiar, sente prazer em apontar o que considera defeitos alheios. Além disso, fica evidente que os casais citados parecem viver uma relação marcada pela mentira, pela desconfiança ou pelo tédio, subentendendo-se que estão juntos predominantemente por conveniência e não por motivação afetiva. A crítica ao modelo familiar burguês de *Nesta data querida* torna-se ainda mais contundente diante da constatação das mudanças que vêm ocorrendo na estrutura familiar do mundo contemporâneo. (OLIVEIRA, 2012, p. 95)

Nogueira mantém a amante informada do que está acontecendo, e, pelo comportamento da família, liga para ela diversas vezes já antevendo que o possível encontro não poderá ocorrer. Marina, por sua vez, em um comportamento dissimulado, enquanto prepara os pratos para o aniversário, oferece “um cafezinho” ao esposo, e ambos parecem se tratar com cinismo. Enquanto isso, a filha continua contando ao pai as reclamações da mãe em relação a ele, e, diferentemente do início, parece que ele está um pouco mais interessado em saber:

PAI – É? E o que mais?

FILHA – Ela diz que... (*Mãe entra.*)

MÃE – (*Para ele.*) Meu amor, quer um cafezinho?

PAI – Não quero dar trabalho.

MÃE – Que é isso... não me custa nada. Eu faço com o maior prazer. Adoro te ver feliz, satisfeito... solto...

PAI – Feliz, satisfeito, solto... tudo isso só por causa de um cafezinho?

MÃE – Tu entendeu o que eu quis dizer, bobinho.

PAI – Me passa um café, bobinha! (*Ela sai. Ele sussurra para a filha.*) Fala! O que mais que ela diz? Anda, fala!

FILHA – Que marido dentro de casa só atrapalha.

PAI – Que mais? Fala, gurria, que mais?

FILHA – Que o senhor arrui... (*Mãe entra, sempre sorridente, amabilíssima.*)

MÃE – Vê se tá como tu gosta. Se não estiver, pode reclamar que eu faço outro, tu passas tão pouco tempo em casa, que tem que ser tratado como um rei (*Acaricia o cabelo dele.*) Meu rei! (p. 184-185)

Observa-se a ironia da esposa em se preocupar com o café e ignorar o fato de não convidar os amigos do marido para o aniversário, como “os Motta” e o Serpa, de modo que Nogueira soube disso porque os amigos ligaram para cumprimentá-lo e falaram que não tinham sido convidados. Ao contrário, os convidados são justamente pessoas que o aniversariante detesta, como Fátima e Alfredo, amigos de Marina.

Virgínia pede ao pai para auxiliá-la em seus estudos e nesse momento há uma “antecipação” (BALL, 2005, p. 85), gerando uma tensão acerca do desfecho da peça. Ele fica intrigado ao ler uma redação da filha: “PAI – [...] *Lê uma redação que ela fez.*) O que é isso, minha filha? O ANIVERSÁRIO DE PAPAI! De onde é que tu tiras todas essas coisas? (*Fica olhando para ela, desconfiado, ou melhor, “sestroso”.*) (p. 194) Não é revelado ao leitor o conteúdo da redação, e, em seguida eles já mudam de assunto, voltando para o que estavam fazendo antes: falar a respeito das queixas da mãe em relação ao pai. Entretanto, o título da redação em aparentemente coincidência com a data em que é dado para ler, geram um clima de suspense. O assassinato dos pais no dia seguinte, provavelmente estivesse descrito no texto de Virgínia e, inclusive, poderia ter sido evitado se o pai tivesse terminado de ler. Assim, dentre vários aspectos, percebe-se que até o final a filha tentou dar sinais da sua profunda insatisfação no seio familiar, e que, movida pela extrema violência de seu ato, decide acabar com esse sofrimento. “A lição, portanto, é muito clara: não há melhores nem piores. Qualquer ser humano pode chegar aos níveis mais assustadores de brutalidade e destruição se submetido a um meio em tudo hostil e violento.” (ANDRADE, 2005, p. 48)

Outro aspecto absurdo é quando o pai menciona que a casa não dá tanto trabalho para a mãe porque ela tem a empregada doméstica para ajudá-la, sendo que, para ele, a empregada era a Neuza e não a Dalva, que já estava

trabalhando na residência havia mais de um ano e ele não tinha sequer notado que era uma pessoa nova. O insólito se reforça, inclusive, “pelo fato de que a Neuza era branca e a Dalva é negra.” (p. 202)

Após algumas falas entre eles a respeito do cardápio da festa, o qual está sendo preparado por Marina sem a aprovação do patriarca, é sabido que o terno preferido dele foi para a lavanderia e somente ficará pronto no dia seguinte, sendo mais um aspecto que desagrada o próprio aniversariante. De maneira ainda mais inusitada, a filha avisa o pai que no mesmo horário da festa ele terá que comparecer a uma reunião do condomínio.

FILHA – Pode ir levantando, tem reunião de condomínio.

PAI – Hoje? Mas a que horas?

FILHA – Daqui a pouco.

PAI – Mas daqui a pouco é a minha festa de aniversário!

FILHA – E daí?

PAI – Bem... e daí que seria interessante que eu estivesse presente. Escuta, Vir... Veri... (*Se perde, mas tenta “manter a autoridade”.*) Veja lá como a senhorita fala comigo!

FILHA – (*Abusada.*) Vamos, levanta preguiçoso. Tá esperando o quê?

PAI – Mais respeito, hein?

FILHA – A mãe disse que homem a gente deve tratar assim. A reunião é as oito e meia.

PAI – Mas e a festa?

FILHA – A festa também.

PAI – E então?

FILHA – Então o quê?

PAI – Vão começar a festa sem mim?

FILHA – E que diferença isso faz? (p. 208-209)

O festa de aniversário, que era para ser surpresa, não somente deixou de ser uma surpresa como também ocorreu sem o próprio aniversariante. Por meio de uma didascália fica-se sabendo que, após seis horas, a festa termina e é

quando o pai retorna da reunião de condomínio, ou, o que pode ser mais condizente, volta do encontro com a amante:

(Nessa hora alternam-se, através de uma gravação, barulhos de festa com parabéns a você e de uma reunião. Horas depois, ele volta, exausto. Um bloquinho cheio de anotações na mão. A sala está toda desarrumada, cheia de copos, garrafas, cinzeiros cheios, essas coisas pós-festa. Ah, sim: e alguém que a gente nem sabe quem é dormindo no sofá.) (p. 210)

Ter estranhos que não se sabe quem são participando das comemorações é algo que ocorre com frequência nos textos de Vera Karam. Para exemplificar, em “Ano novo, vida nova”, um homem desconhecido – que estava no elevador juntamente com uma personagem que se dirigia ao apartamento da família – passa a noite de *réveillon* em meio a todos, sem que isso seja sequer percebido e questionado, marcando não somente questões de incomunicabilidade humana como também o insólito e o absurdo.

A filha é quem deixa o pai a par do que aconteceu na festa. Assim, o leitor também fica informado de que

[...] a empregada da casa, Dalva, e a prima da Fátima, convidada de Marina, ficaram trancafiadas horas no banheiro, num idílio homossexual. O banheiro da filha, antes ocupado pelas duas mulheres, estaria naquele momento sendo usado por um homem desconhecido. Ademais, a filha lhe conta que a reforma do referido banheiro, feita por um preço muito baixo e por material de segunda, conforme relato da mãe, fora realizada por outro homem além do pedreiro Pedrão, com quem o pai havia tratado o serviço. O ajudante Tales, segundo Virgínia, teria sido muito elogiado por Marina, em conversa com a Iolanda da farmácia. Nessa altura, Nogueira começa a duvidar das palavras da filha, estaria ela delirando? Existiria um homem desconhecido no banheiro? Marina teria dito todas as coisas verbalizadas pela filha naquele dia ou seriam intrigas de uma adolescente carente de atenção? (OLIVEIRA, 2012, p. 93)

Torna-se mais evidente que a incomunicabilidade matrimonial é responsável pela falta de entendimento e transparência nas relações, afinal, o patriarca se dá conta de que ele desconhece muitos fatos da rotina da esposa, como quando ficou sabendo que um homem chamado Tales, durante a reforma do banheiro, morou no apartamento da família. Sendo assim, a própria fidelidade

de Marina fica como uma incógnita e a própria amante do esposo, por meio de uma ligação, afirma que o está traindo com Tavares, subalterno de Nogueira. Há, portanto, um jogo de traições estabelecido, funcionando como uma metonímia da sociedade, mais especificamente da classe média brasileira. Além disso, percebe-se as relações de poder entre eles. A título de exemplo, quando a filha está contando ao pai o que aconteceu durante a comemoração do aniversário, ele a repreende verbalmente e fisicamente. Por outro lado, ela se refere ao pai com uma linguagem que chama a atenção, justamente por não obedecer a essa questão hierárquica pai-filha:

PAI – Virgínia, minha filha, você está passando dos limites com essas suas histórias.

FILHA – Histórias, é? Então, por que é que o senhor não vai lá, hein? Por quê? Por quê? Por quê? Tem medo, covarde? Tem medo da verdade?

PAI – *(Dando uma toalhada nela.)* Sai daqui!

FILHA – *(Choramando.)* Ai... tá doendo... estúpido! lihh! *(Olha para baixo. Fez xixi no chão.)* Viu só? Azar o seu, agora vai ter que pisar em cima. Não quero nem saber...

PAI – Some daqui!

FILHA – A culpa foi toda sua, toda sua. E o banheiro nem ficou bom com aquela reforma. O senhor quis economizar, pra variar, e comprou material de segunda. Ela que disse. Disse que o senhor sempre faz tudo pela metade. Tudo. Tudinho, entendeu? (p. 217)

Assim, é importante considerar que, como corrobora Ronaldo Boschi (2000),

O núcleo familiar subtende ascendência, linhagem, estirpe. O poder impera nas relações do grupo. O jogo de poder familiar se estabelece a partir dos preceitos e preconceitos sociais, formalizando a relação e estabelecendo a hierarquia, onde pai ou mãe terão o posto maior de autoridade ou domínio. (p. 37)

O fato de o patriarca xingar a filha e batê-la com uma toalha são pontos ínfimos se comparados com a gravidade de que nem ele e nem a mãe saberem quem é a irmã gêmea que sobreviveu, se a Virgínia ou a Verinha. De qualquer

forma, há uma família marcada por problemas profundos de relacionamento, de modo que o final da peça culmina na maior metáfora social, a morte, não somente a morte física dos pais, mas a morte figurada de uma relação familiar permeada pela incomunicabilidade, descaso, autoritarismo, desrespeito e isolamento. Importante mencionar aqui que, como salientam Saffioti e Almeida (1995),

[...] o domicílio constitui um lugar extremamente violento para mulheres e crianças de ambos os sexos, especialmente as meninas. Desta sorte, as quatro paredes de uma casa guardam os segredos de sevícias, humilhações e atos libidinosos/estupros graças a posição subalterna da mulher e da criança face ao homem e da ampla legitimação social desta supremacia masculina. É com esta estrutura que a família tem garantido o *status quo*, pleno de privilégios para os homens, sobretudo ricos e brancos. (p. 33)

Sendo assim, a jovem mata os pais por não suportar mais viver nesse ambiente, ou seja, explicita-se, dentre tantos aspectos, que o

[...] poder familiar é sempre exercido pelo poder dos pais, não importa se mãe ou pai, não importa se masculino ou feminino. O autoritarismo está em desuso. Não há quem o suporte. O jovem pós-moderno tem deixado claro, por sua postura aparentemente inconsequente em locais públicos, que não é autoridade que levava ao medo que prevalece, mas o diálogo, a abertura, a integração através do lúdico, em que o jogo de cada um deixe claro o jogo do outro. O relacionamento pós-moderno tem derrubado barreiras que eram inatingíveis. Com isso, vemos ruírem muralhas do “falso poder”, do orgulho, da pretensão, da rigidez. (idem, p. 39)

Ressalta-se, portanto, que o motivo da morte da irmã de Virgínia foi a sovinice de Nogueira, pois, segundo Marina, ele não quis pagar um tratamento de saúde particular para a filha, e, com isso, ela veio a falecer. Assim, “[...] nesse microcosmo, questões econômicas prevalecem diante das demandas afetivas” (OLIVEIRA, 2012, p. 94). Este fato traz à personagem adolescente um agravante na sua constituição como um ser possuidor de individualidade, características

personais, com vontades e desejos próprios respeitados. A partir do pressuposto de que os pais e nem ela sabem quem das irmãs faleceu, Vera Karam explicita

[...] a obsessão pela multiplicidade do ser e a infinita batalha do homem para atingir a verdade. Esta jamais se configura absoluta, ou seja, é na consciência dessa multiplicidade de máscaras e na impossibilidade de romper o conflito entre o “ser” e o “pensar ser” que reside a existência angustiante do homem [...] (AMARANTE, 2015, p. 50)

Ademais, elementos farsescos seguem sendo perceptíveis no texto. No trecho em que pai e filha conversam a respeito do fato de a mãe não ser mais amiga da Iolanda, há pontos que mesclam humor e ironia para, por fim, denunciar as relações, em especial, as familiares:

FILHA – Claro que não, não é pai? A tia Iolanda não vem mais aqui, desde que a mãe mandou ela embora porque ela falou mal do senhor, disse que o senhor era um banana. A mãe disse que ninguém podia falar mal do marido dela (*Ele sorri orgulhoso.*) Que ela sabia que o senhor é um grandíssimo banana, mas só ela pode dizer isso. (*Decepção.*) É a Iolanda da farmácia.

PAI – Eu não posso acreditar... A Iolanda da farmácia? Mas a tua mãe nem gostava da Iolanda da farmácia, dizia que ela andava com toda a homarada daquela pensão em cima da padaria. Ela vivia socada lá, “entregando remédio”, pessoalmente. Foi a precursora da tele-entrega! Mesmo sem ter telefone! (p. 220)

De imediato, observa-se um discurso falocêntrico, em que o homem acredita que está em vantagem em relação à mulher. Além disso, há o comentário ácido acerca da personagem Iolanda, sendo que essa acidez traz consigo expressões irônicas, típicas da farsa, como corrobora Martin Esslin, afinal, “[...] aparentemente, a farsa, por sua vez, existe para fazer as pessoas rirem simplesmente, porém, podem sim ser agudas e esclarecedoras [...]” (1986,

p. 83). Para complementar, é pertinente citar as palavras de Alice Fonseca (2016):

As singularidades farsescas agem como instrumentos eficazes para desmascarar a hipocrisia e os comportamentos confusos, bem como obstruir a natural empatia da leitora e do leitor e assim promover a necessária teatralização distanciadora. O humor e a ironia passam a ser as armas mais contundentes de Karam para soltar a voz e debater temas ligados às mulheres e aos homens, colocando-os em pé de igualdade e reavaliando as relações de poder. A dramaturga utiliza-se dessa estratégia subversiva para ludibriar a expectativa usual sobre o discurso feminista denunciatório explícito. Ela graceja sobre o comportamento de pares e impõe sua maior característica: as situações ridículas, insólitas, os comentários sarcásticos e as saídas cômicas. (p. 60)

Ao se encaminhar para o final, a mãe aparece porque acordou com a discussão do patriarca e da filha. É nesse momento que é exposto o motivo de eles trocarem o nome dela e o que, de fato, aconteceu, ou seja, a irmã gêmea morreu porque não teve um atendimento médico particular pago pelo pai:

PAI – As pessoas nunca pensam na hipótese de os filhos traumatizarem os pais. (*Capitulando.*) Tudo bem, coitada... quem pode acusá-la? Desde que a outra gêmea morreu e nós não conseguimos descobrir se foi a Verinha ou a Virgínia... isto é, se quem morreu foi ela ou se foi a irmã dela...

MÃE – Pois é: nunca vamos saber se ela existe realmente, ou se ela é a irmã dela e não ela... Enfim, não é de admirar que ela não regule muito: uma pessoa de quem nem a gente tem muita certeza se existe mesmo... (*Reflete.*) Mas... por outro lado... quem é que tem? (*Olham-se. O clima vai pesando.*) (p. 223)

A tensão aumenta e a crítica de Vera Karam se torna ainda mais clara quanto aos papéis aceitos pela sociedade, ou seja, homem e mulher possuem posturas naturalizadas, os quais são colocadas em xeque. Nesse sentido, a estrutura familiar contemporânea passa por transformações em diferentes ordens, como constata Marina de Oliveira (2012):

[n]o campo econômico, o modelo patriarcal, em que o núcleo familiar era sustentado predominantemente pelo homem já não corresponde à realidade, tendo em vista o espaço de trabalho conquistado pelas mulheres nas últimas décadas. Muitas são as famílias brasileiras que têm a mulher como única ou principal mantenedora do lar. No âmbito cultural, o aumento do número de separações e divórcios, seguidos de novos matrimônios, está transformando a vida doméstica. Se antes o modelo usual de família compreendia “pai”, “mãe” e “filho (s)”, como na peça de Karam, na atualidade novos personagens como “namorado” ou “marido da mãe”, “namorada” ou “esposa do pai” e “meios-irmãos” são recorrentes. (p. 96)

No último telefonema entre Nogueira e a amante é sabido que, além de ele estar sendo traído por ela, tinha planos de comprar um apartamento para ela em um bairro de classe média alta – Avenida Nilópolis, no bairro Bela Vista, na cidade Porto Alegre (RS), além de viajarem para Porto Seguro (BA), tudo cancelado por ele depois da confissão da traição:

PAI – Camarada Lima? O senhor a essa hora? (*Indignado.*) Que bruxa? Quem? A minha mulher é maravilhosa... eu não tenho “isso aqui” pra reclamar dela... mas qual é o homem que não pula a cerca de vez em quando? É da natureza masculina. Que castigo? Que castigo? A minha relação com a minha filha é invejável – ela é muito agarrada comigo (*Pausas longas. Ele só ouve.*) Sei... Sei... Concordo... Isso já foi longe demais. Melhor assim... Vai cada um pro seu lado. Inclusive aquele apartamento da Nilópolis que eu tava comprando escondido VOU PÔR NO NOME DELAS, compreendeu? Da minha família, está claro? Com quem eu tenho sido injusto esse tempo todo. E cancelo as passagens pra Porto Seguro! Não tem mais *time-sharing* em Porto Seguro pra senhorita! (*Pausa. Ele vai levando um susto.*) Como? Mas... como assim? (*Vai ficando lívido.*) Então... aqueles teus sumiços... aqueles seminários de Linguística Aplicada em São Paulo eram... (*Pausa.*) E logo com o Tavares, meu subalterno?! E eu fazendo planos... eu sou um trouxa, mesmo! Quando é que vou aprender, deixar de ser tão sentimental e pensar um pouco mais em mim? Eu passo aí pra deixar a chave... (p. 226)

Chegado o momento da cena final, a filha adolescente, arrumada para ir à escola, põe, para todos, a mesa do café da manhã. Nogueira conta a elas sobre a compra do apartamento novo e da viagem, como se fosse uma grande surpresa que ele estava planejando nos últimos tempos. Assim, enquanto todos

ficam aparentemente felizes, Virgínia, antes de ir para escola, oferece um suco de laranja aos pais, o qual está envenenado. Após beberem, o pai se dá conta de que, na verdade, a filha já havia dado pistas de que iria cometer este ato, por meio da redação escolar que produziu, mas que ele iniciou a leitura e não terminou, a ignorando, mais uma vez.

(A menina de uniforme e mochila, dá um beijo em cada um. Ficam olhando, enternecidos. Brindam com o suco de laranja. Tomam um gole e olham-se apavorados.)

PAI – (Entendendo.) Meu Deus! A composição O ANIVERSÁRIO DE PAPAI! Por que foi que eu não li aquela maldita composição até o fim? (p. 228)

A cena termina com o blecaute, anunciando, por meio de uma gravação, a morte e o sepultamento do casal. Vera Karam destaca que a gravação é feita com um tom específico, à semelhança de um locutor de rádio. Com tal signo, reforça-se a importância social daquela família, tornando assim, a crítica a esse modelo familiar mais explícita. Nesse sentido, Ingarden (1977) destaca que a

[...] palavra não é apenas signo linguístico. A forma de pronúncia lhe confere um valor semiológico suplementar. A dicção do ator pode fazer com que uma palavra aparentemente neutra e indiferente produza os efeitos mais variados e mais inesperados. [...] O que aqui chamamos tom (cujo instrumento é a voz do ator) compreende elementos como a entonação, o ritmo, a velocidade, a intensidade. A entonação sobretudo, valendo-se da altura dos sons e seu timbre, e através de toda a sorte de modulações, cria os mais variados signos. (p. 67)

O desmascaramento das relações familiares burguesas contemporâneas presente em “Nesta data querida” traz à tona reflexões e discussões “acerca da instituição ‘família’ enquanto construção cultural” (OLIVEIRA, 2012, p. 97). Os modelos familiares tradicionais que, até então, eram considerados os únicos aceitáveis socialmente, vistos como ideais e corretos, são revelados “em sintonia com as transformações de seu tempo, na medida em que sinaliza[m] a degradação do tradicional modelo burguês de família, através da utilização de

elementos do gênero da farsa” (idem, ibidem). Nesse sentido, ao se observar “a personagem de Virgínia, é possível percebê-la como metáfora de uma nova geração em crise identitária em relação ao modelo familiar burguês” (idem, ibidem), afinal, o

[...] fato de ela não saber ao certo quem é e a sua insatisfação com a maneira como seus pais se relacionam simbolizam a sua necessidade de afirmar-se, enquanto jovem, através de um novo paradigma. O desejo de ruptura é tão violento que a personagem, para afirmar-se enquanto alteridade, sente a necessidade de exterminar seus progenitores ou, numa visão simbólica, a geração que a antecede. (idem, ibidem)

Finalizo essa análise com as palavras de Martin Esslin (1968), as quais definem perfeitamente o que Vera Karam faz nesta peça, como também o que ela deseja provocar no leitor em tantos outros textos seus ficcionais:

Tudo é engraçado até que o horror da situação humana vem à tona: “O que distingue a tragédia é que ela *não é mais engraçada*. É engraçada, e depois deixa de ser engraçada”. A vida é engraçada porque é arbitrária, baseada em ilusões e autodespistamentos [...]. (p. 250)

Por fim, a família, como microcosmo social, necessita ser revista. O modelo tradicional, com suas conhecidas convenções sociais, fomenta relacionamentos de mentira, frustrações e desestruturação. A infelicidade e o sentido do trágico estão no fato de a necessidade de deixar morrer o que precisa ser morto: a falsidade do padrão familiar burguês convencional.

PARA FIM DE CONVERSA

O estudo analítico das quatro peças selecionadas do livro *Vera Karam: obra reunida* (2013) é relevante para que se reconheça na autora sua consciência teatral, de modo a deixar evidente que nos textos “Dona Otília lamenta muito”; “Noite feliz”; “Ano Novo, vida nova” e “Nesta data querida” há valores estéticos e sociais presentes. Além de diversos aspectos abordados, esta tese busca contribuir com a valorização da literatura contemporânea sul-riograndense, sendo que o ponto alto da autora é trazer ao palco o universo familiar, como metonímia da sociedade brasileira no final do século XX e no início do XXI, mais especificamente da classe média. Nesse sentido, reuniões domésticas/comemorativas são colocadas nos quatro textos analisados, de modo que a ironia, o grotesco, o trágico, o riso, o absurdo e os elementos farsescos norteiam a produção artística de Karam e servem para embasar aquilo que ela quer denunciar, como o isolamento, a hipocrisia e o individualismo, principalmente nas famílias da classe média brasileira.

É relevante destacar que as personagens femininas possuem grande importância nos textos de Vera Karam, tanto nos contos quanto nas peças. São elas que movem os discursos, e, nas peças analisadas, são as mulheres, inclusive, as responsáveis pelos finais violentos, ou seja, elas encerram a peça. Além do mais, crises identitárias, busca por afirmação e aprovação familiar e social podem ser vistas claramente, de modo que a crítica à sociedade patriarcal também é um aspecto significativo nas obras. Esses aspectos estão presentes em quatro peças, ficando indiscutível que as datas comemorativas que essas peças trazem são o pano de fundo para que os conflitos familiares e sociais aconteçam. A partir disso, datas sacralizadas socialmente como comemoração de aniversário, bodas de casamento, festas de Natal e de Ano Novo denunciam as relações familiares, por meio de elementos irônicos, trágicos, absurdos e grotescos. A família, reunida nessas comemorações, é o microcosmo que desnuda o macrocosmo das relações humanas. O mundo das aparências sociais, principalmente o sustentado pela classe média, é colocado em xeque, a fim de que tais convenções sejam desmascaradas.

A busca pelo reconhecimento da consciência teatral de Vera Karam se faz, nesta tese, com o amparo de teorias que sustentam elementos dos textos feitos para serem encenados, como a valorização dos signos que são escolhidos para as representações, ou seja, é importante ver todos os elementos textuais como possíveis signos linguísticos, a exemplo da configuração do próprio espaço. Assim, nas peças analisadas, verifica-se que os espaços são privados, fechados e essa relação espacial está interligada aos conflitos que vivem as personagens, simbolizando espaços socioculturais. Desse modo, a privacidade do quarto do casal – "Dona Otília lamenta muito" –, a intimidade da sala de jantar do apartamento – "Noite feliz" e "Ano Novo, vida nova" – e os cômodos de apartamento como um todo – "Nesta data querida" –, revelam marcas semiológicas do espaço cênico e, assim, a classe média acaba sendo representada simbolicamente também pela caracterização desse espaço físico em si. Além disso, a compreensão dos aspectos estruturais dos espaços e dos mecanismos artísticos empregados na construção das personagens femininas tem a ver com isso, afinal, essas personagens, na superfície das ações, na dissimulação com que agem, principalmente no início das peças, parecem não possuir voz nas relações familiares. Assim, é interessante notar que, proposital e ironicamente, mesmo estando abafadas e encarceradas no lar, são essas protagonistas que movem os discursos nas peças; já os espaços abertos, a rua e o trabalho fora são ocupados pelos homens.

Outros aspectos teóricos foram abordados na análise que me proponho, como, por exemplo, observar os tipos de conflitos dramáticos do ponto de vista da personagem principal, os obstáculos enfrentados e o conceito de *background*, o qual pode ser visto nas peças de Karam, no sentido de as relações familiares funcionarem como um microcosmo revelador dos sentimentos humanos – macrocosmo. De maneira ainda mais específica, verifica-se que o matrimônio é uma metonímia do universo de aparências em que vive a classe média alta contemporânea. Ainda em relação às personagens, percebe-se que elas são formadas a partir de suas configurações tragicômicas. A linguagem dramática utilizada nos diálogos e também nos momentos de curtos solilóquios – como o que Otília faz ao perceber uma mancha em sua mão – é o que proporciona a elas o enfrentamento profundo de suas emoções, revelando verdadeiros dilaceramentos psicológicos em cena.

Nas quatro peças analisadas há mulheres contestando seus papéis, lugares, funções dentro do lar. Observa-se que algumas ficam ligadas a uma ideologia dominante e continuam enfrentando situações de profunda solidão, rejeição e tristeza, enquanto outras encontram-se divididas entre o papel que devem e o que podem assumir, em vista de que há uma pressão social em relação à manutenção dos modelos masculinos, ao mesmo tempo em que há o desejo de se construir como um sujeito autônomo.

Em “Dona Otília lamenta muito”, a protagonista vivencia de maneira aguda e profunda algumas questões emocionais, como o sentimento de traição por parte do marido Jorge e o enfrentamento da sua própria condição de mulher em relação ao padrão de beleza feminino após os quarenta anos. Não suportando ter sido trocada por uma mulher mais jovem, mata o marido após uma discussão no quarto do casal, no dia em que completavam dez anos de casamento e minutos antes de jantarem com os amigos em comemoração às bodas. Interessante destacar que o próprio título é irônico, pois o que Dona Otília lamenta muito não é a morte do marido, nem mesmo a própria traição, mas sim ter que se atrasar para iniciar o jantar comemorativo no horário em que havia se programado.

A peça “Noite feliz”, traz nove personagens pertencentes à uma família de classe média, que, reunida na sala de jantar de um apartamento, aguarda para comemorar o Natal. A família aqui, também de classe média, é marcada pelo isolamento, individualismo, sarcasmo, cinismo, incomunicabilidade e indiferença. A mãe, Naura, deixa explícita a sua necessidade de manter um jogo de aparências entre todos, visto que o objetivo é, assim como se vê na sociedade em que vivemos, a busca por um bom convívio familiar, nem que seja às custas de sentimentos e situações falsas. Além disso, o comportamento comedido, considerado correto, é das personagens masculinas – do pai Carlos, do amigo Tavares, do filho adolescente Eduardo e do Papai Noel que foi entregar os presentes. As personagens femininas são encrenqueiras, falantes ao extremos, irritadas. Observa-se um clima hostil entre todos, principalmente em relação às mulheres, que se tratam como rivais, com uma mistura de falta de respeito e um humor irônico. Por fim, Naura manda todos irem embora e exige que o Papai Noel fique, sob ameaça de uma arma de fogo. Ela veste-se como uma criança e

o obriga a entregar diversos presentes que havia separado, como uma reparação do que não teve enquanto era pequena.

A peça “Ano Novo, vida nova” também se passa na sala de um apartamento de classe média e tem dez personagens, sendo Marta, Mercedes e Rosa Maria irmãs, Clara, com aproximadamente trinta anos, é filha de Mercedes e Anália é a cunhada das irmãs. Seguindo a tendência de Vera Karam, se vê uma família totalmente hipócrita, com suas relações permeadas por diversos problemas, mas que, apesar disso, se vê na obrigação de se reunir para cumprir um festejo social: a virada do ano. As diferenças entre os papéis que as mulheres e os homens devem ocupar são expostos nesse texto. Dentre várias abordagens, destaco a visão de o que é considerado correto e aceitável socialmente é a mulher ser viúva, de modo que estar solteirona ou desquitada é ser malvista. Por fim, mais uma vez se tem um final surpreendentemente, visto que as personagens, após longa discussão, descem até a pracinha para ver como a mãe idosa está, e, após nove horas sozinha, o leitor é informado que ela morreu.

Em “Nesta data querida”, o insólito se dá já no início do texto, pois a ideia é que seja uma festa surpresa para o pai de família Hamilton Nogueira, organizada pela esposa Marina, com a ajuda da filha Virgínia, mas logo fica-se sabendo que o aniversariante, além de saber da ideia, apesar de ser surpresa, nem irá participar da sua própria comemoração. Novamente, se vê uma família de classe média apenas procurando manter as aparências, e nenhum dos três encontra-se feliz. O pai trai a esposa, a filha é ignorada e insolitamente confundida com a irmã gêmea que morreu, inclusive, os pais não sabem ao certo qual das duas sobreviveu. Enquanto a festa surpresa ocorre, com convidados que o pai nem gosta e o menu também de seu desagrado, ele vai para uma possível reunião do condomínio, chegando de volta quando tudo terminou. Apesar de ter se desentendido com a amante e ter resolvido ficar somente com a família, no dia seguinte, durante o café da manhã preparado pela filha, enquanto eles fazem planos de viajar e se mudar, a filha envenena os pais com o suco de laranja. Mais uma vez, se tem uma família com problemas profundos de relacionamento, e a metáfora social que a morte transparece é a morte figurada de uma relação familiar fadada ao fracasso, em que isolamento, descaso, individualismo, violência e incomunicabilidade são marcas da

sociedade em que vivemos. Essa violência presente nas peças fica mais explícita, portanto, ao final dos textos, em vista de como se estabelecem os desfechos. Em “Dona Otília lamenta muito” e em “Noite feliz”, tem-se a presença de uma arma de fogo: Otília mata o marido e Naura ameaça o Papai Noel, respectivamente. Já em “Ano Novo, vida nova”, é a filha quem esquece que tinha levado a mãe, idosa, para tomar sol na pracinha, e, somente após muitas horas, enquanto todos já estavam comemorando o Ano Novo, o filho de criação é quem lembra da mãe, configurando, assim, um crime coletivo familiar. Em “Nesta data querida”, a violência explícita se configura a partir da filha adolescente, que envenena os pais, ao lhes oferecer suco de laranja.

Um ponto a ser elucidado é que em duas das peças analisadas há uma aparente tentativa de resolução dos conflitos, sendo sugerido que a verdade venha à tona e, na sequência, as referidas festas familiares fossem canceladas. Isso ocorre em “Dona Otília lamenta muito”, quando Jorge insiste que não quer descer para o jantar porque, afinal, quer ficar com a amante e também em “Nesta data querida”, quando o aniversariante comenta com a filha que gostaria de cancelar a festa. Em nenhuma peça o desejo dos homens em não ter as respectivas festas é atendido, porém, nem um nem outro participa da comemoração, mais um ponto irônico da autora, justamente para chamar a atenção do grau absurdo de hipocrisia envolvido nas relações.

Por fim, saliento que, como se constatou, a aparente falta de lucidez das personagens, principalmente as femininas, funcionam como processos de transgressão. Medidas drásticas e desequilibradas tomadas por elas, principalmente as envolvidas nos finais insólitos, foram os meios que as permitiram encontrar soluções pra seus problemas, independentemente das consequências. Portanto, o modo como Vera Karam expõe as dores humanas, primordialmente as femininas é o que garante qualidade a seus textos, visto que elementos de suspense, que vão aumentando aos olhos de quem lê/vê, não terminam quando a cortina se fecha, pois finais surpreendentes são uma poderosa e desconcertante semente de reflexão acerca dos relacionamentos humanos, das noções de sociedade justa e igualitária, e da família como instituição desgastada em que tudo isso pode ser vivenciado. Sendo assim, espera-se que essa tese colabore com pesquisas relativas ao texto escrito para

ser encenado, principalmente sob o ponto de vista da dramaturgia contemporânea sul-rio-grandense escrita por mulheres.

REFERÊNCIAS

ALVES JR., Dirceu. Vou viver o quanto eu quiser. *Zero Hora*, Porto Alegre, 14 jan. 2001, Revista Donna, p. 11.

AMARANTE, Dirce Waltrick do. *Cenas do teatro moderno contemporâneo*. São Paulo: Iluminuras, 2015.

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. *Margem e centro: a dramaturgia de Leilah Assunção*, Maria Adelaide Amaral e Ísis Baião. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *Nova dramaturgia: anos 60, anos 2000*. Rio de Janeiro: Quartet; Brasília: PRODOCOP-CAPEL, 2005.

_____; EDELWEISS, Ana M. de B. Carvalho (Org.). *A mulher e o teatro brasileiro*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild; Brasília: CAPES, 2008.

BALL, David. *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999.

BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BOSCHI, Ronaldo. *Teatro e jogo do poder*. São Paulo: Cone Sul, 2000.

CADAVAL, Thais Rubira. *A construção das personagens femininas na obra Há um incêndio sob a chuva rala, de Vera Karam*. 143f. Dissertação. (Mestrado em História da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Departamento de Letras e Artes, Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2007. Disponível em: <http://www.ppgletras.furg.br/images/Dissertacoes_pdfs/thaisrubira.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2014.

CAMPELLO, Eliane. O preço do amor em "Mas vai chover", de Clarice Lispector e "Dona Otília lamenta muito", de Vera Karam. In: PINHEIRO, Alexandra Santos; PASTOR, Brígida M. (Orgs.). *A mulher das letras: cultura, memória e identidade. La mujer de Letras: cultura, memoria e identidad*. Prefácio de Regina Zilberman e Mercedes Arriaga Flórez. Campinas, SP: Pontes Editores, 2021.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 1997.

CHAUÍ, Marilena. "Participando do Debate sobre Mulher e Violência". In: Franchetto, Bruna, Cavalcanti, Maria Laura V. C. e Heilborn, Maria Luiza (Org.). *Perspectivas Antropológicas da Mulher*, n. 4, São Paulo, Zahar Editores, 1985.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva [et al]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antonio (Org.). *Dicionário crítico de gênero*. Dourados, MS: Ed. UFGD, 2015.

COSTA, Maria Osana de Medeiros. *A mulher, o lúdico e o grotesco em Lya Luft*. São Paulo: Anna Blume, 1996.

ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

_____. *Uma anatomia do drama*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

FISCHER, Antenor. *Dicionário de autores da literatura dramática do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: FischerPress, 2014.

FONSECA, Alice Rache. *Maria da Cunha e Vera Karam: diálogo de um século?* 116f. Dissertação. (Mestrado em História da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Departamento de Letras e Artes, Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2005. Disponível em: <http://www.ppgletras.furg.br/images/Dissertacoes_pdfs/alicerache.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2016.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva/ SESC, 2009.

GUINSBURG, J.; NETTO, J. Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves. *Semiologia do teatro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz T. da Silva e Guacira L. Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HOHLFELDT, Antonio. *O gaúcho: ficção e realidade*. Rio de Janeiro: Edições Antares; Brasília: INL, 1982.

_____. Dois textos sobre a condição feminina. *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 25 nov. 1993.

_____. Dois monólogos sobre mulher contemporânea. *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 1994.

_____. Vera Karam, a dramaturga da classe média. *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 17 jan. 2003, p. 3.

HOHLFELDT, Antonio; VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Teatro gaúcho contemporâneo*. Porto Alegre: Diretoria de Atividades Culturais da Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul, 1976.

HOLMAN, C. Hugh. *A handbook to literature*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1981.

HUMPHREY, Robert. *O fluxo de consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, Willian Faulkner e outros*. Trad. Gert Meyer. São Paulo: McGraw- Hill do Brasil, 1976.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

_____. *Uma teoria da paródia*. Trad. Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

_____. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

INGARDEN, R. [et al]. *O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática*. Trad. Luiz Arthur Nunes [et al]. Porto Alegre: Editora Globo, 1977.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In.: LIMA, Luis Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

JOVER, Eliane Rivero. Vera Karam reúne seu trabalho em livro. *Zero Hora*, Porto Alegre, 6, abr. 1994, Segundo Caderno.

KARAM, Vera. A dramaturgia não lamenta a implacável Vera Karam. *Ponto & Vírgula*. Porto Alegre: SMC/Coordenação de Artes Cênicas, n. 10, p. 5, nov. 1994a. Entrevista.

_____. *Dona Otília lamenta muito*. Porto Alegre: IEL, 1994b. p. 55-68. [Teatro: textos & roteiros].

_____. Abaixo e acima da crítica. *A Crítica*. Porto Alegre, n. 6, p. 1-2, 1994c.

_____. Quinze dias com seu ídolo. *Ponto & Vírgula*. Porto Alegre, n. 7, 2 nov. 1994d.

_____. Maldito coração me alegra que tu sofras. *Continente Sul/Sur*, Porto Alegre, IEL, n. 1, p. 219-224, set. 1996a.

_____. Ano Novo, vida nova. In: KARAM, Vera; PACHECO, Cleber. *Concurso de dramaturgia Qorpo-Santo*. Porto Alegre: IEL, 1996b. p. 9-65.

_____. O que é que você tem contra um bom drama? *Ponto & Vírgula*, Porto Alegre, SMC, n. 8, p. 15-17, nov. 1998.

- _____. *Há um incêndio sob a chuva rala*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.
- _____. Private class (conto). *Nau da Vida*, Porto Alegre, n. 2, ano 1, set. 1999a. p. 2.
- _____. Da ética na sala de aula, no palco e – por que não? – na cama! *Palco e Platéia*, Porto Alegre, n. 17, p. 7, 15 set. 1999b.
- _____. (Org.). Apresentação. In: _____. *Cenas de oficina*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 2000a. p. 3.
- _____. Tire o seu sorriso do caminho. *Palco & Plateia*, Porto Alegre, SMC/Coordenação de Artes Cênicas, n. 2, p. 3, jul. 2000b.
- _____. Teatro: o espaço da palavra. *Palco & Plateia*, Porto Alegre, SMC/Coordenação de Artes Cênicas, n. 28, p. 6-7, jul. 2000c.
- _____. *Nesta data querida*. Porto Alegre: IEL/CORAG, 2000d.
- _____. *Dona Otília & outras histórias*. Porto Alegre: WS, 2000e.
- _____. *Vera Karam*: obra reunida. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro; CORAG, 2013.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*: configuração na pintura e na literatura. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1957.
- KIECHALOSKI, Zeca. Memory Vera Karam. *Ponto & Vírgula*, Porto Alegre, n. 48, p. 42-43, 2003.
- LEITE, Luiza Barreto. *A mulher no teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições Espetáculo, 1965.
- LIMA, Herman. *Variações sobre o conto*. Rio de Janeiro: MES, 1952.
- LIMA, Mariângela Alves de. Duas boas atrizes e um trabalho bem pensado. *O Estado de São Paulo*, 21 mar. 2003, p. 13.
- MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luísa (Org.). *Dicionário da crítica feminista*. Portugal: Edições Afrontamento, 2005.
- MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Ática, 1998.
- MENDONÇA, Renato. O casal (ou Você nunca disse que me amava). *Zero Hora*, Porto Alegre, 4 jan. 2002, Caderno Cultura, p. 4-5.
- _____. Vera Karam (1959–2003). *Zero Hora*, Porto Alegre, 2 jan. 2003, Segundo Caderno, p. 6.

MINOIS, George. História do riso e do escárnio. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NEVES, João das. *A análise do texto teatral*. Rio de Janeiro: Editora Europa, 1997.

OLIVEIRA, Marina de. Vera Karam e a degradação da família burguesa. In: *Teatro e literatura: entre o texto e o espetáculo*. OURIQUE, João Luis Pereira (Org.). CADERNO DE LETRAS / Centro de Letras e Comunicação. Universidade Federal de Pelotas: Pelotas, 2012. n. 19.

OLIVEIRA, Marina de. *Os miseráveis entram em cena: Brasil, 1950-1970*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

OUELLET, Gilles Girard Réal; RIGAULT, Claude. *O universo do teatro*. Trad. Maria Helena Arinto. Coimbra: Almedina, 1980.

PALLOTTINI, Renata. *O que é dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do teatro brasileiro moderno: crítica teatral de 1947-1955*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Trad. José Simões (Coord.). São Paulo: Perspectiva, 2013.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro, Ed. Rocco, 1994.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

RAMALHO, Cristina (Org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

RICOEUR, Paul. Quinto estudo & Sexto estudo. In: *O si-mesmo como um outro*. Campinas: Papyrus, 1991.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

_____. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SAFFIOTI, Heleieth. *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. São Paulo: Ed. Expressão Popular, 2013.

_____. *Mulher brasileira: opressão e exploração*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

SAFFIOTI, Heleieth; ALMEIDA, Suely Souza de. *Violência de gênero: poder e impotência*. Rio de Janeiro: Livraria e Editora Revinter, 1995.

SCHMIDT, Maristela Bairros. Uma visão feminina do universo afetivo. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 30 out. 1993.

SILVA, Mara Lúcia Barbosa da. A criação dramaturgica em Vera Karam: a personagem. In: *Teatro e literatura: entre o texto e o espetáculo*. OURIQUE, João Luis Pereira (Org.). CADERNO DE LETRAS / Centro de Letras e Comunicação. Universidade Federal de Pelotas: Pelotas, 2012. n. 19.

SILVEIRA, Patrícia (Org.). *Liberdade: Coletivo As DramaturgAs*. Rio Grande: Concha, 2022.

SOUZA, Maria Cristina de. *A tradição obscura: o teatro feminino no Brasil*. Rio de Janeiro: Bacantes, 2001.

SOUZA, Raquel. Memória e imaginário. In: BERND, Zilá (Org.). *Dicionário de mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010. p. 247-268.

SPRITZER, Mirna. *O corpo tornado voz: A experiência pedagógica da peça radiofônica*. 195f. Tese. (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005. Disponível em <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/7234/000497109.pdf>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

TEATRO gaúcho perde Vera Karam. *Aplauso*, Porto Alegre, ano 5, n. 44, p. 27, 2003.

TEIXEIRA, Ubiratan. *Dicionário de teatro*. São Luís: Instituto Geia, 2005.

VILLAS, Alberto. *Pequeno dicionário brasileiro da Língua Morta*. São Paulo: Editora Globo Livros, 2012.

VINCENZO, Elza Cunha de. *Um teatro da mulher. dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

XAVIER, Elódia. *Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Record, 1998.