

ALICE RACHE FONSECA

***MARIA DA CUNHA E VERA KARAM:
DIÁLOGO DE UM SÉCULO?***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em História da Literatura da Fundação Universidade Federal do Rio Grande, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora:

Prof.^a D.^{ra} Eliane Terezinha do Amaral Campello

**Rio Grande
junho 2005**

Esta foi uma tarefa prazerosa e plena de significados. Muitas pessoas foram essenciais à sua concretização. A elas dedico seu resultado.

Ao Nelson, por seu amor e desvelo. Aos meus filhos Nelson e Diego, pelo carinho e respeito; à Laura, projetinho de mulher forte, Lucas e Pedro, por me aquecerem o coração; e às suas mães, fontes dessas alegrias.

À minha “grande” família: mãe, pai, irmãs, irmãos e todos os que foram chegando, porque delas e deles vem o meu conforto.

À Eliane, querida amiga, guia segura, guerreira.

À Nubia, à Hilda e ao Carlos, solidários, muito mais do que amigos, entendedores de mim.

À Graciela, afetuosa e atenta ao meu caminho.

Às amigas e amigos, próximos ou já distantes, pelo afeto incondicional.

Às colegas e aos colegas que me ofereceram sua amizade irrestrita.

Às professoras e professores, porque me facultaram o prazer da arte literária.

À Mary Jane Franco, à Zahidé Muzart, à Valéria Souto-Maior e ao Fernando Mendonça, pela generosa e essencial ajuda.

Ao Cícero e ao Reguffe, solícitos e fraternos.

À Dona Margot Karam, que com seu carinho me recebeu e apresentou sua filha.

Fechai as portas ao espírito feminino, e ele escapará pela janela; fechai esta, e ele sairá pelo buraco da fechadura; entupi o buraco, e ele fugirá como a fumaça pela chaminé.

Rosalinda – *Como gostais*, de Shakespeare

SUMÁRIO

RESUMO	5
ABSTRACT	6
A PREPARAÇÃO DA CENA	7
EDEMEIA ou O CASAMENTO INFELIZ	25
O CASAL ou POR QUE VOCÊ NÃO DISSE QUE ME AMAVA?	50
O DIÁLOGO POSSÍVEL	92
REFERÊNCIAS	108
ANEXOS	117

RESUMO

Nesta dissertação analiso as histórias escriturais de duas dramaturgas – Maria da Cunha (1862-1917) e Vera Karam (1959-2002) –, que por meio de suas criações dramáticas, *Edemeia* ou *O casamento infeliz* e *O casal* ou *Por que você não disse que me amava?* libertam suas vozes e expõem o feminino na arquitetura de suas personagens. Fundamentada em princípios teóricos em que se mesclam conceitos próprios à dramaturgia, às categorias da narrativa e à Crítica Literária Feminista, verifico em que medida a loucura em Cunha e a ironia em Karam interferem no desempenho das protagonistas, determinando as relações de gênero. Pelo filtro do olhar da mulher, as escritoras discutem temas universais – a incompletude, a incomunicabilidade e o desamparo no cenário das relações entre pares no casamento. Suas obras evidenciam que o século a distanciá-las não impede sua comunicação, ao contrário, permite que conversem e discutam com intensidade suas inquietações. Ao dar visibilidade à obra destas dramaturgas, este trabalho favorece o preenchimento de vazios, dos quais as histórias da literatura brasileira se ressentem.

ABSTRACT

The aim of this dissertation is to analyze the authorship history of two dramatists — Maria da Cunha (1862—1917) and Vera Karam (1959—2002), who by means of their dramatic creations, *Edemeia* ou *O casamento infeliz* and *O casal* ou *Por que você não disse que me amava?* free their voices and expose the feminine in the architecture of their characters. Based on theoretical principles which mix distinctive concepts of dramaturgy, narrative categories and Feminist Literary Criticism I observe to what extent insanity in Cunha and irony in Karam interfere on the protagonists' performance and determines gender relations. Through the lens of female's sight, both writers discuss universal subjects such as incompleteness, incommunicability and solitude in marriage. Their literature proves that the century which separates them does not obstruct their communication; on the contrary, it forms a bridge that allows them to share deep feelings and needs intensely. The exposure of the literary work of these dramatists favours the fulfillment of gaps noticed in some Brazilian literature histories.

A PREPARAÇÃO DA CENA

*Ver cenas tristes comove mais do que ouvi-las narradas.
Pois, assim, o olho interpreta para o ouvido atento
As pesadas ações que ele próprio vê estampadas.
O rapto de Lucrecia, de Shakespeare*

Há na atualidade uma tendência em realizar estudos acerca dos indivíduos a partir de problemáticas subjetivas. São comuns os esforços de conceber o ser humano independentemente do seu meio, de sua história, de seu acontecer e de suas relações. Tal conduta afasta esse indivíduo de referências sociais, limita suas manifestações e leva-o a perder de vista fenômenos importantes na compreensão da condição humana, das suas vinculações e de seu percurso.

Uma das formas que permite continuidade às pessoas e as faz herdeiras da humanidade é a garantia da permanência de suas expressões culturais. Se pensarmos que história é a narrativa dos seres humanos, é, portanto, no estudo de suas manifestações, entre elas a literária, que se percebe como mulheres e homens exercem sua criatividade para revelar o que lhes acontece, como se reconhecem e demonstram seus sentimentos. O resgate da literatura desconhecida ou privada de exposição é, pois um instrumento essencial que legitima essa palavra, faculta o diálogo entre indivíduos de épocas distintas, e amplia as formulações a respeito da vida. Hanna Arendt (1993) assinala que tudo o que adentra o mundo humano torna-se parte da sua condição e por esta circunstância, surge a expectativa de uma conduta que conceda permanência às mulheres e aos homens, mediante a busca e a reprodução de uma memória que atravessa as gerações e empresta durabilidade ao caráter efêmero do tempo.

A proposta deste trabalho, a partir dessa visão legitimadora de manifestações sócio-culturais, e dentro do imenso campo da história literária brasileira, é observar e reverenciar a escrita de mulheres que optam pela arte dramática, a “experiência da diversidade” (CAMARGO, 2003, p. 15), para encenar a (des)harmonia feminina. Para tanto, analiso a

produção dramaturgica de duas mulheres sul-rio-grandenses, Maria da Cunha (1862 -1917) e Vera Karam (1959 - 2003), e sob o enfoque temático de suas obras entrelaço afinidades e distinções, a fim de que se pense atribuir-lhes traços denunciativos de cerceamentos enfrentados por mulheres em suas épocas, e de fortalecimento, ou de desconsideração aos esforços femininos de incluir a mulher nos espaços sociais e discursivos. A partir da determinação das características formais e da temática dos textos, observo as habilidades e as abordagens das escritoras para desenhar suas personagens e colocá-las sob a proteção de certos engenhos — o humor irônico, a loucura e o isolamento.

A condução deste estudo é orientada para debater algumas proposições: Serão os textos de Maria da Cunha — *Edemeia* ou *O casamento infeliz* (1889) — e de Vera Karam — *O casal* ou *Por que você não disse que me amava?* (2002-2003) — instrumentos de contestação e denúncia de situações de cerceamento social, enfrentadas por mulheres à época da produção dessas obras? Durante os cem anos de interstício entre as produções, alteram-se ou confirmam-se os questionamentos da mulher quanto à sua inserção social? Quais as diferenças e semelhanças na abordagem de temáticas da autoria feminina presentes nas duas obras, considerando a proposta comum? A que aspectos das obras é dada visibilidade quando o processo hermenêutico se pauta pela perspectiva da Crítica Literária Feminista? A loucura em Maria da Cunha e o humor irônico em Vera Karam são armas de igual força a caracterizarem a escritura de autoria feminina e colocadas à disposição das protagonistas para vencer padrões culturais de submissão em busca de liberdade? São as dramaturgas avançadas, conservadoras ou imprecisas, na forma de conduzir assuntos ditos femininos, apresentar suas protagonistas, e consumir suas existências?

Desde já considero fundamental esclarecer que este trabalho busca o estudo da obra escrita e não do espetáculo que a sucede, ou da linguagem teatral. Todavia, é importante a todo o momento refletir acerca da encenação, pois embora possam existir independentemente, entende-se que a obra escrita e a cena estão ligadas e foram concebidas uma em função da outra: a obra à espera da encenação e a cena refletindo sobre a obra para que se efetive. Interpretando o crítico inglês Eric Bentley, Karam (2000a, p. 3) elucida que toda a literatura é feita de palavras, mas a literatura dramática é feita de palavras que se fazem ouvir e, portanto, um texto de teatro só se realiza sendo dito, encenado. Neste rumo, para melhor interpretar as obras *Edemeia* ou *O casamento infeliz* e *O casal* ou *Por que você não disse que me amava?*,

lanço mão das observações de especialistas na recepção das artes literária e cênica para compreender as relações entre o texto e a cena, e a influência que projetam para a recepção da palavra quando é lida ou representada, deixando de lado o “discutir infinitamente se o teatro é literatura ou espetáculo, mas distinguir o texto tal como o lemos em livro e o texto tal como o percebemos na encenação” (PAVIS, 2003, p. xxviii). Karam, entretanto, fala da importância do hábito de ler peças de teatro: “Ora, se a representação teatral é essencialmente efêmera, o texto teatral não necessariamente o é [...] vá ao teatro, mas de vez em quando sossegue o pito em casa lendo” (KARAM, 1998a, p. 16).

É inegável que difere a recepção de uma obra, quando apresentada áudio e visualmente, num espaço coletivo, compartilhado, e quando em outras circunstâncias é lida num ambiente de reflexão mais íntimo. Todavia, o veículo da propagação do trabalho não impede que a recepção seja efetivada, nem retira do alvo da escritura ou da encenação seu interesse: “Na literatura são as palavras que medeiam o mundo imaginário. No teatro são os atores/personagens (seres imaginários) que medeiam a palavra. Na literatura a palavra é a fonte do homem (das personagens). No teatro o homem é a fonte da palavra” (ROSENFELD, 2000, p. 22).

Rosenfeld (2000) elabora sua reflexão a respeito do ato de acolhimento de um trabalho dramático tendo a montagem teatral como base e por consequência a interpretação de diretores e do público. Contudo, na maioria das vezes, reações semelhantes podem ser observadas nas pessoas que apreciam somente o texto. O mesmo não ocorre na relação face a face, ou seja, não ficcional em que as parceiras e os parceiros têm sempre a chance de mutuamente se perguntar e perscrutar as experiências recíprocas. A leitora e o leitor¹ dificilmente conseguirão retirar da obra escrita a certeza explícita de que seu entendimento é legítimo, ou pelo menos apropriado. Este é o estímulo e o incitamento, uma vez que a incompreensão da experiência alheia impele à ação e ao julgamento do sentido que comanda e regula a reciprocidade, resultado de um trabalho interpretativo. Os códigos que poderiam regular a interação estão via-de-regra fragmentados na escritura e não raro necessitam de ser (re)construídos. Este cuidado encoraja a elaboração de uma correspondência mútua, que

¹ Para unificar minhas referências, chamo de obra ou de texto as criações das duas dramaturgas e de leitora e de leitor, suas receptoras e receptores. Salvo em momentos específicos de referência à encenação utilizo os termos peça, espectadora e espectador.

segundo Iser (1979) estimulará através da interpretação, o preenchimento dos vazios resultantes da inapreensibilidade e permitirá transferir este comportamento para outras experiências. Da maior ou menor complexidade estrutural do texto dependerá a ocupação ou o domínio das representações da leitora e do leitor: preenchê-las completamente, abandoná-las ou experimentar algo que não figurava em seu horizonte. Esta experiência de si mesmo resulta o desaparecimento da assimetria do texto com a leitora e o leitor. Para Iser (1979), “O que falta nas cenas aparentemente triviais e os vazios nas articulações do diálogo estimulam o leitor a preenchê-los projetivamente. Jogam o leitor dentro dos acontecimentos e o provocam a tomar como pensado o que não foi dito” (p. 90).

Ao analisar a teoria de Iser sobre a recepção Compagnon (2003) esclarece que o leitor e a leitora têm um ponto de vista móvel, errante, sobre o texto escrito e que este, por sua vez, nunca está todo, simultaneamente presente diante de sua atenção. Por este motivo, leitoras e leitores percebem aspectos explícitos na obra e buscam na memória e na experiência, a compreensão e o nexos para que façam ligações e realizem a compreensão, reservando certa margem de lucidez e distância².

Vera Karam contribui para que entendamos melhor os dois lados da reciprocidade criar e receber. A respeito de sua tarefa de escrever para o teatro ela diz:

Porque o teatro se constrói com o público, é com ele que tu adquires a sensibilidade para a compreensão do que funciona realmente no teu texto. É surpreendente, porque às vezes, coisas que tu consideras engraçadas não arrancam nem um leve sorriso, enquanto outras que tu nem imaginas, arrancam gargalhadas. É muito diferente escrever para o teatro, porque as coisas são feitas para serem ditas, e não lidas” (entrevista, 2002).

Com o pensamento de que são as palavras e os atos que incluem as mulheres e os homens no universo e que esta inclusão é como um segundo nascimento, realizo a aproximação das escritoras já mencionadas, e para tanto as apresento.

A primeira na ordem cronológica é Maria da Cunha dramaturga sul-rio-grandense do século dezenove, ainda desconhecida aos estudos sobre escritoras brasileiras. Pesquisando sua vida e sua obra, investiguei em antologias, dicionários, cartórios de registros civis e

² Procedimentos dramáticos que objetivam evitar o envolvimento emocional do público com os acontecimentos representados, para que possa ter uma atitude analítica e crítica frente ao que lhe é mostrado. Este conceito foi desenvolvido por Bertold Brecht para ser aplicado à sua forma de teatro épico-educativo em oposição à catarse (PAVIS, 1999).

bibliotecas. Unicamente Hilda Flores (1999, p. 145) e Villas Bôas (1991, p. 71) reportam-se a Maria da Cunha como tendo nascido e morrido em Porto Alegre, provavelmente em 1862 e 1917. Segundo tais historiadores, ela foi teatróloga, atriz amadora e publicou os dramas: *Uma lágrima derramada* e *A flor do deserto*, ambas pela Tipografia de “A Federação” em 1877, *Edemeia ou O casamento infeliz* pela Tipografia de “O Mercantil”, em 1889 e teve *Lágrimas de Maria*, encenado pela Companhia de Teatro Luso-Brasileira, no Teatro São Pedro, em Porto Alegre, no ano de 1901. Athos Damasceno em *Palco, salão e picadeiro* (1956, p. 301) e em *O Teatro São Pedro na vida cultural do Rio Grande do Sul* (1975, p. 57) faz referências a apresentações de algumas de suas peças. Revisei obras críticas, textos e dicionários de autoria feminina atuais, que demonstram a consistente presença das mulheres na composição de obras do gênero dramático, sem contudo encontrar qualquer referência a Maria da Cunha. Dentre os trabalhos consultados cito o *Índice de dramaturgas brasileiras do século XIX* (1996), de Valéria Souto-Maior e o *Dicionário de Escritoras do século XIX* (2001 e 2003) de Zahidé Muzart, produções que contemplam um número expressivo de figuras ausentes em publicações consideradas tradicionais pela crítica literária brasileira.

Maria da Cunha foi também proprietária e redatora do jornal literário dominical *A Grinalda*, dedicado ao “belo sexo” e que se incumbia “com vantagem e denodo da defesa dos direitos da mulher” (O RAIO X, p. 3). A publicação tem as dimensões de trinta e cinco por vinte e cinco centímetros e possui quatro páginas divididas em três colunas. O material jornalístico contém um editorial via de regra a respeito de uma figura feminina ou de fatos e teses de interesse das mulheres. Poemas, contos e ensaios de diversos autores também compõem os outros espaços, bem como notícias e notas de pêsames, casamentos, aniversários e noivados. Em sua última página ficam reproduzidos anúncios de produtos “próprios para o sexo das graças”: flores artificiais, lojas de roupas, espartilhos, e outros. De *A Grinalda* foram encontrados três exemplares na Biblioteca Rio-Grandense; um datado de 1893 e dois de 1897. Foi possível ainda encontrar um conto sem título, assinado pela escritora, em *O Raio X*, (1899), na mesma Biblioteca. O periódico é o suplemento literário da revista quinzenal ilustrada *Lettras e Artes*.

Seguindo a linha do tempo em direção ao século vinte, escolho Vera Karam, escritora, também atriz, professora e tradutora, nascida em Pelotas em 1959 e falecida prematuramente em Porto Alegre aos 43 anos de idade. Inventariando sua obra, encontra-se um legado bastante

extenso que inclui peças para o teatro, dentre as quais destaco *Dona Otília lamenta muito* (1994b), menção especial do júri no Prêmio Açorianos de Literatura de 1993, *Maldito coração, me alegra que tu sofras* (1996a), prêmio SATED de melhor texto dramático conferido pelo Sindicato dos Artistas do Rio Grande do Sul, Prêmio Açorianos em 1995 e do Festival de Teatro de São José dos Campos em 1997, pelo melhor texto original, *Ano novo, vida nova* (1996b), vencedor do Concurso Estadual de Dramaturgia Qorpo-Santo IEL/IEACEN, em 1996 e do Prêmio Açorianos de Literatura – categoria texto dramático, em 1997 e *Nesta data querida* (2000d), Prêmio Açorianos de Literatura – categoria texto dramático, em 2000. Como contista, produziu, entre muitos textos: *Há um incêndio sob a chuva rala*, *Primeiro de maio*, *Visita à vovó*, *Tudo da vida é passageiro*, *A vida alheia*, *Vinte e quatro de dezembro* (1999c). Vera Karam também foi tradutora, e pela versão de *A morte de Ivan Ilitch*, de Tolstoi, publicado pela L&PM em 1997, recebeu o Prêmio Açorianos em 1998. Embora conhecida e apreciada neste estado sulino, não tenho informação acerca de estudos sistemáticos que contemplem a produção de Vera Karam. São encontradas referências esparsas à sua obra, não obstante exaltadoras de suas qualidades como artista da palavra.

Essas mulheres cujas vidas e obras foram desfrutadas e geradas com um distanciamento de mais de cem anos compartilham o mesmo lugar de expressão, e em seus tempos e suas circunstâncias refletem e expõem os conflitos nas relações humanas, e a visão feminina da convivência conjugal de mulheres e homens. O acesso às dramaturgas fortalece, portanto, o diálogo entre esferas temporais e espaciais distintas, nas quais se estabelece o discurso da história literária “não mais como um relato objetivo dos fatos, mas como estória e ficção” (COUTINHO, 2003, p.18). Com isto, quero dizer que, sob a ótica da Crítica Literária Feminista cuido da história das obras de Maria da Cunha e Vera Karam, refletindo sobre a produção e a recepção de suas idéias, mais do que o simples registro de seus legados.

Da escritora oitocentista é apreciado o texto *Edemeia* ou *O casamento infeliz* (Anexo 1), único trabalho teatral conhecido até o presente momento, e de Karam, considerada sua última contribuição ao cenário da dramaturgia, a obra *O casal* ou *Por que você não disse que me amava?* (Anexo 2), texto encenado³ mas inédito em termos de publicação. A análise

³ Estréia cênica em 1º /10/2004, no Teatro Casa da Gávea, no Rio de Janeiro. Foi também encenada no Theatro São Pedro, em Porto Alegre, nos dias 19 e 20 de março de 2005, e em Rio Grande no dia 23 de março do mesmo

dessas produções observa a atuação da mulher no campo das letras e seus caminhos para transpor dificuldades tradicionais impostas pelas circunstâncias sociais que exigem da figura feminina comportamentos diversos de suas aspirações e vocação. Falo da submissão imposta e representada pelo silêncio das mulheres, construído como “legítima defesa”, no dia-a-dia e em períodos históricos que as vitimaram. Esta conduta “teve seu modo perverso, quando as mulheres foram levadas à fogueira, e teve seu modo cínico: as mulheres foram transformadas no ‘belo sexo’ produzido pela cultura com o apoio da filosofia e das artes” (TIBURI, 2004).

Figuras representativas da Crítica Literária Feminista e de outras áreas do conhecimento que se ocupam da interpretação de comportamentos da mulher e do homem amparam a visão que os textos de Maria da Cunha e Vera Karam me oferecem, à medida que eu os analiso. A função dessas críticas e críticos é sugerir indagações, pensamentos e principalmente preencher as brechas facultadas pelas estratégias criadoras das dramaturgas. Deixo de arrolar seus nomes, na fase inicial do trabalho, para que suas idéias não se reduzam a este espaço. Seus argumentos são chamados nos momentos impositivos para a sustentação de minha análise.

De posse da obra *Edemeia* ou *O casamento infeliz*, de Maria da Cunha, escrita em 1889, o primeiro exercício foi voltar o olhar em direção aos trabalhos e publicações sobre o teatro. Confirmando a suspeita de que o mundo cênico, dominado pela concepção e crítica masculinas, pouco ou quase nenhum espaço dá à dramaturgia da mulher, e por sua vez, a historiografia da literatura contempla de maneira discreta a representação feminina nesse gênero literário.

José Veríssimo, que em sua *História da Literatura Brasileira* (1969) refere-se categoricamente ao teatro brasileiro como produto inferior à ficção novelística e à poesia, faz alusão a algumas atrizes que ele reputa famosas, mas não menciona nomes de mulheres que se tenham dedicado à escrita de obras dramáticas. Da mesma forma comportam-se Décio de Almeida Prado na *História concisa do teatro brasileiro* (1999) e Antonio Candido na *Formação da Literatura Brasileira* (2000). Em *A breve história da Literatura Brasileira* (1995), Erico Verissimo contempla uma única mulher, Maria Jacinta, na listagem que faz de autoras e autores que escreveram para o teatro. Guilhermino César inclui em sua *História da*

ano, durante a 10ª Festa do Mar. Dirigida por Paulo Betti, tem no elenco a atriz Cristina Pereira e o ator Rafael Ponzi.

Literatura do Rio Grande do Sul (1971) escassos vultos femininos como Andradina de Oliveira, Ana Aurora do Amaral Lisboa, Julieta de Melo Monteiro e Revocata Heloísa de Melo, num contexto teatral em que considera os autores rio-grandenses de literatura dramática entre os que mais produziram. Ronald de Carvalho, na *Pequena História da Literatura Brasileira* (1937), dedica um capítulo inexpressivo à dramaturgia, arrola poucos autores, sem contudo mencionar qualquer figura feminina. A *História da literatura brasileira* (1997) de Luciana Stegagno Picchio reserva parte do capítulo XVII ao teatro brasileiro no período de 1943 a 1996, onde estão citadas as dramaturgas Rachel de Queiroz, Renata Pallottini, Dinah Silveira de Queiroz e Leilah Assunção.

Foi em vão o intuito de localizar a produção teatral de Maria da Cunha, condição indispensável para que se pudesse de maneira concreta e mais segura formar um juízo a respeito da representatividade da obra em pauta, identificar o estilo, sua aproximação aos temas recorrentes na época, enfim obter subsídios que ampliassem o espectro analítico e alicerçassem um estudo mais profundo da criação da escritora. Diante desse cenário, e necessitando estudar e legitimar a desacreditada dramaturgia das mulheres, recorro a outras figuras do teatro feminino do século XIX, preferencialmente àquelas que dividem com a autora o mesmo espaço geográfico – o Rio Grande do Sul, e o temporal – virada do século XIX para o século XX. O levantamento realizado acusa razoável número de dramaturgas, mas pouquíssimas obras foram obtidas. No mesmo período em que a escritora rio-grandense gera seu teatro, muitas mulheres⁴ também escrevem obras dramáticas. Maria Cristina de Souza (2001), em sua pesquisa sobre o teatro feminino no Brasil, detecta a presença de oitocentas dramaturgas no cenário da literatura brasileira com uma produção de mais de mil e quinhentas peças. A pesquisadora confirma a dificuldade de localizar essas obras porque “há um certo menosprezo pela preservação de textos teatrais assim como a falta de edição abundante, pelo pouco retorno econômico” (p. 16). Os textos raros das autoras do século XIX são documentos preciosos para sedimentar o lugar de Maria da Cunha no seu ambiente e no seu tempo, além de validar a temática de sua única obra de acesso ao público. A leitura de outras produções enseja a que se observe o modo pelo qual as escritoras refletem a respeito da mulher, interpretam suas inquietações e tornam-nas perceptíveis em suas personagens.

⁴ Consultar o *Índice de dramaturgas brasileiras do século XIX* (1996), de Valéria Andrade Souto-Maior.

Examino *O dominó negro* (1916), de Guilhermina Rocha, *As vítimas do jogo* (1931), *A calúnia* (1931) e *Quem tudo quer...* (s.l., s.d.), de Ana Aurora do Amaral Lisboa, e *A herança* (1909), de Julia Lopes de Almeida. Nelas, observo que se manifestam críticas, embora veladas, aos comportamentos adotados por mulheres enfraquecidas diante de perspectivas de mudanças, ou resignadas com os papéis institucionalmente fixados. As produções de Ana Aurora do Amaral Lisboa são representativas desta prática, que evidencia a imagem da chamada verdadeira mulher, feita para o amor, a maternidade e a complementação do homem, enquanto que o texto de Julia Lopes de Almeida admite posições que desfazem condutas uniformes, intolerantes e aponta sutilezas que reforçam e justificam a conformação binária generizada e desproporcional da sociedade, onde o feminino é o mundo do sentimento, da submissão e da passividade.

O dominó negro é um texto mais ousado. Ele valoriza o amor erótico e apresenta uma conduta que a concepção masculina a respeito do casamento não supõe – o adultério feminino. Seus diálogos dimensionam a inconformidade de uma mulher subjugada aos princípios abusivos do falocentrismo, e à violência física, exibida na forma do exercício perverso do poder masculino que subordina o corpo e rege os comportamentos. Embora não possa traçar um panorama detalhado e harmonioso, sob o ponto de vista da produção de autoria feminina dramática, do entorno de *Edemeia*, nem da trajetória da escritora Maria da Cunha, penso que ela escreve uma obra ajustada ao seu contexto sócio-temporal, bem como autentica a presença e o olhar femininos no exercício estético da palavra. Importante é constatar que as dramaturgas oitocentistas não só freqüentaram assiduamente um dos mais importantes espaços sociais no Brasil do século XIX, o teatro, mas participaram deste cenário produzindo a arte dramática (SOUTO-MAIOR, 2001b).

A criação do texto literário comporta o desejo inquietante de ir além, de criar realidades possíveis, às vezes inimaginadas, e isso carrega à escolha de temas e de estratégias que os fortaleçam, mas que também lhes confirmem plausibilidade. Maria da Cunha e Vera Karam não fugiram desse comportamento e optaram por explorar assuntos que as experiências individuais dinamizam, e que teatrólogos, de modo geral, recorrem e redefinem em suas peças: o casamento e a vida familiar. Assim, são apresentados pais e mães, filhos e filhas, maridos e mulheres, de certa forma desromantizando o amor ao colocá-lo em função da relação matrimonial.

João Roberto Faria (1993) ressalta que o aprimoramento moral da sociedade foi a grande divisa do teatro do século XIX, e a família ocupou o centro das atenções: “Os dramaturgos brasileiros compreenderam sem nenhuma dificuldade a importância dada à família no universo social burguês” (p. 267). Hauser (2000) igualmente refere-se a esse tema como o fundamento intelectual para a dramaturgia em vigor, pois “nada foi tão bem calculado quanto a instituição do casamento e da família para servir de base à investigação da classe média...” (p. 818). Naquele período, “Prevaleciam as peças bem feitas que tratavam das condições sociais contemporâneas, especialmente as de casamento e família...” (CARLSON, 1997, p. 256).

David Ball (1999) atualiza essas considerações quando também se refere ao tema das relações familiares como algo muito íntimo de todas as pessoas e que pouco muda, diferentemente de costumes, gostos, política, e quase tudo mais. Falando de segredos e de truques do ofício de ler, entender e encenar textos teatrais ele explica:

Um público tem mais facilidade, está muito mais apto a compreender as relações entre os membros de uma família, muito mais do que quase todos os tipos de comportamento humano.[...] As relações familiares estão praticamente, no centro de quase todas as peças. Não ignore esses extraordinários meios para compreender a peça e para fazer com que o público possa neles concentrar sua atenção (p. 11).

Karam (entrevista, 2002) corrobora esse procedimento ao revelar que utiliza a família como metáfora para os conflitos de relacionamento: “É que a família tem mil possibilidades, todos os sentimentos humanos, como o autoritarismo, a inveja, a competição, tem de tudo. Claro, umas mais e outras menos. Mas é um universo em que cabem todos os sentimentos. Eu gosto de falar sobre isso, o universo dos relacionamentos”.

As ligações matrimoniais que a literatura retrata passam por diversos momentos que vão desde os contratos de muitos e abrangentes interesses até períodos em que as uniões por afeto e amizade vetam as escolhas familiares e se tornam comuns. No final do século XVIII, revivida a autoridade paterna e a repressão sexual, acaba minado o que Annis Pratt (1982, p. 43) chama *affectional marriage era*. No entanto, as mulheres escritoras insistiram em reproduzir em seus textos o amor romântico, protesto contra a recusa de enxergar sentimentos e de proporcionar equidade às relações. Na obra *Archetypal patterns in women's fiction* (1982), Pratt constata que a literatura do século XX igualmente perturba-se frente à dicotomia

amor e casamento. O desejo de autoras e autores por casamentos amorosos no século XIX, e por uniões românticas e eróticas no século XX inevitavelmente conduziram à criação de textos e estratégias narrativas que enfatizaram esses temas, dos quais não escaparam Maria da Cunha nem Vera Karam.

Ao contextualizar temporalmente a obra de Karam, observo que o tema do amor e do casamento está presente nos textos de outras dramaturgas contemporâneas⁵. *Lua nua* (1993), de Leilah Assunção, *O submarino* (2003), de Maria Carmen Barbosa e Miguel Falabella, *Erosão de Eros* (1996), de Carmen Moreno, *O estupro* (s.l, s.d), de Laura Aparecida Souto, e *Hotel Rosa-Flor* (2002), de Patsy Cecato, sem exceção visitam o universo familiar e as relações amorosas e o fazem pela via do humor e da ironia para mover as personagens e criar a atmosfera e as situações. Os textos das dramaturgas são urdidos com os mesmos fios: das palavras, construídas com obliquidade, e dos sentimentos, advindos da nostalgia, do desamparo e da incomunicabilidade. As diferenças são determinadas unicamente pela nuance das cores, que em certos casos amenizam os embates, mas não retiram a contundência das palavras.

A leitura das obras indica que a dramaturgia de suas autoras está interessada em ressaltar a identidade feminina subtraída de valores falocráticos e menos previda por enfrentamentos de gênero. *Lua nua* (1993) debate os papéis sociais feminino e masculino, os encargos domésticos e os laços de família que ainda retêm a mulher em limites que negam a sua transcendência, demarcam e restringem suas possibilidades. A obra enfoca a assimetria que persiste entre os sexos, e o conflito que “ a mulher tem de enfrentar ao querer viver dois papéis diferentes que a sociedade — através da instituição do casamento — tolera, mas não reconhece como legitimamente concomitantes” (VINCENZO, 1992, p. 142). *O submarino* (2003) é um texto escrito a quatro mãos, duas femininas e duas masculinas e talvez este fato consiga mostrar a visão múltipla do sujeito — a masculina, a feminina e a das suas relações. A duplicidade autoral permite colocar os sexos em igualdade, e da mesma forma que em Karam, a obra expõe a inércia das atitudes e a inexorabilidade dos acontecimentos cotidianos, sem, contudo incitar as personagens à submissão e à negativa da diversidade.

⁵ Consultar *Um teatro da mulher* (1992), de Elza Cunha de Vincenzo.

Transpondo as discussões dos papéis de gênero e do reconhecimento de uma mulher não mais perdedora, chega-se à obra de Carmen Moreno (1996). Sem abandonar a dicotomia relacional ela apresenta a universalidade das questões amorosas e propõe que a mulher e o homem experimentem as mesmas sensações, libertos do peso de tradições comportamentais. A fim de reforçar esta construção, a autora batiza suas personagens com nomes sem marcas distintivas de sexo, e sugere que na apresentação cênica o casal seja vivido por seis intérpretes: três atrizes e três atores, e que em certos momentos eles componham pares do mesmo e de diferentes sexos, e intercambiem experiências. As falas exprimem a permuta de sentimentos e a duplicidade de sensações que o texto explora. No entanto, carregam marcas de dúvida, compunção e descrença, e ainda o peso da auto-afirmação que a obra de Karam da mesma forma contém. As palavras finais da obra de Moreno são da personagem masculina, representada por uma atriz:

GIL — Que ironia a nossa história! Tô sentindo como se...como se a gente tivesse...trocado de papéis no fim da peça. É...me pregaram uma peça! É engraçado...eu ajudei a escrever, eu colaborei muito pra esse final, mas não gostei dele. Se eu fosse público, Léo...não iria aplaudir (p.70).

A troca de experiências entre mulheres e homens nos textos de Assunção e Moreno é substituída pela rebeldia da escrita feminina estampada na obra de Laura Aparecida Souto. *O estupro* (s.l., s.d.) violenta as padronizadas posições feminina e masculina, inverte-as ao apresentar um temário fortemente erótico que apaga as fronteiras de gênero. O inusitado fica por conta da presença de um homem vítima, passivo diante do contato íntimo que não deseja, e da unicidade da voz masculina, denunciadora de submissões sempre atribuídas à mulher.

O texto de Cecato (2002) não privilegia explicitamente as relações entre os sexos, nem centralmente enfoca o tema do casamento, mas debate e encoraja a organização do feminino e a superação dos limites que regras sociais e psicológicas impõem às mulheres para o exercício de suas individualidades. De forma leve, a autora oferece o cenário para que seja visualizado o direito da mulher de discutir suas necessidades, de realizar desejos pessoais importantes e por estes meios redescobrirem-se.

Com base na perspectiva temática e questionadora da dramaturgia feminina do século XX, penso que Vera Karam encontra identidade autoral junto às contemporâneas referidas, porque compartilha argumentos sob pontos de vista comuns, abertos ao debate, e manipula

configurações escriturais semelhantes. Parece ser recorrente a posição de alguns críticos da literatura quando afirmam que a dramaturgia feminina nada mais é do que textos escritos por mulheres, sem qualquer outra diferenciação aparente dos escritos masculinos. No entanto, apesar de muitas mulheres trabalharem em suas obras com temas amplos, é assídua a presença de textos de autoria feminina que demonstram a preocupação de discutir as carências nas relações familiares, amorosas, e nessas águas, também e principalmente, argumentos ditos femininos como a maternidade, a sexualidade, a violência e o abandono.

No início de minhas considerações a respeito dos propósitos deste trabalho, falei do desejo de enaltecer as mulheres que ousam revelar a si e suas convicções pela via da arte dramática. Isto é devido porque reconheço a dificuldade com que a criação de autoria feminina ultrapassa os limites do privado, e também à vista da carência de estudos e de divulgação de seus escritos nessa área. Investigar a respeito do saber das mulheres estimularia análises sobre suas práticas comunicativas e romperia preconceitos envelhecidos que não toleram a exposição das mulheres como personagens e testemunhas da história dia-a-dia construída, e falsamente imputada apenas à vontade e às determinações dos homens.

Valorizar e perpetuar a memória é um processo permanente. Se a revitalização e a interpretação das obras não as conduzem ao sedimentado *podium* canônico, pelo menos contribuem para que se questionem os elementos que o sustentam e principalmente mostrem que as mulheres sempre escreveram, não obstante o anonimato consentido ou imposto, a indiferença, o desapareço ou as dificuldades. Meritória é a atitude de escritoras que visam retratar a diferença e ousam romper com a voz hegemônica da tradição.

Diante da obstrução deliberada ou não, imposta à visibilidade das obras de autoria feminina é necessário que se articulem estratégias e que segundo Rita Schmidt (1999) se legitime a mulher como sujeito elaborador de discursos e de saberes na leitura da produção, recepção e circulação de objetos literários, particularmente no contexto que a historiografia e o discurso crítico construíram como tradição na literatura. Talvez, dentre as maneiras de viabilizar essa prática, “a melhor explorada e de resultados mais marcantes na crítica feminista atual no Brasil seja aquela dedicada ao resgate e à reavaliação de obras e autoras pouco conhecidas” (FUNCK, 1994, p. 23).

Em “Para além do cânone”, Elódia Xavier (1999) evidencia seu interesse na recuperação de obras de autoria feminina segregadas em suas circunstâncias por razões diversas, mas principalmente por critérios de valor determinados pela concepção patripotestal. A escritora aponta na literatura brasileira o século XIX, em que foram descobertos textos de dramaturgia, gênero que considera pouco explorado pelas mulheres. Da mesma forma com que faz a defesa do resgate dessas escritoras subtraídas de qualquer revelação, Xavier alerta para o fato de que “não se valorizem esteticamente textos carentes de qualidades literárias”, pois, “o fato de serem de autoria feminina não se constitui num critério de valor” e que “reconhecer qualidades estéticas numa obra até então invisível requer uma série de estratégias que amenizem a subjetividade crítica” (p. 20).

Não obstante respeitar a posição analítica de Xavier, penso que restituir uma obra à luz é compromisso da historiografia literária. Não deve ser permitido à historiadora e ao historiador privar qualquer realidade de ser apreciada e ouvida, ou de efetivar-se como algo mais permanente que a própria vida autoral. Imagino que os juízos estéticos, mesmo que tomados com uma certa subjetividade e decididos de acordo com o que as críticas e os críticos vêem e ouvem das obras, devam ser trazidos ao presente e delegados ao futuro, sem, entretanto desconsiderar que a tradição as julgará conforme sua aparência e temporalidade. Acredito, do mesmo modo que o historiador Décio de Almeida Prado (1999), que “a obra de arte, quando não atinge o seu mais elevado objetivo, certamente o estético, permanece de qualquer forma como documento de época” (p. 14), pois a história literária é “a história da produção e recepção de textos, [e] para o historiador esses textos constituem ao mesmo tempo documento do passado e experiência do presente” (COUTINHO, 2003, p. 17). Zahidé Muzart também reflete a respeito da dimensão estética das obras e dos critérios utilizados para determinar seu valor literário. Na visão de Muzart, a significância dos textos não-canônicos exige leitura sem preconceitos, pois “julgá-los com base já estabelecida seria, por definição, julgá-los previamente e reproduzir as estruturas de exclusão que marginalizaram esses escritos” (2003, p. 274).

No texto “Da questão da mulher à questão do gênero”, Suzana Funck (1994) refere-se ao modo e às características culturais que tradicionalmente concebiam o escritor como um ser assexuado, quando muito andrógino, e atribuíam à arte literária o conceito cômodo da universalidade que abrigava notadamente modelos masculinos. A representação da mulher no

século XIX entrou para a história da literatura somente como objeto/musa e para que se reverta o cânone, há que se mostrar o que aconteceu e quando “o objeto começou a falar” (MUZART, 1997, p. 85).

Eduardo Coutinho (2003) manifesta-se com relação à literatura representada pelo cânone, afirmando que ela não mais satisfaz os estudos historiográficos, cujos interesses voltam-se para o significado que determinadas situações ou fatos tiveram ou têm num grupo social. Do mesmo modo que as pesquisas de história literária contemplam áreas de outras ciências, seu interesse aponta e abrange estudos específicos de grupos alijados de exposição e de reconhecimento. Nesta dissertação, observo a estratégia utilizada pelas escritoras Maria da Cunha e Vera Karam para expressarem-se publicamente e ressoarem temas importantes, cuja discussão concorre para o estudo da trajetória encoberta de escritoras e de heroínas.

Por princípio, o texto literário evoca a vida humana – de mulheres e de homens. As personagens são construídas a partir de acontecimentos, das experiências e observações de seus criadores, pois é difícil construir a ficção diferente da realidade, e dessa forma cria-se um universo ilusório que utiliza a imaginação e uma verdade para construir uma leitura e uma escritura possíveis da vida. A esse respeito posiciona-se Vera Karam: “Ninguém pode ter como meta escrever coisas diferentes. Quando isso acontece, a gente vê essa intenção claramente no texto e estraga tudo” (apud ALVES, 2001, p. 11). Jauss (1979) defende a essencialidade da comunicação entre o texto, e a leitora e o leitor, isto é, entre “o *efeito* como o movimento condicionado pelo texto e a *recepção*, como o momento condicionado pelo destinatário, para a concretização do sentido como duplo horizonte – o interno ao literário, implicado pela obra, e o mundivivencial, trazido pelo leitor de uma determinada sociedade” (p. 50). Estes passos é que vão determinar o modo pelo qual se desencadeiam a expectativa e a experiência geradoras de uma significação. Ao observar que “todo o ato de um sujeito está subordinado às condições da subjetividade”, Rita Schmidt (1994, p. 30) conduz à idéia de que mulheres e homens escrevem e lêem diferentemente e, portanto, a atividade literária está marcada por dessemelhanças de gênero e assim deve ser vista.

No caminho dessas reflexões ocorreu-me investigar a escrita de autoria feminina tendo como variável o texto de um homem, mas se o fizesse estaria conferindo à experiência masculina o parâmetro para serem observadas e analisadas a criação, a expressão, a prática e a

interpretação literárias da mulher. De fato, “Enquanto buscarmos modelos androcêntricos para nossos princípios básicos – mesmo se o revisarmos adicionando o quadro de referência feminista, não estaremos aprendendo nada de novo” (SHOWALTER, 1994, p. 28). Assim, rejeitei o confronto de interpretações, de visões, de reações, ou seja, optei pelo exame da evolução que as distâncias históricas, culturais e sociais produziram dentro do próprio fazer literário feminino.

Essa escolha vai ao encontro da posição de Showalter (1994) que se coloca a favor das indagações sobre o que a mulher quer saber e de que maneira pode responder as perguntas que surgem de sua experiência, sem o endosso de qualquer idéia radical separatista de gênero, nem de exclusão de variados instrumentos intelectuais. A mulher “deve encontrar seu próprio assunto, seu próprio sistema, sua própria teoria e sua própria voz” (p. 29).

A literatura feminina ainda é cingida por repressões e olhares preconceituosos que criticam o modo como as mulheres dizem o que sentem. Hilda Hilst em entrevista televisiva datada de 2001 desabafou: “contei um pouco de minha vida, mas contei como um homem se conta”. Surpreendentemente esta atitude evidencia o impasse que mesmo as escritoras reconhecidamente vanguardistas nas questões de gênero sofrem em assumir sua arte, sua criatividade e forma de expressão do feminino, descolada do paradigma masculino.

Falar a respeito da linguagem do feminino e como ela acontece é uma prática que tem invadido os espaços acadêmicos brasileiros, e embora o uso dessa faculdade comunicativa ainda represente a cultura excluída da cultura, já não serve mais a alegação de que por natureza as mulheres são criaturas do silêncio. Para Showalter (1994), a defesa dessa linguagem é um gesto político com uma carga emocional forte. Ela ressalta que lingüistas ingleses e americanos demonstram que não há qualquer indício de que os sexos possam desenvolver sistemas lingüísticos diversos. O que é notório são diferenças identificadas na entonação, no discurso e no uso da língua, que por sua vez evidenciam diversidades de estilos e estratégias, e consideram ambientes e interesses, pois “a língua e o estilo nunca são crus e instintivos, mas sempre o produto de inúmeros fatores de gênero, tradição, memória e contexto” (SHOWALTER, 1994, p. 39).

Acredita-se que as diferentes linguagens artísticas permitem a exposição de conteúdos psíquicos sem o crivo da censura mental, e inúmeras são as formas que a arte tem para

provocar e estimular os sentimentos. Maria da Cunha e Vera Karam optam pela dramaturgia para pensar a condição humana e conduzir a leitora e o leitor da obra à reflexão sobre si mesmos, sobre os outros e suas inter-relações. É também na literatura dramática que as escritoras buscam uma forma de expressão cultural “em que não apenas participam aspectos estéticos como também ideológicos, não deixando de veicular valores político-culturais, padrões de comportamento, situando-se numa ordem histórico-social, revelando pontos de vista sobre as relações sociais” (SOUZA, 2001, p. 23). Se for verdade que “a simultaneidade da percepção e da realização imprime ao fenômeno teatral o seu caráter efêmero, volátil” (MAINIERI, 2002, p. 30), não é menos real o impacto perene da visualização da vida vivida diante dos olhos e da restrição ou talvez do desmoronamento da “quarta parede”⁶.

Pavis (2003) ensina que “A partir de Routrou e Corneille, a linguagem se apodera de corpos para encarnar a palavra do autor e a representação pode surgir como a encarnação, e logo também a servidora, de um texto considerado como a fonte de tudo” (p. 189). Sendo assim, a análise de uma obra dramática não pode desconsiderar o fato de que ela foi originalmente concebida para ser encenada. O texto precede o palco a partir do século XIX, e nessa circunstância, a atriz e o ator colocam-se a serviço da palavra de uma autora e de um autor e não mais da improvisação sobre roteiros conhecidos. Com esta evolução, inúmeros itens passam a ser necessariamente observados e contemplados, a fim de que texto e montagem teatral se ajustem harmoniosamente, embora saibamos que “cada texto, sobretudo o texto dramático, se metamorfoseia ao longo da história, dá lugar a uma série de interpretações diferentes, às vezes nomeadas em teoria da recepção *concretizações*” (PAVIS, 2003, p. 194).

Sem dúvida, o desejo de escritoras e escritores, dramaturgas e dramaturgos é manter o público cativo durante a encenação e a leitura, fazê-lo sentir vontade de permanecer no teatro, virar cada página de um livro, ansiosamente esperando o que vem depois. Peter Brook (2002) revela que o segredo da sedução é indagar se a cada momento, no ato de escrever ou atuar, existe uma faísca, uma pequena centelha que se acende para dar intensidade à obra e assim permanecer. Da mesma forma, e sem presunção, almejo que este estudo possa conquistar outras e outros curiosos da arte dramática, especialmente a produzida por mulheres, a fim de

⁶ Parede imaginária que separa o palco da platéia. O realismo e o naturalismo levam ao extremo a exigência dessa separação, ao passo que o teatro contemporâneo quebra deliberadamente a ilusão, (re) teatraliza a cena, ou força a participação do público (PAVIS, 1999, p. 315-316).

que circule no meio acadêmico o desejo de explorar o que elas escrevem a respeito da realidade e da fantasia, da consciência e da ilusão. É imperioso que se escute esse discurso de duas vozes que contém uma história “dominante” e uma “silenciada”, e se observem o retrocesso de um enredo e o avanço corajoso de outro, até então submerso no anonimato (SHOWALTER, 1994). Impõe-se logo “a tarefa de debruçarmos sobre os vários momentos da formação da nossa dramaturgia de autoria feminina com a intenção de traçarmos algo como a ‘linha genealógica’ dessa nossa tradição dramática, para a partir daí reintegrá-la à história da literatura e do teatro no Brasil” (SOUTO-MAIOR, 2001, p. 206).

EDEMEIA⁷
ou
O CASAMENTO INFELIZ

We have been raised to fear the yes.
Audre Lorde

Por muito tempo permaneceu oculta a face feminina, delimitada sua ação, desacreditada e contestada sua identidade. Com relação a isso, manifesta-se Ivya Alves:

Pela própria representação da mulher na sociedade burguesa, ela ficava impedida, entre outras limitações, de demonstrar amor/desejo. Esse controle do comportamento da mulher estava diretamente articulado à sua atuação no espaço doméstico e à vida familiar. Ultrapassar essas fronteiras reguladoras obrigou a mulher a ter consciência de sua condição e a buscar suas estratégias para burlar ou ampliar seu espaço de atuação (1999, p. 107).

Interpretada pela fala de suas personagens, timidamente encoberta pelas cortinas dos palcos, a dramaturga do século dezanove aos poucos consegue ultrapassar suas limitações e impedimentos, colocar-se em cena e passar de coadjuvante à atriz principal. No entanto, essa transposição do espaço recluso para uma trajetória pública, nem sempre foi realizada sem esforço. A exclusão de que foram alvo ao longo do tempo, a par da crítica que se feita, dificilmente lhes foi favorável, contribuiu para que a arte cênica fosse uma das armas de que se valeram as mulheres para revelar o feminino e expor a rotina e os conflitos que enfrentavam nesse espaço íntimo do qual supostamente eram as donas. Magaldi (s.d.) explica que “A história nos revela que mesmo na França, que passou a ser, a partir do Romantismo, a fonte quase única das nossas experiências cênicas, a dramaturgia se coloca, pelo menos desde o

⁷ As citações da obra são retiradas da edição de 1889. A indicação das páginas está entre parênteses, antecedida pela letra E.

século XIX, em posição inferior à dos outros gêneros literários” (p.10). O teatro foi então o caminho que as escritoras escolheram para fugir dos limites que lhes eram impostos, e estabelecerem-se num território talvez menos atritado com a crítica oficial e a sociedade. Ivia Alves (1999) revela que “As escritoras sofreram reveses da sociedade e um novo direcionamento de seus interesses deve ter sido freqüente, principalmente para livrarem-se das desqualificações, mas também para não serem marginalizadas” (p. 111). Esta afirmação é constatada na obra de Valéria Souto-Maior, diante do elevado número de mulheres que integram seu *Índice de dramaturgas brasileiras do século XIX* (1996). A pesquisadora, em sua tese de doutoramento, evidencia o teatro como uma forma artística que representa um dos passatempos típicos dos salões daquela época e que, se assumido pelas mulheres poderia exercer um papel articulador e revelador do pensamento feminino. No entanto, esclarece que o século XIX testemunhou significativas transformações no terreno das artes cênicas, desde comportamentos discriminatórios, passando por uma cautelosa receptividade, a partir da segunda década do século, marcada pela transferência da sede do governo imperial para o Rio de Janeiro, até um melhor acolhimento diante da moderna proposta de dramaturgos franceses que ofereciam em suas obras a discussão de temas sociais, e não mais sua simples exposição. Importa considerar que o período oitocentista, enquanto testemunhava grandes agitações políticas, propiciou uma nova conformação para o caráter do teatro nacional.

O estudo realizado por Souto-Maior (2001b) oferece a oportunidade de refletir sobre

os possíveis vínculos entre o espetáculo teatral como uma *segunda vida provisória* e a prática artístico-literária de dramaturgas brasileiras do século XIX que, enquanto *grupo silenciado* na cultura patriarcal dominante, provavelmente percebeu o potencial da atividade dramática como instrumento da luta feminista que nascia. Foi possível pensar com efeito que escrever para o teatro nessa época era, para uma mulher, não só forçar a abertura de novos papéis sociais para o seu sexo, mas também uma das poucas chances de levar à cena pública as suas próprias idéias e reivindicações sobre a realidade social e a sua própria condição. A prática feminista emergente encontraria nos palcos teatrais um espaço ideal para concretizar, ainda que provisória e ambigualmente, a liberação das palavras das próprias mulheres há muito tornadas patrimônio de um ‘senhor-todo-poderoso’ (p. 38).

As mudanças referidas por Souto-Maior, entretanto, foram muito mais penosas para as mulheres, principalmente quando se tratava de assumir a dramaturgia visando criar e recriar personagens e utilizar o corpo e a mente para expor idéias: “Se sair de casa para assistir a espetáculos teatrais era impensável para as mulheres *de bem* da colônia, o que não seria

mostrar-se publicamente em cima de um palco, diante de uma platéia predominantemente masculina?” (p. 99).

O desdém conferido à criatividade feminina e à importância de seu saber levou as mulheres ao receio de invadir o torrão já estabelecido como prerrogativa dos homens. Maria da Cunha transgrediu ao tomar o caminho da literatura, e acima de tudo, ao escrever para o teatro. *Edemeia* ou *O casamento infeliz*, é dedicado “Às Exm.^{as} jovens porto-alegrenses e ao Distincto Club Caixeiral como prova de profundo respeito” (E, p. 3). A ação do drama passa-se em Porto Alegre e está dividida em três atos que expõem conflitos matrimoniais enraizados no culto à domesticidade, historicamente consentida pelas mulheres, passivas diante do pensamento e das condutas hegemônicas oitocentistas.

Ao restringir a abrangência de sua obra às jovens porto-alegrenses, aparentemente, a autora sucumbe diante do perigo de penetrar no domínio dos homens, ou quem sabe, numa melhor hipótese, vale-se de um subterfúgio, uma estratégia, para propositadamente não se revelar uma ameaça. A redução das mulheres a meras propriedades, reclusas em ambientes privados, estendia-se à literatura, onde suas imagens eram retidas e aprisionadas dentro dos textos masculinos que as geravam segundo as expectativas e desígnios dos autores. É incontestável que “A personagem feminina, construída e produzida no registro do masculino, não coincide com a mulher. Não é sua réplica fiel, como muitas vezes crê o leitor ingênuo. É, antes, produto de um sonho alheio e aí ela circula, nesse espaço privilegiado que a ficção torna possível” (BRANDÃO, in BRANCO; BRANDÃO, 2004, p.11).

Schmidt (1999) atenta para o fato de que nas obras resgatadas de escritoras brasileiras do século XIX observam-se suas dificuldades em estabelecer um domínio discursivo, considerando que a função autoral está associada à identidade do autor como pai do texto, aquele que detém a prerrogativa da voz. Entretanto, verifica que elas conseguem discutir o código representacional das personagens femininas e deslocar significados semânticos, tradicionalmente vinculados à centralidade masculina. Exemplifico através de uma fala da personagem Edemeia na qual se refere ao marido dizendo: “Carlos me pertence perante Deus e a sociedade” (E, p. 22). Partindo de uma mulher, esta é uma declaração inusitada, considerando-se os contextos culturais cerceadores da época.

Maria da Cunha, talvez de maneira vacilante, admite sua capacidade criadora e instala no palco e à percepção pública a vida de uma mulher subjugada aos padrões comportamentais que a sociedade instituiu, aos quais é subserviente e dos quais é mantenedora. Nos três atos que compõem a obra, são concebidas atitudes que reiteram posições sexistas nas quais a figura feminina é considerada como o reverso do masculino. Há uma mulher adulta em constante estado de perplexidade diante de fatos contra os quais não pode e talvez nem admita insurgir-se, e uma menina que lhe segue o exemplo, na falta de outra imagem do mesmo sexo que lhe possa oferecer opções de identificação. Esta criança é enteada de Edemeia e já ensaia comportamentos femininos habituais de comunicação com o sexo oposto. Desejando uma boneca nova, é incapaz de dirigir-se ao pai e provedor. Solicita a ajuda da madrasta que promete empenhar-se, mas descrente declara à parte: “Pobre anjo!... Mal sabes que Edemeia é escrava de teu pai e que, por mais insignificante que seja o meu pedido, será inútil para ele” (E, p.10). A atitude tímida da criança estende-se a reações posteriores que irão sustentar a fórmula de conduta das mulheres, relativa ao desejo da maternidade.

Para algumas analistas da literatura de autoria feminina, Maria da Cunha seria uma escritora a reproduzir um discurso patriarcal, reforçando concepções errôneas, complacente com omissões e excessos, porque caracteriza personagens femininas que repetem e solidificam os papéis sociais vigentes, revigorando estereótipos tidos e havidos desde sempre. Ponderações desse tipo podem ser rebatidas quando se tem em mãos uma obra como *Edemeia*, ou quando se analisam textos de autoria feminina produzidos em épocas que desconheciam discursos reivindicatórios e experimentavam tímidas incursões no mundo literário.

Ao romper com a reputação secundária atribuída à arte das mulheres, propiciar voz aos seus pensamentos e salientar aspectos importantes da vida admitidos como imutáveis e incontestes, Maria da Cunha exhibe uma escritura capaz de incentivar a reflexão acerca de realidades experimentadas, mas não assumidas, e traça caminhos para as gerações sucedâneas percorrerem. Se por um lado a educação das mulheres, na época em que a peça foi produzida, as preparava para papéis submissos, é importante dizer-se que a arte por elas assumida, e não apenas a cênica, as transportava para a independência, a realização e o auto conhecimento. Souto-Maior (2001b) lembra que desde meados da década de 1870, a luta pela emancipação das mulheres já incluía a idéia de que, além do magistério, todos os campos profissionais deviam ser abertos às mulheres – e isso, evidentemente, significava reivindicar o acesso ao

teatro, não somente como consumidoras e intérpretes, mas principalmente na produção da arte dramática.

Maria da Cunha inicia sua escritura no momento em que a dramaturgia ensaia o papel importante que desempenharia mais tarde com relação à aliança das mulheres em torno da exposição e defesa de seus direitos. Utilizando-se do momento ideal para estreitar e ratificar publicamente também as conquistas intelectuais das mulheres, a escritora aborda a temática feminina, sob uma aparência conservadora, mas sem dúvida explora conflitos que induzem críticas e suscitam questionamentos. Certamente não só conformismo e resignação são mensagens subliminares na literatura, mas principalmente transformação e movimento, resguardada sempre a realidade temporal e social em que as obras são produzidas.

A análise do texto de Maria da Cunha principia pela observação de seu título e subtítulo, com o intuito de verificar se eles de alguma forma revelam o tema da obra. Comprovo que sim, que um complementa o outro e apontam não só o assunto, como também a perspectiva eleita pela escritora para discuti-lo. A escolha do nome da personagem feminina Edemeia para designar a peça nos esclarece que a vontade é restringir o tema ao cenário feminino e assim, evidenciar o papel da mulher dentro de uma sociedade cujo espírito e regras de conduta são ditadas pelos homens. O subtítulo *O casamento infeliz* estabelece definitivamente o argumento que sob o ponto de vista feminino será abordado nos três atos que compõem a produção.

A escolha de dois títulos para uma única obra repetir-se-á em Vera Karam. Vejo esse cuidado da mesma forma que a pretensão das escritoras de serem enfáticas, de sem demora utilizarem um instrumento conseguido a duras penas, para convergir a atenção de quem as lê, e situar seu público na essência do texto. Penso igualmente que a mulher escritora, por precaução, usa a sutileza para revelar de si e do mundo feminino, e isto também acontece em relação à escolha dos títulos de seus trabalhos, que com cautela deixam escapar, aos poucos, a respeito de suas propostas estético-literárias.

As personagens criadas por Maria da Cunha na obra em estudo são Carlos Dubois, o protagonista; Edemeia, a protagonista e mulher de Carlos; doutor Carvalho, pai de Edemeia; Luiz, amigo de Carlos; Julio, Augusta e Arlindo, filhos de Carlos; comendador Tibúrcio; doutor Colibert, advogado; Estocli, criado da família dos protagonistas; José, criado da família

de Carvalho; Maria, uma mendiga; Afonso, um amigo de Carlos; outro criado; um oficial de justiça; e outro mendigo. Seus nomes não têm conotações semânticas significativas à percepção da obra. Ao contrário, são comuns e somente indicam o sexo das personagens. Assim mesmo, buscando algum sentido na escolha de Edemeia para designar a personagem feminina central, verifico que não era um nome incomum à época da criação do texto.

Há uma ópera chamada *Edmea*, de autoria do compositor italiano Alfredo Catalani (2004), baseada na obra dramática *Les Danicheff*⁸ de Alexandre Dumas Filho e Pierre Newsky, encenada no Teatro La Scala de Milão, em 27 de fevereiro de 1886. Neste mesmo ano, Arturo Toscanini estréia sua carreira de maestro no Rio de Janeiro regendo essa mesma ópera. Como se podem observar, as apresentações realizam-se três anos antes da produção de Maria da Cunha, o que no entanto, não induz à afirmativa de que a dramaturga brasileira tenha sido influenciada pela composição de Catalani, ou pela peça que a inspirou, ainda que se considerem a popularidade e a importância de Dumas para a literatura da época. De qualquer forma, penso que é válida a especulação, diante da possibilidade de detectarem-se aspectos que as aproximam.

A ópera tem como personagem central Edmea, jovem órfã e pobre que se apaixona por Oberto, filho do nobre que a acolheu. Aproveitando a ausência do filho, e com o intuito de separá-los, o conde casa-a com um empregado que a ama. Ao fim da cerimônia de núpcias, a protagonista tenta o suicídio, o marido a salva, mas ela enlouquece. Quando Oberto retorna de sua viagem, Edmea recobra a razão e planejam fugir, já que ela está casada. Entretanto, o marido revela que se encarregou de dissolver o matrimônio e suicida-se. Edmea e Oberto comovidos confortam-no até a hora de sua morte.

A obra de Maria da Cunha narra a vida de Edemeia, filha única de um pai amoroso, e que desposa um homem viúvo com três filhos. O mais velho é um rapaz que aparece em cena retornando de uma viagem, à beira da morte por haver contraído uma doença grave. Os outros dois, uma menina e um menino são ainda pequenos, o que é sugerido pela referência aos brinquedos com os quais se divertem. O casal não tem filhos, no entanto numa das falas da protagonista, percebe-se que eles perderam uma criança.

⁸ Obra dramática de A. Dumas Filho e Pierre Newsky (Pyotr Korvin) em cinco atos, escrita em 1876 e representada no mesmo ano no Théâtre de l'Ódeon (www.delteatro.it –1º set. 2004).

O marido chama-se Carlos. Ele demonstra ser um homem severo, embora suas atitudes rudes sejam somente dirigidas à esposa e ao sogro. Seu comportamento em relação aos filhos é via de regra preocupado e carinhoso. O pai de Edemeia, por sua vez demonstra desvelo e amor pela filha e abomina o genro, que qualifica de monstro. Durante todo o desenrolar da obra, ele estimula Edemeia a abandonar o marido e voltar a viver em sua casa. Luiz é outra criação importante de Maria da Cunha. É amigo de Carlos e embora não fique bem esclarecido, parece viver na residência dessa família. Em certo momento, ele declara seu amor à esposa do amigo e chega a propor-lhe que saia de casa e renuncie à união que a faz sofrer. Edemeia não admite esta possibilidade, reitera seu amor ao marido, mas acima de tudo, sustenta o compromisso matrimonial. Sem sucesso, Luiz viaja com o intuito de não mais presenciar o sofrimento da amada.

No dia do aniversário do pai, Edemeia vai cumprimentá-lo e suplica que ele receba seu marido, com o qual está brigado. Ele reluta, mas concorda. Carlos comparece à casa do sogro, todavia as desavenças são alimentadas através de palavras ríspidas. Ao retirar-se da residência do sogro exige que sua mulher o acompanhe. Ela obedece, mas é por ele severamente agredida na rua. Uma testemunha do ultraje ampara-a e a conduz de volta à moradia do pai. Este, revoltado não permite que ela retorne ao marido e propõe-lhe que dele se divorcie.

Não sem dificuldade, Edemeia reconhece sua circunstância e admite a separação. Carlos enfurecido arquiteta um plano de vingança. Convoca seu advogado e determina uma ação contra a mulher, acusando-a de infidelidade e tentativa de homicídio. A trama esboça uma probabilidade de adultério só consumada na mente neurótica e vingativa do protagonista que opta por caluniar a mulher em detrimento da própria honra, com o intuito de puni-la por sua desconsideração. Todavia, são frustradas as tentativas de conseguir pessoas que testemunhem a acusação. Ao contrário, o criado da casa que o viu crescer despede-se ofendido diante da proposta de manifestar a falsa declaração que condenaria Edemeia ao desprezo e à exclusão social.

A protagonista, influenciada pelo pai inicia a ação de divórcio, mas enlouquece. Carlos pressente e receia as situações que daí se desdobrarão. Despede-se dos filhos e entrega-os a um amigo, pouco antes de Edemeia retornar à casa, fora de si, “com os cabelos soltos, pálida, em desordem” (E, p. 38), declarando sua inocência e pedindo socorro. Diante dessa imagem

Carlos pede seu perdão. Ela, no entanto não o reconhece e persiste dizendo que ele a matou e desonrou-a para sempre. Seu pai desesperado responsabiliza-o pelas ocorrências trágicas. Carlos enfurecido saca o revólver e exige que o sogro se retire. Neste momento, Luiz retornando da viagem assiste à cena desastrosa e para defender Edemeia e seu pai empunha um revólver. Ambos atiram. Carlos é ferido e morre.

A protagonista naquele instante recupera a consciência, reconhece seus enteados e constata a morte do marido. Luiz permanece a seu lado em atitude de proteção. As últimas palavras da obra são de Edemeia, que da mesma forma como iniciou, proclama seu infortúnio: “Oh! Meu Deus! Quanto sou infeliz!” (E, p. 40).

A ópera de Catalani e o texto dramático de Maria da Cunha, apresentam afinidades em relação ao tema: relacionamentos amorosos, preconceitos e desequilíbrios emocionais. Ambas os discutem, porém sob pontos de vista desiguais. Tanto Maria da Cunha quanto Catalani revelam em suas obras, restrições de pais ao casamento de filha e filho. No entanto, a escritora dirige sua reprovação ao homem, enquanto o autor da ópera endereça-a à mulher. Divergem assim, quanto aos atributos que conferem aos dois sexos. As críticas aos relacionamentos também são movidas por questões diversas: enquanto a dramaturga aponta maus tratos e indiferença como obstáculos à vida matrimonial, o compositor alega a desigualdade social como impedimento. Outra aproximação possível é a presença do imutável triângulo amoroso, nesses casos considerados sob enfoques diferentes. As alterações de consciência também fazem parte do enredo das obras e, seguindo o padrão do momento, são conferidas às personagens femininas.

Considerando que quase nada se sabe sobre a escritora Maria da Cunha, com essa digressão poder-se-á cogitar a possibilidade de que esta mulher tenha desfrutado uma vida intelectual rica e comprometida com a tarefa de evidenciar relacionamentos interpessoais sob ângulos e enfoques não usualmente manifestos. A reflexão sobre as duas manifestações artísticas aludidas são ponderadas sob o aspecto da singularidade que as aproxima e de forma alguma conduzem à investigação da escrita da mulher contrapondo-se aos modelos criativos masculinos.

Passando à análise estrutural da obra de Maria da Cunha, proponho o estudo das personagens mais significativas dentro da ação dramática, considerando que delas partem os

atos que determinam a intriga: Edemeia, Carlos e Carvalho. No drama, as figuras se revelam pelas ações, e seu delineamento deve ser comprovado por meio do exame dos feitos, diferentemente da literatura não-dramática, que geralmente proporciona mais dados sobre as personagens. Isto é devido, pois a dramaturga e o dramaturgo têm de deixar em aberto a maior parte da caracterização das figuras dramáticas, a fim de que a elas se possa ajustar a natureza da atriz e do ator. Ball (1999) define que “os traços da personagem, cuidadosamente silenciados e presentes no texto são revelados, apresentados, via ação” (p. 89). Mesmo as melhores caracterizações permanecem mistérios, em essência, pois “uma personagem, nítida e racionalmente delineada, totalmente explicada, não é apenas impossível, é enfadonha e implausível” (p. 94). A importância desse entrosamento é também discutida na obra de Szondi (2001). Ele se refere à arte interpretativa como absoluta, e salienta que “a relação ator-papel de modo algum deve ser visível: ao contrário, o ator e a personagem têm de unir-se, constituindo o homem dramático” (p. 32).

Não nos esqueçamos de que uma peça teatral é escrita para o público e raramente dois expectadores vêem do mesmo modo a mesma personagem, daí considerá-la o elemento mais subjetivo do drama. Neste caso, como as demais figuras dramáticas não possuem perfis trabalhados, mas contribuem para justificar os atos dos protagonistas e intensificar suas particularidades, elas são mencionadas e têm suas falas reproduzidas à medida que estas sejam essenciais para o desdobramento da obra.

Início a análise do texto considerando a personagem Edemeia como parâmetro, visto que é a figura feminina central e dela irradiam-se as ações e o argumento do conflito dramático. Seu papel é mais importante do que a unidade da ação, pois ela é a condutora da dramaticidade das cenas, e seu avanço dita a continuidade do enredo. Dessa estrutura decorre a transgressão das categorias de tempo e de lugar, porquanto na medida em que o caminho subjetivo toma o espaço da ação objetiva, estas unidades perdem a força e adaptam-se à progressão do eu. Szondi (2001) confere ao drama um tipo peculiar de decurso temporal, em que o presente torna-se passado, mas contém o germe do futuro. Referindo-se à questão espacial e aos elementos temporais, determina que eles sejam eliminados da consciência do público, pois só assim surge uma cena absoluta, isto é, dramática. Quanto mais freqüentes são as mudanças de cena, e as quebras de tempo, tanto mais difícil é esse trabalho.

Edemeia satisfaz as disposições geradas por Szondi (2001), funda seu próprio tempo e exhibe cenas que não se sucedem somente em relação causal, mas obedecem ao desenvolvimento das personagens. Espaço e temporalidade baseiam-se na representação do desenvolvimento psíquico, ou seja, do ego da personagem principal e não na unidade da ação: Edemeia sai de cena e seu drama continua. A indicação temporal é sempre o presente, salvo ocasiões em que a protagonista e a personagem José manifestam-se através de solilóquios para pré-historiar e fundamentar as cenas que ocorrerão. Aliás, é o criado da família que conceitua o casamento de Edemeia e Carlos com a expressão tituladora da obra: *O casamento infeliz*. Estabelecem-se com essas e as demais enunciações, a mutabilidade dos acontecimentos, responsável pela conversão dos presentes absolutos em passado e pelo nascimento de outros presentes. David Ball (1999) afirma que a vida real parece real devido à consciência que sempre temos da especificidade do momento presente. A seu ver, os seres humanos concentram-se no agora e, portanto, a característica do agora específico deve ser parte da vida retratada no palco, do contrário parecerá incompleta, vaga, genérica, irreal.

Edemeia é uma mulher jovem, desejosa de afeto e do amor romântico, e evidencia em toda a obra a frustração e o sofrimento por não conquistá-los. Casada com um homem bem mais velho, pai de um filho adulto e de duas crianças, tem com grande inquietação a vida familiar, e mais precisamente a convivência, ou melhor, a desavença matrimonial. Suas primeiras palavras e atitudes revelam um ser infeliz e atormentado pelas relações que mantém com as imagens masculinas, especialmente a do pai e a do marido: “Não posso ler, tenho a imaginação perturbada pelas saudades de meu pai” (E, p.7). A autora escolhe a representação da leitura, intimamente ligada à idéia de reflexão e de trato íntimo, com o intuito de manifestar, desde o início, a inaptidão ou a recusa da personagem de perceber a realidade e compreender sua circunstância.

A obra apresenta uma trama simples e por isso motiva que, embora Edemeia conduza toda a ação dramática, suas aparições resumam-se a lamentos sobre infortúnios, e a demonstrações a respeito de sua atuação irrepreensível como esposa, dona de casa e mãe. Esta situação parece também ser reconhecida por Alizade: *Quiénes mejores que las mujeres, naturales dadoras, naturales siervas, naturales sometidas a las grandes leyes de la naturaleza, naturales portadoras de vida y muerte!* (1998, p. 20). A autora não define no perfil da personagem preocupações de ordem social, nem inquietações relacionadas a pleitos

femininos. A esse respeito, há no primeiro ato uma rápida cena na qual Edemeia tece um comentário, penalizada com o estado de pobreza de uma órfã que lhe solicita ajuda financeira para sustentar a mãe enferma. Todavia, o episódio só é incluído para reforçar o estado de amargura que paira sobre a figura feminina. Dentro de um contexto que não contempla pensamentos explicitamente ligados à concepção feminina de agir e reconhecer-se, o ato de sustentar a mãe, sozinha e sem recursos, reitera a imagem da mulher abandonada e sem capacidade de isoladamente resolver seus conflitos, e com isso entenda-se sem a figura masculina.

É peculiar a forma utilizada pela autora para apresentar as situações de angústia e subserviência experienciadas pela protagonista, pois são raros os diálogos desencadeadores da tensão que se percebe entre o casal. Recursos introspectivos configurados em solilóquios e apartes conduzem leitoras e leitores à intimidade de Edemeia, que pensa em voz alta e assim esclarece os perfis das demais personagens e o desenrolar da ação dramática. Durante todo o tempo, os ressentimentos e as dores são percebidas pelas falas da protagonista, que veicula reflexões alternando mágoa e resignação:

Meu Deus! Se até hoje eu não tenho tido um só dia de alegria, o que será daqui em diante? Pressentimentos bem tristes tenho no coração. [...] Era a sentença que se acabava de dar, eram as algemas de ferro que me oprimiam a vida. Ah! Carlos! Quanto me tens feito sofrer, quantos desprezos, quantos martírios. Oh! Como sou desgraçada! (E, p. 7).

Detectam-se nesse processo as marcas do discurso feminino. A personagem assume a identidade de sujeito contestatário, que elabora e expõe o universo da mulher através de sua própria voz, incluindo novos conteúdos e perspectivas ignoradas, à observação e ao debate. Souza (2001) ensina que a mulher instaurou um espaço de discussão do que fosse específico da condição feminina, retirou o interlocutor masculino e seu discurso passou a ser depoimento. Atribuo a essa particularidade a estratégia de Maria da Cunha de economizar as falas do protagonista e não lhe dar voz, pois que é o momento da mulher, e de si origina-se o ponto de vista. Todavia, percebe-se na obra, que o silêncio masculino não tem as características do calar feminino, ele é pleno de autoridade, sugere opressão e provoca o comportamento receoso, mas consentido da protagonista. Por tratar-se de uma criação dramática, certamente devem unir-se a representação pela palavra e a representação visual, para indicar o estado psíquico da personagem.

Ao longo da obra, a protagonista não demonstra tentativa ou desejo de pertencer ao universo masculino, muito menos de usufruir os benefícios atribuídos aos que nele se incluem. Não lamenta a circunstância de viver numa cultura criada pelos homens e para eles. Há sempre uma atitude de dependência e submissão diante daqueles que fazem parte do círculo familiar a que ela pertence, mas ao qual aparenta estar simples e impositivamente anexada. Sua visão de mundo restringe-se ao lar, e não são mencionadas ligações com o espaço externo. Gilbert e Gubar (1984) examinando esse comportamento feminino revelam que há distinção entre as imagens de aprisionamento da mulher e do homem veiculadas na literatura. Enquanto a primeira é física e metafórica, a outra é social e real. Os autores utilizam essas representações com diferentes propósitos, estéticos ou filosóficos que se reportam a viagens ao fundo da psique, ou a projetos pessoais. As mulheres, entretanto refletem a realidade de seu próprio confinamento e condicionam-se à idéia de que tal como uma casa, elas são propriedade do homem, o que para Gilbert e Gubar é negar a transcendência espiritual do corpo. A personagem central de *O casamento infeliz* não foge à regra e reproduz essa feição. Ela é mais um de tantos objetos da casa, e lá se encontra para cumprir o desígnio que a própria sociedade impõe a uma construção familiar conveniente. Relembrando, Carlos é um viúvo com três filhos, dois ainda crianças e, portanto compelido a substituir sua esposa falecida por outra mulher, que sem autonomia, desempenha o papel útil e supostamente natural de ama da casa.

Há alguns outros indicativos da exclusão da protagonista do cenário familiar. Maria da Cunha ao criar a personagem feminina não lhe concede a função materna que permitiria o elo sanguíneo, e por dedução ou expectativa, a sintonia de afeto no círculo doméstico. Ela confere a Edemeia a posição de indivíduo juntado ao grupo familiar estabelecido e que circunstancialmente se acha privado de um membro que precisa ser repostado. Deste modo, também lhe é retirada a fonte de influência e autoridade no lar, já que foi subtraída das relações afetivas íntimas que exigem reciprocidade e inevitavelmente geram um campo de poder. Para explicitar com mais clareza as opções da autora sugiro a observação do diálogo entre Edemeia e Carlos nos momentos que antecedem a morte de Júlio:

EDEMEIA: Não desesperes; Deus terá compaixão dele, de tua dor; a ciência da medicina é grande e ampara sempre os que nela têm fé.

CARLOS: Retire-se; não pode avaliar o que é a perda de um filho.

EDEMEIA: Oh! Se posso avaliar tal dor! Também fui mãe; vi morrer o meu inocente filhinho, o nosso filho Carlos; e, ainda mesmo que eu não fosse mãe, tenho coração. Porque não tomarei parte em tua dor? ... Acaso não sou tua mulher?

CARLOS: (dando um empurrão em Edemeia) Retire-se, já lhe disse...

EDEMEIA: (dando um grito) Ah! ... (cambaleia, segurando-se numa cadeira) (E, p. 17).

Em toda a obra, essa é a única passagem que revela a maternidade incompleta e a decepção que a personagem demonstra por não realizar o sonho biológico e o mandato interno que determina o rumo de vida das mulheres. Ficam frustradas nesse caso, a expectativa da valorização social e familiar, o desejo narcíseo da geração da vida no próprio corpo e o cumprimento do imperativo cultural que confere significância à maternidade, cuja imposição é praticamente indeclinável. As palavras de Carlos contribuem para essa análise, pois, numa atitude de desprezo, disputa o sentimento maternal com a mulher e a desqualifica, irradiando o insucesso biológico de Edemeia à inaptidão afetiva. Provavelmente, por se tratar de um aborto, caracterizado como debilidade e incompetência da mulher, o protagonista rejeita a perda também sofrida pela esposa, não lhe atribuindo sequer a benevolência da lembrança. Ao substituir a gravidez por uma forma de adoção, a autora submete sua personagem a mais um pesar, a outra amargura resignada e a um diferente, mas não menos cruel estado de submissão: a ela não é permitido ser realmente mãe, mas lhe são destinados três filhos de outra mulher, aos quais não pode aderir incondicionalmente. Assim, escoam-se o desejo de completude no casamento e a expectativa de inclusão para burlar o isolamento. Uma leitura também possível dessa condição é o propósito de manter a personagem feminina livre de pretextos que a impeçam de assumir escolhas e decisões futuras. Outra, um pouco avançada talvez para o comportamento da época, apresenta com muita cautela à sociedade e principalmente “às jovens porto-alegrenses” a opção de não ter filhos, mascarada na figura de uma madrasta, alterando desta forma o domínio dos mitos e das normas culturais.

Movimentos feministas questionam a maternidade sob enfoques diversos e interessantes. Observam que a obediência aos parâmetros culturais que determinam a dedicação exclusiva aos filhos configura-se como um instrumento de controle sobre as mulheres e também uma maneira de escravizá-las ou delimitar sua atuação ao espaço íntimo. Sugerem também que a indução ao auto-sacrifício e à conduta servil deriva de ideais falsos desde sempre impostos à mulher ocidental e vinculados à idéia da maternidade (ALIZADE, 1998).

A circunstância em que vive o casal só lhes permite uma relação reservada e seus diálogos, excetuando os que concorrem para o desfecho, são inexpressivos ou hostis. No

entanto, é relevante observar-se que a protagonista aos poucos, mas não de maneira persistente, reage à infundada agressividade do marido. A vigésima segunda cena do ato I mostra a maneira simples, mas direta de refutar a autoridade com que Carlos se manifesta. Ao tentar socorrer o enteado enfermo Edemeia é vigorosamente afastada pelo marido:

CARLOS: Ainda aqui, senhora? O que faz que não vai cumprir os seus deveres?

EDEMEIA: Os meus deveres, já os cumpro e continuarei a cumprir. Não é preciso que m'os lembres.

CARLOS: Retire-se, senhora...(dando-lhe um empurrão).

EDEMEIA: (soltando um grito abafado) Ah! ... (E, p. 15).

A peça revela a expectativa masculina da convivência matrimonial, pois exhibe uma mulher unicamente coadjuvante, caracterizada para compor um cenário que determina ambivalência de atitudes: ela é considerada indispensável à construção da harmonia familiar, mas não recebe o tratamento apropriado à relevância de seu papel. Maria da Cunha materializa com exatidão esse espírito quando cria o diálogo entre Augusta e Arlindo, enteados de Edemeia, diante da possibilidade do afastamento da madrastra:

AUGUSTA: O papá demora-se muito, quem sabe se a madrastra não vem?

ARLINDO: Se ela não vier, o papá vê outra mulher para nos acompanhar.

AUGUSTA: Arlindo, não fales assim; a mamã é mulher do papá e uma criada vem ganhar dinheiro e depois, como sabes, – é nossa segunda mãe (E, p. 31).

Estranhamente, esse sentimento de coadjuvar é também compartilhado pela mulher que se reduz a uma existência submetida, quiçá por receio da solidão ou por injunções culturais. Para Alizade (1998),

La mujer, si doble, mejor. No importa si lo que la dobla es un marido, un padre, una madre, un hijo, un amante. No importa tanto quién sino el hecho de no estar sola. [...] Estar sola constituiria un estado anti-natural, fruto de los artificios de la cultura y de una emancipación estéril (p. 87-88).

A psicanalista argentina esclarece que a vida solitária que não está determinada pela opção religiosa ou pelo *espléndido aislamiento* dos atos criadores, percorre caminhos difíceis onde são experienciadas angústias de morte, desamparo, marginalidade ou excentricidade. Elaborar o abandono implica transitar no espaço de angústia, de solidão, até que se recupere a auto-imagem isenta de depreciação.

Contudo, a realização do desejo de manter-se protegida não gerou na mulher a sensação de que seu imaginário presumiu. Em toda a obra *Edemeia*, são veiculadas imagens de sofrimento, de desamparo, além das de subserviência, contrapartida feminina ao ato masculino de proteção e de sustento. A protagonista permanece reclusa num ambiente que presumidamente é seu, mas que não leva sua feição. Atividades costumeiramente ligadas ao fazer feminino não são mencionadas. Ela não faz e nem recebe visitas, não tem amigas, sequer uma confidente. A trama desenrola-se dentro da sua casa e da de seu pai, o que indica mais uma vez a condição subordinada ao teto patriarcal e às figuras masculinas do pai e do marido. Luiza Lobo (2005) argumenta que a auto-reclusão com traços de expiação de culpa são vestígios recorrentes na escrita feminina e assassinam aos poucos o próprio corpo.

A leitura apurada da obra revela que ao mesmo tempo que submete sua personagem feminina ao sofrimento da submissão, Maria da Cunha gradualmente oferece atitudes que não as de resignação ou indiferença, para romper as “algemas” às quais Edemeia se refere. A fala que transcrevo a seguir bem demonstra, e já no primeiro ato, as dúvidas que invadem o pensamento da protagonista, e oferece a prerrogativa da escolha, que poderá extinguir seu infortúnio. A maneira reticente como se expressa, e o relato de sua circunstância familiar, no entanto mostram uma mulher dividida e cega, diante de sua contingência:

Por um lado, os carinhos de um anjo; por outro, os gemidos do moribundo e o barbarismo do ente que eu amo, Carlos, por quem deixei meu pai, que tanto amava! E é este quem me faz sofrer! Impacientemente tenho esgotado todos os carinhos, mas tudo me tem sido baldado! Meu Deus! Inspira-me! o que fazer? Abandonar esta casa?!... (refletindo) Não, hoje é impossível; esse anjo que me sorri, que me tem adoçado o cálice do fel! Não Edemeia, espera, ainda não finalizou o teu martírio! (E, p. 16).

Abandonar a casa, idéia que aos poucos se intromete nos pensamentos de Edemeia, concretiza-se mais tarde, revestida de uma manifesta imposição paterna. O que parece ser um indicativo de rebeldia e de auto-estima, configura-se como uma troca de “donos”. O que poderia ser um rompimento das estruturas patriarcais, nada mais é do que a reafirmação da imutável necessidade da figura referencial masculina para escorar a mulher. Diante desse fato tão importante e decisivo para o desenrolar da trama, há que se refletir sobre a magnitude que tal decisão atingia à época em que a obra foi concebida. A separação representava a perda das virtudes da mulher, e isso colocava em dúvida a possibilidade da regeneração feminina, além de caracterizar uma interferência na ordem social determinada pelo moralismo oitocentista.

Se pensarmos inserir Maria da Cunha no rol de escritoras que solidificam clichês e não quebram os vínculos de dependência entre os sexos, também é possível considerá-la audaciosa, pois no faz-de-conta do palco e na estratégia das linhas e das entrelinhas, insere expectativas de transformações e permite refletir sobre a existência de outros caminhos que não os do sofrimento, geralmente vinculado à exaltação do espírito feminino.

Carlos, o marido de Edemeia é a personagem que completa junto com Carvalho, pai da protagonista, o triângulo da contenda e reproduz a figura do ser angustiado e dividido entre a manutenção das funções de vigor e poder reservadas ao sexo masculino, e o sentimento de pai e de esposo. Seu segundo casamento, motivado talvez por uma imposição social, repete o primeiro enlace. Júlio, seu filho mais velho, ao lamentar a vida desafortunada da madrasta, lembra os sofrimentos de sua mãe:

Oh! Minha mãe, toda a franqueza. Não é feliz com meu pai, pelo que observo, leva a mesma vida que minha defunta mãe! ... Meu Deus... Tirai-me a vida, não quero ser testemunha do barbarismo de meu pai! Ele é meu pai; porém quando recordo-me dos tormentos por que passou minha santa mãe, chego a esquecer-me que sou seu filho! ... até me aborreço! Meu Deus! Perdoai-me! (E, p. 13).

Referido pela autora na apresentação das personagens como “capitalista”, Carlos é um homem de posses, pois mantém uma casa confortável, empregados, embora não seja mencionado o tipo de atividade profissional que exerce. Sua conduta hostil é repetidamente proclamada ao longo da obra. Edemeia o faz em forma de lamento, aprisionada ao destino de mulher sofredora e vítima de agressões físicas e morais das quais não consegue defender-se. Carvalho, seu sogro e antagonista, reage à natureza violenta de Carlos enfrentando-o com diálogos e ações arrebatadas.

Incapaz de dirigir qualquer palavra terna, ou demonstrar afeto à esposa, por vezes reconhece seu comportamento agressivo e infundado, e lamenta havê-la feito sofrer. Em certo momento, perguntado pelo sogro se ama a esposa, contrafeito responde: “E então, senhor! Não é ela minha esposa? Não é hoje a mãe de meus filhos?” (E, p. 23) Por sua postura ambígua, carinhoso com os filhos, insensível e hostil com a mulher, é possível admitir que Maria da Cunha cria essa personagem masculina com o intuito de mostrar que não só a mulher é vítima da cultura que confere poder ao homem. A sedução do domínio e da força inebria, mas aprisiona, impõe regras e exige fidelidade. Carlos demonstra toda a dor diante do filho que

morre, barganha com Deus a sua vida pela do rapaz, numa atitude que não se ajusta às reações de repulsa e ao tormento que inflige à mulher. Prova disso é a maneira como age diante da possibilidade de que a esposa se adiante e peça-lhe o divórcio. Não suportando a idéia de ser desprezado, apressa-se e tomado pelo sentimento da vingança, propõe ao advogado encaminhar um processo de separação baseado num falso adultério e numa forjada tentativa de envenenamento. O que não estava previsto era o descrédito e a rejeição que sua trama receberia. À exceção do advogado que assume a proposta, ninguém aceitou a cumplicidade.

Reduzido à sua incoerência, Carlos desestabiliza-se e teme a privação do juízo. A loucura e as perdas, não pode repartir, e sozinho tem de assumi-las. Seu aniquilamento, representado pelas mortes da primeira esposa e de dois filhos está prestes a ampliar-se, e o divórcio avizinha-se como prova incontestada de fragilidade. Sua linguagem, tal qual a de Edemeia também parece confusa e seus pensamentos vagueiam:

... Mas ela – não merece esta infâmia.[...] Deus! Que confusão se apodera de meu cérebro! Deus! Conforta-me! este coração! Esta cabeça cheia de conjeturas horríveis! Porque deixaste de proteger-me, Senhor Deus? Oh! Já não mais piedade para mim! Estou amaldiçoado! ... (E, p. 33).

Valendo-se dos recursos da palavra e dos gestos – “caí sobre uma mesa com a cabeça entre as mãos” –, Maria da Cunha expõe a outra face de sua personagem masculina, vítima também da imposição de firmeza, solidez moral e física que lhe faz a sociedade patriarcal. Discutindo a histeria masculina no século XIX, Showalter (1989a) questiona o que haveria tornado os homens tão instáveis, tão emotivos, em suma, tão femininos, naquela época? A neurose de guerra que lhes foi atribuída para justificar suas instabilidades conseguiu ser melhor assimilada pelas mulheres, suas contemporâneas, ou seja, a anuência de que a perda do poder pode levar à patologia e que uma ferida pode ser constante, quando se é privado da sensação de estar no controle e de ser um ator autônomo num mundo manipulado.

Aparentemente, o instante crucial da peça assenta-se na disputa de dois homens por uma mulher. Digladiam-se pai e marido pela posse do troféu representado na figura feminina de Edemeia. Percebe-se que a urdidura da vingança pouco registra a mulher; são os homens que preparam a arena, alternam-se no papel de alvos e contendores e empunham suas armas: a chantagem, a violência, a sujeição, mas acima de tudo o desejo incontrolável de poder. Para eles o que importa é o embate, a vitória, o prêmio. A Edemeia resta a angústia da opção

urgente: o pai ou o marido. Não esqueçamos que à época da produção dessa obra, vigia o pensamento que daria luz ao complexo de Édipo. Naturalmente, os comportamentos e as interpretações dos trabalhos produzidos naquele momento, contribuíram para a construção dessa teoria psicanalítica. Entretanto, outros modelos de manifestação que não o edipiano devem ser visualizados. É importante que a inveja do poder, sempre atrelada ao complexo de Édipo seja concebida de outra forma, em outras palavras, seja traduzida como o desejo de domínio, atributo que convém a todos os indivíduos, e resultante de movimentos civilizatórios que se organizam, fazem surgir diferentes anseios e ordenam novos grupos de contenda e de conflito.

Carvalho, terceiro elemento importante no embate dramático é um homem de meia idade, viúvo e que reserva à sua única filha uma dedicação e um amor profundos. Mostrou-se sempre contrário ao casamento de Edemeia e Carlos, numa atitude que confunde desvelo e ciúme incestuoso, se a considerarmos indício de uma relação edipiana na qual a protagonista substitui a mãe falecida. Essa imprecisão de sentimentos revela-se no aparte de José, o criado, ao descrever a união matrimonial e os dias que a sucederam:

Há dez anos que estou empregado nesta casa e sempre vi meu amo contente, feliz. Quando a senhora Edemeia casou-se, foi uma alegria, uma festa nesta casa como nunca vi. [...] Mas de um ano para cá, vejo sempre meu amo triste e isto desde que a senhora Edemeia casou-se! Sempre pensativo e há dias em que pouco aparece. [...] Ontem fiquei com pena de meu amo; ao receber uma carta, pôs-se a chorar, como uma criança! Esta carta, se não me engano, foi da senhora sua filha. Até hoje não tem se levantado da cama. [...] Este casamento da senhora Edemeia com o tal senhor Carlos foi causa de grandes desgostos para meu amo. [...] Na verdade, foi um casamento infeliz [segundo título da obra] (E, p. 17).

O comportamento de Carvalho também é ressaltado nas palavras que ele dirige a Carlos ao presenciar os maus tratos que inflige à esposa:

Senhor, não posso deixar de lhe dizer duas palavras! Quem é esta mulher, que neste momento vejo ultrajada? Não é aquela de quem muitas vezes lhe neguei a mão de esposa? Não é aquela de quem por muitas vezes lhe disse que não havia necessidade de casar porque ainda tinha um pai que a amava? Senhor Carlos! O senhor é um covarde, um grotesco, o assassino de minha filha! (Para Edemeia) Siga-me, senhora; ainda tem pai e um teto que lhe abrigue; abandone esse monstro, esse miserável... (E, p. 17).

Carlos e o sogro utilizam com maestria seus apetrechos de luta, golpeiam-se através das palavras, mas cruelmente fazem de Edemeia sua arma mais poderosa. Atiçam-na

simultaneamente com chamamentos à obediência e à sujeição vinculadas a compromissos matrimoniais e de filha. São comuns declarações como estas: “Não queres acompanhar aquele que te deu o ser? Vai, filha; esquece este velho.” (E, p.23) “Amas e queres o teu algoz! E desprezas a teu pai!” (E, p. 18) “Está aí o carro que o senhor Carlos mandou para a senhora, mandando-lhe dizer que os meninos a esperam” (E, p. 23). A despeito desses gestos desmedidos, Edemeia pela primeira vez busca a emoção da alegria e ingenuamente tenta harmonizar seus afetos. Todavia acirram-se as vontades, acelera-se a disputa que resulta um duelo, interrompido pela filha diante do pai ferido.

Eis um dos momentos mais tensos da peça, onde as ações se sucedem encadeadas e os eventos exigem-se mutuamente, como é requerido numa produção dramática. David Ball observa em sua obra *Para trás e para frente* (1999), que “Uma peça é uma série de ações. Uma peça não trata da ação e nem descreve a ação. Por acaso o fogo trata das chamas? Descreve as chamas? Não, o fogo são as chamas. Uma peça é uma ação” (p. 23). Em *Edemeia* a ação configura-se como duas intensas lutas. Uma a masculina, pela posse e pelo domínio, na qual a mulher é simplesmente a prenda, e outra, a luta feminina para impor seu caráter individual e exercer a capacidade de decisão e julgamento. Em resposta ao desafio para o duelo, Carlos facilita essa dedução: “Estou a seu dispor, marquei o lugar em sua casa e a hora uma da tarde; escolhi as armas: sejam as espadas; e, se eu tiver a felicidade de ganhar, Edemeia será minha. Miserável!” (E, p. 29). Acrescente-se a esta manifestação, o fato de suas ações futuras não lamentarem a perda iminente da esposa, nem referendarem o desejo de preservá-la a seu lado. Longe disso, sua artilharia é apontada para o sogro: “Ah! Dr. Carvalho, agora sou eu quem vou humilhar-te. Quero a tua filha, que me pertence, ou então a tua vida, a tua honra” (E, p. 32). Mais perversa ainda é sua atitude diante da separação que se efetivará: “O divórcio, ou um recolhimento. Edemeia, ou um recolhimento porque assim eu ficarei vingado: nem eu, nem ele. Edemeia é esposa virtuosa, porém eu direi que é uma esposa adúltera, que é uma criminoso. Quero que manche a honra do Dr. Carvalho” (E, p. 32).

O conflito criado por Maria da Cunha é gerado pela hesitação da protagonista em apropriar-se de sua originalidade, em assumir que sua vida pode ser descolada das do pai e do marido. Tudo parece encaminhar-se para a inalterabilidade de comportamento, mas o que se vê é uma inesperada cena em que Edemeia recupera o domínio de seu desejo e enfrenta o marido: “Senhor! Digo-lhe que jamais lhe pertencerei, sou filha do doutor Carvalho e não

esposa de Carlos Dubois. Esqueça-se de mim para sempre, que eu farei o mesmo” (E, p. 30). Curiosa é sua reação subsequente, mistura de alívio e perplexidade diante do que disse: (ajoelhando) “Meu Deus! Eu vos agradeço!” (E, p. 30).

A partir desses acontecimentos, Edemeia desaparece das cenas para retornar no fim da trama. Esse artifício pode estar propositadamente inserido, para que, livre de desvios de atenção, seja observado o comportamento masculino, ligado à cultura da contenda e do poder, e nesse contexto, reproduzida pelos atos vingativos e hostis de Carlos e do sogro. Sob outro olhar, o afastamento da protagonista poderia de maneira criativa, representar o desejo de simbolicamente calar a mulher com a intenção de protesto. Em seu estudo sobre feminismo e histeria, Showalter (1986a) relaciona o silenciamento e a desorganização lingüística da mulher com a rejeição à ortodoxia patriarcal e cita Dianne Hunter:

In patriarchal socialization, the power to formulate sentences coincides developmentally with a recognition of the power of the father, the discovery of the father’s role in the primal scene and... male dominance in the social order (p. 157).

Maria da Cunha reintroduz sua personagem de maneira comovente: transforma os padecimentos da alma e do sentimento em sintomas do corpo. O cerceamento da fala reaparece sob o fantasma da morte e da dissociação do eu. Nas rubricas descreve sua aparência:

cabelos soltos, pálida, em desordem, está louca; pára à porta da entrada, falando com os braços erguidos sobre a cabeça (E, p. 38).

Na fala, evidencia a desordenação mental:

É uma infâmia, uma mentira... Juro que é falso... Nunca. Meu pai, eu só amei a meu marido Carlos, mentia... Perdão meu pai, perdão... Ah! Que vejo! Um recolhimento! Esta casa! Eu não cometi crime algum! Não me algemem! Socorro! Juro, por minha mãe que estou inocente (E, p. 38).

Gilbert e Gubar (1984) apontam que as personagens femininas mentalmente perturbadas expostas nos textos das escritoras do século XIX são a representação simbólica da ira dessas autoras diante da rigidez da tradição patriarcal. Para as críticas feministas, a mulher louca é o duplo daquela que escreve, a encarnação de sua própria ansiedade e fúria. Através da violência dessa duplicidade é que a escritora representa seus desejos de escapar da casa e dos textos masculinos.

Tratando do mesmo tema, Elaine Showalter (1986a), fala que os comportamentos insanos podem indicar uma forma inconsciente de protesto feminino aos valores patriarcais referidos pelos movimentos das mulheres da época, e que a desordem da mente é um produto da situação social que as confinava nos papéis de filhas, esposas e mães. Os sintomas advinham então quando elas desafiavam sua “natureza” na tentativa de competir com os homens, em vez de servi-los ou buscar alternativas, tais como assumir a função maternal. Discutindo o determinismo da psiquiatria darwiniana, que indubitavelmente intimidava muitas feministas com as profecias de que o colapso histórico atingiria as mulheres que transgredissem seus destinos, Showalter (1986a) inverte o tema e indaga se a rebeldia era uma patologia mental, ou se a patologia mental era a rebeldia sufocada. Ela continua, argüindo o fato da mulher histórica ser uma heroína que lutava contra o confinamento numa casa burguesa, e de *female malady* ou *daughter's disease*⁹ ser um protesto das mulheres privadas de práticas sociais e intelectuais, ou da livre expressão.

No caso de Maria da Cunha, poder-se-ia também cogitar que a opção de enlouquecer Edemeia ou de dualizá-la estaria ligada ao desejo de chamar a atenção para a vida “perturbada” das mulheres de sua época, tanto quanto com o intuito de poupar a personagem dos acontecimentos dolorosos que se sucederiam; quem sabe afastá-la ou protegê-la da insanidade das outras personagens e dar-lhe a distância e o tempo necessários para que no fim tomasse suas decisões e escolhesse o próprio caminho. Joel Birman (1999) chama a histeria de espetáculo libertário, e a ela confere um preço que é pago “com sangue e lágrimas pela imobilidade fálica e pela surdez do interlocutor, incapaz de acolher o apelo vital do sujeito no seu transe libertário” (p. 104). O alto custo dessa manifestação talvez possa estar ligado ao que Audre Lorde (2000) afirma ser o medo das mulheres de não sobreviver à qualquer distorção interna, o que as mantém dóceis, leais e obedientes, externamente definidas, e as conduz à aceitação das muitas facetas da opressão feminina. Showalter (1993) julga as atitudes multiplicadas, ou seja, a divisão da psique feminina, “facetas da repressão e da rebeldia femininas, esforços no sentido de viver de acordo com um conjunto diferente de valores e normas, especialmente aquelas relacionadas aos papéis limitantes das mulheres” (p. 165). É possível associar a pretensão de Maria da Cunha de emancipar sua protagonista e de retirar-lhe

⁹ Assim chamada a histeria, que por muito tempo foi considerada um mal essencialmente feminino e pronto a aparecer em mulheres jovens rebeldes, mais independentes e categóricas do que as ditas “normais” (Showalter, 1986a).

o medo da auto-revelação por meio da loucura, ao pensamento de Lorde (2000) sobre o erótico. Para ela, esta fonte de vigor é a afirmação da força vital da mulher, é a energia criativa poderosa, cujo conhecimento e uso as mulheres estão a reabilitar, conforme suas palavras: *When I speak of the erotic, then, I speak of it as an assertion of the life force of women; of that creative energy empowered, the knowledge and use of which we are now reclaiming in our language, our history, our dancing, our loving, our work, our lives.* A loucura de Edemeia configura a posse dessa força, torna-se uma lente através da qual escrutinam-se os aspectos da sua existência, os seus significados e relevância. Assim é a consciência do erótico que confere poder, mas exige a responsabilidade projetada do íntimo, para que não se instale o conveniente, o inferior, o convencionalmente esperado, nem o meramente seguro (Lorde, 2000).

Para corroborar essa reflexão menciono Geysa Silva (1999). Ela recorre a Erasmo, que em sua obra já considerava a loucura como necessária à conservação da auto-estima. A ensaísta reflete também sobre a consciência do corpo e o manto da loucura que permitem às personagens femininas fazerem uso de discursos irreverentes e lúdicos, promoverem tensões entre os gêneros e desmascararem o poder masculino. Na mesma intensidade, ela defende que a “feição estética do texto” provocará o leitor e o confrontará com universos onde o corpo e a razão estão deslocados, mas onde o humor de certa forma catártico poderá provocá-los com respeito a outras situações também marginalizadas.

No final da peça, o clima de tensão é estimulado pela presença desorientada de Edemeia e pelo suspense que geralmente envolve desfechos tumultuados e trágicos. Maria da Cunha encena a morte, a fim de que mudanças profundas sejam permitidas. A protagonista reitera sua infelicidade nas últimas palavras que expressa, e aparentemente prepara-se para trilhar o mesmo caminho, ainda sob a guarda e o teto de um homem, seu pai. Todavia, a escritora oferece uma alternativa para a sua personagem. Refiro-me a Luiz, que se apresenta já nas primeiras cenas, é subtraído da trama graças a um ato dramático, mas reaparece nos últimos instantes da obra. É interessante observar que sua figura está presente nos momentos de peso emocional e de decisão, seja instigando Edemeia a reagir diante de seus infortúnios, ou ao seu lado em atitude de amparo. Luiz representa um convite à liberdade e um estímulo à transgressão. Apesar da exaltação romântica, ele sugere a possibilidade de uma vida amorosa plena. As palavras que dirige à protagonista são sempre neste sentido:

A senhora vai aturar? Quando por muitas vezes lhe tenho proposto que abandone este homem, esta casa; e, no entanto, a senhora tem repellido meu pedido; tem repudiado o meu amor. Quantas vezes tenho-a visto derramar lágrimas e blasfemar contra a sua própria vida! E eu fico com tédio de ver derramar essas lágrimas, chego a aborrecê-la! (E, p. 8)

No diálogo que sucede essa fala, alternam-se novas propostas sempre rejeitadas, que se baseiam, ora na fidelidade ao marido que a protagonista diz amar, ora em preceitos sociais. Nas cenas finais da obra, entretanto, as ações não são discutidas e nem questionadas. Edemeia em transe verbaliza sua revolta diante do que suporta, e acusa o marido das injustiças contra ela cometidas. O retorno de Luiz nos instantes derradeiros da peça configura-se como seu ponto culminante, pois a partir daí, a solução é encontrada. Nesse sentido, é ele quem determina o fim do sofrimento, instala um novo rumo para a vida, mata a opressão, a subserviência e a resignação. Tanto é assim, que ele aparta-se das demais personagens no início da peça, e de si mesmo nos momentos derradeiros, visto que refere seu nome como se de outrem e exalta sua condição de emissário divino para libertar e ordenar a vida humana: “Sim, Luiz, que neste momento apareceu, como se Deus o enviasse, para defender dois inocentes, dois mártires que sofriam não só as infâmias e injúrias, como até a própria vida” (E, p. 40).

É possível pensar Luiz como a figura dúplice de Edemeia, a consciência que a agita nos momentos em que o conflito se agrava. Maria da Cunha, reconhecendo a extensão e permanência dos traços atribuídos culturalmente aos sexos, com perspicácia cria essa personagem masculina para representar o lado forte da protagonista, a face que toma decisões seguras e rápidas, intensas e destrutivas, impróprias ao haver feminino, segundo os preconceitos vigentes. Até porque quem dá a vida é a mulher, quem a tira é o homem. Em todos os tempos, a guerra é um fenômeno masculino. A mulher sempre plantou, alimentou, teceu, deu a luz.

A leitura de *O casamento infeliz* poderia ter seu fim aqui, e dessa forma apresentado, entretanto é impossível deixar de exercitar um pouco mais a percepção e inevitavelmente estabelecer um vínculo entre o percurso de Edemeia marcado pela opressão dentro do contexto dramático da peça, e o trajeto da mulher escritora desconsiderada em suas tentativas e ousadias para exercitar sua aptidão intelectual. A escolha do gênero dramático como forma de expressão demonstra por si e na origem, a necessidade de dissimulação ou o retraimento da autora. Szondi (2001) autoriza essa reflexão quando se refere à postura do teatrólogo: “O

dramaturgo está ausente no drama. Ele não fala; ele institui a conversação. O drama não é escrito, mas posto” (p. 30).

Outro fato que fortalece a concepção da analogia personagem feminina/autoria feminina é a dedicatória que Maria da Cunha faz de sua obra às jovens porto-alegrenses. A própria escritora enuncia a condição divergente da mulher diante de modelos masculinos, recruta parceiras e idealiza a formação de sucessoras. A necessidade urgente desse público, aliada ao medo do antagonismo de leitores, à timidez culturalmente condicionada à auto-exposição, à reverência em relação à autoridade patriarcal da arte, e à angústia de perceber a criatividade feminina vinculada à incoerência, marca a luta das mulheres pela autodefinição, e diferencia seus esforços de criação dos de seus correlatos masculinos.

A inserção de uma personagem órfã de mãe e, portanto sem referenciais senão os do pai, e o fato de ser a segunda esposa no casamento podem também indicar o vínculo e a descendência conferida à literatura feminina, em relação ao mundo intelectual dominado pela escritura dos homens. Delineiam-se dessa forma vários momentos nos quais observam-se relações muito estreitas entre a personagem Edemeia e a personagem escritora. A condição de segunda no casamento e segunda na maternidade está também a indicar a posição inferior daquela que escreve, e a anulação recíproca da maternidade e da produção artística. Ela não gera seus próprios filhos, nutre os do marido, ou seja, seu processo criativo resulta do ato fecundo do homem.

O silêncio imposto à personagem feminina, sua condição de elemento apenso à circunscrição familiar e a renovada exposição das duas figuras masculinas, marido e pai, igualmente encorajam pensar que à mulher é ofertado um tempo para que observe o fazer literário dos homens e compreenda que não é o seu. Gilbert e Gubar (1984) vêem nos seus estudos literários do século XIX, que tanto na vida como na arte, as mulheres que buscaram aprimorar o intelecto foram literal e figurativamente confinadas. Maria da Cunha define este comportamento ao criar a fala de Carlos que ameaça Edemeia com o “recolhimento”. João Ribeiro Faria (1993) analisa, em *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*, uma obra de autoria feminina e refere-se ao ostracismo como a única forma oferecida na literatura daquele período para a regeneração da mulher pecadora. Contrariando essa visão, a distância imposta por Maria da Cunha à Edemeia não planeja sua alienação, nem a restringe ao espaço cultural

masculino, ao contrário, permite pensar o feminino de modo crítico, para interromper o ciclo de atitudes que renovam a feminilidade tipificada e servil. De alguma forma é necessário que a mulher assuma e exteriorize sua palavra, atitude que na obra é percebida no instante em que sem encobrimentos Edemeia aparece “louca”, atrevendo-se ao olhar do diverso e atônita diante da imposição de pertença ao grupo masculino. Longe de ser uma característica da mulher, esse afastamento é sua opção.

Absolvida de culpas, livre de juízos críticos e controles, a protagonista/escritora vê atenuados seus receios e sua insegurança. A personagem/autora é quase outra; recompõe-se, não sem temores, mas com expectativas que lhe permitam a recuperação da harmonia que se assenta na desobrigação ao confinamento tanto social quanto literário. Ousada, redefine-se porque a identidade é como uma magma de vários desejos realizados ou potenciais (OLIVEIRA, 1999), e *a life of feminine submission, of 'contemplative purity' is a life of silence, a life that has no pen and no story...* (GILBERT; GUBAR, 1984, p. 36).

O CASAL

ou

POR QUE VOCÊ NÃO DISSE QUE ME AMAVA?¹⁰

Eles não têm um ao outro, mas eles só têm um ao outro.
Cristina Pereira

A circunscrição temporal chamada modernidade contempla um sem-fim de temas, autoriza que sejam trilhados todos e quaisquer caminhos e oferece ao teatro, a etapa mais avançada na conquista feminina de espaços na vida cultural desde o século XIX (VINCENZO, 1992), uma abertura para a manifestação das mulheres fora do âmbito privado tradicional. O individualismo¹¹ é uma das marcas desse período, mas contrariando a tendência, o feminismo permanece utilizando um tema que por natureza resiste à destotalização: a família.

Às artes impõe-se a busca de temas e relações que não se esgotam, para que sejam relidos sob outras perspectivas, considerando o novo indivíduo e o novo tempo. A dramaturgia conhece a realidade humana e com ela se harmoniza. Destruindo conquistas e aspectos anteriores, excede as configurações do presente e do passado, reconcilia-se com a mudança, surge transformada, transgressora e por isso perdura. O confronto entre o velho e o novo configura-se desse modo e unicamente, como a representação do conflito entre o desgaste e a revitalização. Para Ribeiro (1982), “A própria função do teatro pode ser afetada direta ou indiretamente, por acontecimentos culturais que lhe parecem, à primeira vista, alheios. É que no momento de crise, quando se instala o questionamento dos valores sociais,

¹⁰ As citações da obra são retiradas do texto não publicado, fornecido pela Sra. Margot Karam. A indicação das páginas é referida entre parênteses, antecedida pela letra C.

¹¹ Atitude de quem revela pouca ou nenhuma solidariedade e busca viver exclusivamente para si.

toda estrutura teatral é também, contestada e precisa se modificar, para assumir novamente, sua posição de apontar para o futuro, iluminando as contradições entre o mundo e o homem” (p.15).

Vera Karam tem sua criação ancorada na dramaturgia moderna que ainda não presencia “um último ato, [porque] ainda não caiu seu pano” (SZONDI, 2001, p. 183). Ao contrário, continua repousando sobre “o jogo entre o que está escondido e o que é mostrado, sobre o risco da obscuridade que de repente faz sentido” (RYNGAERT, 1998, p. 5).

O casal ou *Por que você não disse que me amava?*, obra inédita, foi escrita em 2001/2002¹² e compõe-se de um único ato, dividido em duas cenas. O título, melhor dizendo, os títulos da peça, informam seu argumento: as relações interpessoais no matrimônio. Trata-se das vidas de duas pessoas igualmente reveladas, um homem e uma mulher. Na perspectiva das relações entre pares, mulheres e homens sofrem as reações advindas de embates de determinações de poder. São diversos e variáveis seus papéis, considerando a época e o ambiente cultural em que se dão, e por esse motivo refletem-se na estrutura familiar as transformações sociais e econômicas, suas instabilidades, e a decadência de certos valores e autoridades. Sobre a obra manifesta-se Karam (entrevista, 2002): “Eu escrevi uma peça que por enquanto eu intitulo *O casal*. Diminuí um pouco o número de personagens. Não diminuí o conflito, só o número de pessoas envolvidas”.

A escolha da designação *O casal* expõe um ponto de vista relacional contemporâneo. As inquietações, as angústias, os sofrimentos não são mais exclusivos de um ou outro sexo, mas manifestam-se em um e outro. *Por que você não disse que me amava?* retrata a incomunicabilidade de duas pessoas que vivem sob o mesmo teto, mas não convivem, haja vista o sentido subjacente de lamento, mais do que de interrogação ou cobrança que a observação pode conter. O uso do pretérito retira da questão a esperança de reparo, de reatamento; ao contrário, a idéia que se tem é de ruptura, ou na melhor das hipóteses de uma pseudo-solução.

Mulher e homem são categorias excludentes, mas inter-relacionáveis. Karam apresenta o processo vincular que constrói as relações entre os gêneros apontando certas especificidades que são variáveis e de acordo com circunstâncias temporais e de culturas. A dramaturga não atribui a um sexo ou ao outro o rótulo da responsabilidade pelo desgaste visível da relação matrimonial. Ela concebe a visão de homem e mulher interagindo constantemente e

¹² A data provável da escritura foi referida por Mendonça (2002, p. 4-5).

explicitando na mesma grandeza suas corroidas relações afetivas. Parece que Karam consegue alcançar, dentro da isenção possível que a literatura de autoria feminina pode trazer, a reflexão de Jane Flax (1991) sobre a possibilidade de unir as três histórias culturais: a “deles”, a “delas” e a “nossa”, porquanto a “busca de um tema definidor da totalidade ou de ponto de vista feminista pode exigir a supressão de importantes e inquietantes vozes de pessoas com experiências diferentes das nossas” (p. 235). Ou seja, anular vozes divergentes universaliza a própria voz e reproduz as relações sociais que se pretende sejam discutidas.

A crítica de Flax estende-se ao discurso feminista quando este aponta a mulher como sua problemática, e assim privilegia o homem como não problemático ou livre de determinadas relações de gênero. Para ela, homens e mulheres são geridos pelas mesmas regras do gênero, embora eles sejam visualizados como os “guardiões, ou pelo menos, os tutores do grupo” (p. 229). A ensaísta faz referências também ao que chama “concepções contraditórias e irreconciliáveis” (p. 242) das quais o discurso feminista está pleno. Segundo sua observação, o posicionamento dessa perspectiva teórica não encontrou conciliação a respeito das relações sociais entre mulheres e homens, e sobre a valia e a caracterização de atividades estereotipadamente masculinas e femininas.

À primeira vista, Karam oferece a encenação de problemas conjugais muito particulares e experienciados por um único e determinado par: Gabriela e Fernando José. No entanto, extrai a figuralidade e nas rubricas os denomina ELA e ELE, estratégia que pode ser interpretada como o desejo de conferir impessoalidade à sua obra e assim criar a sensação da experiência vivida e compartilhada por quem a lê. Revela-se então a estratégia de exposição do tema, e a recusa em enfatizar os agentes, para que leitoras e leitores abandonem a passividade e integrem a leitura. O que parece individualismo, determinado pela redução das vozes e a eleição do tema, configura-se como a multiplicação de referências e de significados.

O distanciamento dos afetos transmitido pelas personagens e que invade o limite do público propicia uma defesa efetiva contra a comoção trágica, e igualmente desencoraja a desordem inibidora da apreciação reflexiva. Todavia, vai-se ao teatro para “um encontro com a vida, mas se não houver a diferença entre a vida lá fora e a vida em cena, o teatro não terá sentido” (BROOK, 2002, p. 8). Esses sinais são visíveis em Karam quando ela ultrapassa o limite da imitação e consegue encenar a vida inventada com os atributos da vida real. Os

vazios e a assimetria entre o texto, e a leitora e o leitor desencadeiam o processo comunicativo da obra, que gera diferentes interpretações e formas, considerando também a reprodução cênica, pois “Tal como a eletricidade e todas as demais fontes de energia, a energia em si mesma não tem forma, mas tem direção e potência” (BROOK, 2002, p. 44).

A peça de Vera Karam exhibe a forma neurótica¹³ de convivência de um casal em episódios do cotidiano. A primeira cena, ambientada na sala de um apartamento, mostra a corriqueira imagem da mulher fazendo as unhas e do marido lendo o jornal. Reclamações, cobranças, acusações revezam-se no diálogo do casal, fonte reveladora das características das personagens, de sua pré-história e das circunstâncias recentes. As tormentas emocionais conduzem o enredo dessa obra, da mesma forma que as subjetividades das personagens-título projetam o ponto de vista sob o qual a escritora desenvolve seu tema.

A segunda cena acontece no quarto e as duas personagens preparam-se para jantar com um casal de vizinhos. Este acontecimento aparentemente comum é na realidade um episódio instigante na obra. O fato é que o encontro dar-se-á com um casal que Gabriela e Fernando José não conhecem; todos os acertos foram realizados através do porteiro do prédio em que moram. Sem alterar o tom da primeira cena, a conversação continua mutuamente agressiva e assume características confessionais. O par analisa seu comportamento individual e recíproco, freqüentemente intercalando comentários críticos e desabonadores aos vizinhos dos quais nada sabem. Os preparativos para o encontro são demorados, e reiteradamente suspensos pela mulher, que desiste do compromisso, mas reconsidera e o assume. Várias vezes a conversa é interrompida pelo porteiro do prédio, mediador da reunião, que anuncia, através do interfone, todos os passos do outro casal, desde sua saída em direção ao restaurante, até o retorno à casa, sem que Gabriela e Fernando José consigam completar sua arrumação e ir ao encontro do(s) desconhecido(s).

O casal evidencia os seres sem liberdade, condenados a viver em situações de conflito e de solidão a dois, das quais são ao mesmo tempo geradores e vítimas. Esta disposição é percebida, sobretudo quando na gênese a criadora decide-se por uma obra de um só ato, impondo uma relação intersubjetiva constante aos protagonistas, para que as oposições sejam

¹³ Desde o séc. XIX o termo, aproveitado de outra área do conhecimento — psicologia — vem sendo usado na literatura, para identificar o comportamento das personagens, seu estado mental e distúrbios emocionais cuja característica principal é a ansiedade, e em que não se observam nem grandes distorções da realidade externa, nem desorganização da personalidade (SHOWALTER, 1986 e 1993).

investigadas e quem sabe revertidas. Da agudização desses obstáculos resulta a tensão dramática do texto exposta desde o seu início. Não existem cenas, falas ou acontecimentos que aos poucos preparam situações de emoção. Ao abrir-se o pano, já estão lá, precipitadamente expostas no palco à frente do espectador e da espectadora, queixas e críticas mútuas perpetuadas. Desse modo, Karam une a contextura formal da peça de um só ato e a conotação cingidora que inflige às suas personagens. Szondi (2001) esclarece que “A peça de um só ato moderna não é um drama em miniatura, mas uma parte do drama que se erige em totalidade. Seu momento é a cena dramática” (p. 110). O que parece ser um ato único é na verdade um tecido complexo de atos que ultrapassam a mera percepção e constroem uma vida em forma mais concentrada, mais condensada no tempo e no espaço. É como se tanto menor forem os limites da animação e do deslocamento, mais eloqüentes serão as disposições psíquicas. A tensão não é progressivamente construída pela intersubjetividade posta em cena, ela foi gerada antes, e se desvela na abertura das cortinas, sentenciando a catástrofe iminente: “A catástrofe é o dado futuro: não se trata mais da luta trágica do homem contra o destino, a cuja objetividade ele poderia opor sua liberdade subjetiva. O que separa o homem da ruína é o tempo vazio, que não pode mais ser preenchido por uma ação, em cujo espaço puro, retesado até chegar à catástrofe, ele foi condenado a viver” (SZONDI, 2001, p. 110). O texto de Vera Karam está desse modo provido do equilíbrio entre a sua conformação e o drama do enclausuramento.

O casal é a peça de um só ato e de um único dia, portanto aqui o tempo é também um elemento enfatizador do drama do ser humano privado da liberdade. A restrição de todos os acontecimentos ao intervalo de algumas horas determina o limite de tolerância das figuras dramáticas e a urgência imposta para a reversão dos seus conflitos, pois “Quando a ênfase está nas relações humanas, não ficamos sujeitos à unidade de lugar nem à unidade de tempo. O que prende nossa atenção é a interação entre uma pessoa e outra [...]” (BROOK, 2002, p. 25). Ao tratar das peças de um só ato Szondi (2001) define que a impotência dos seres exclui a ação, a luta e a tensão do intersubjetivo, mas não retira o estado de ameaça gerado pela conjuntura em que estão inseridas e da qual são vítimas. A reflexão indica que a peça de um só ato divide com as demais o seu ponto de partida, a situação, mas não a ação, na qual as *dramatis personae* modificam continuamente a circunstância de origem e tendem ao ponto final do desenlace.

Na peça de Vera Karam as horas tensas são experienciadas como os derradeiros momentos que se oferecem ao casal para que a impotência retroceda e se transforme em

reflexão sobre a sorte que desejam dar à vida. Essa estrutura temporal externa, no entanto não condiz com o discurso das personagens que falam de relações e acontecimentos, que retroagem ao passado e perscrutam a memória. Durante o período de suas falas, mulher e marido levantam a barreira do tempo, joeiram episódios e imagens marcantes, sem o que seria impossível à leitora e ao leitor conhecer o germe do conflito e apreciá-lo. Pela decisão de Gabriela e Fernando José, os fragmentos do passado doloroso incorporam-se ao presente hostil e deste encontro será decidido o futuro. Karam utiliza o tempo sem contudo fugir ou descumprir a tradicionalidade desse elemento vital da representação cênica. Ryngaert (1998) assegura que “os personagens só existem no presente do teatro na medida em que se envolvem completamente com o passado, citam com exatidão os personagens do passado e reconstituem seus fatos e gestos” (p. 126).

A exigüidade temporal que se fragmenta e entrelaça presente, passado e futuro também abrange a configuração do espaço. O confinamento impalpável operado em *O casal* e que significa a impossibilidade do diálogo e da franqueza é acentuado pela concepção dos limites físicos concedidos às personagens. Karam isola Gabriela e Fernando José num apartamento, restringe e entorpece seus movimentos, à medida que sua relação resseca e evapora:

ELA — A chaleira está fervendo
ELE — Já vou. Deixa eu terminar de ler isto aqui.
ELA — A água vai secar todinha.
[...]
ELE — Um segundinho, tô terminando de ler esta reportagem.
ELA — Tu não entendeu: a chaleira não vai esperar tu terminar de ler pra começar a secar (C, p. 1).

Com o auxílio das rubricas fornecidas pela autora, podemos imaginar o ambiente interno, onde as duas personagens se locomovem, e o espaço externo, em momento algum utilizado pelo casal. A conexão com essa área é mediada pelo porteiro do prédio, e o desejo de sair do isolamento é sempre frustrado. Há evidentes tentativas de burlar o receio da exposição que a liberdade pode originar. A escolha dessa forma de ambientar o enredo está ligada ao estabelecimento de uma relação do espaço privado e do espaço social que restringem e amedrontam, com a dificuldade e a dor de dizer ou pensar a vida.

As falas sem excessos mas repletas de significações também são indicadoras do cerceamento que é conferido à ação dramática. As palavras são sustentadas com firmeza, os

confrontos interpessoais são mantidos vivos e não se permite que até nos momentos de reminiscência o discurso se torne monólogo. Esse procedimento oportuniza que aos poucos a interioridade das personagens se objetive e que seus perfis sejam definidos.

A fragilidade das relações interpessoais expostas durante todo o desenrolar da trama é fruto de uma rotina destrutiva e de descontentamentos não revelados. As frases que compõem os diálogos são curtas, no entanto seus significados são plenos e intensos, pois “Não é uma questão apenas de fazer bons diálogos. Esses diálogos precisam levar à tensão e à transformação. É preciso lidar com vontades e obstáculos dos personagens, e isso conduzindo para a sua transformação” (KARAM, 2000c, p. 6). Esses recursos impulsionadores de reflexão sobre a vida e sua complexidade deveriam exigir em contraposição, ações dialógicas claras, isto é, livres de riscos e limitações de entendimento, no entanto não é isto o que acontece. Os constrangimentos, as mágoas represadas e o aniquilamento da convivência são irradiados para as falas e para a representação do casal, confirmando que o curso comum da vida é retratado em sua maior intensidade nas experiências individuais. Há um sem fim de referências ao ramerrão diário, fartas de significações. São pesares, acusações e desfechos absurdos:

ELE — Há poucos minutos era a água que fervia, agora dizes que é a chaleira que ferve.

ELA — A água já secou.

ELE — Tanta coisa já secou. Tu podias ter me avisado enquanto era tempo.

ELA — Tu não querias me ouvir.

ELE — A felicidade não pode depender de uma pessoa só.

ELA — Vai, vai apagar a chaleira. Já é tarde.

ELE — Evaporou toda a água. Vou ligar para a padaria e pedir dois cafés (C, p. 9).

Os diálogos invariavelmente reproduzem conflitos internos que impedem a realização do *eu* e intensificam o seu distanciamento do mundo e dos outros. Em várias ocasiões percebe-se nas personagens uma grande dificuldade de expressão, ou até o desejo do silêncio: “As pessoas em seu isolamento, entrecrocaram-se e destroem umas às outras, não apenas porque os seus relacionamentos particulares estão errados, mas porque a vida enquanto tal está inevitavelmente contra elas” (WILLIAMS, 2002, p. 156). No comportamento humano, o confinamento deliberado ou não determina a privação da fala e a incapacidade da ação dialética. No drama, esta atitude arrisca sua destruição. Nas relações interpessoais, fenômeno

idêntico pode acontecer e o que resulta, ou seja, a única saída é a restauração da fala que instiga a réplica e reabilita o diálogo. Estão dessa forma aliados o drama e a conduta humana.

A aparente inconsistência das falas de palavreado corrente opõe-se à sua carregada essência, cuja acepção cabe a leitoras e leitores extrair. Karam escora os traços das personagens num comportamento humano identificável, ou seja, no modo pelo qual se expressam porque os “dramaturgos podem aumentar ou diminuir o realce da linguagem, ou fragmentá-la, ou torná-la tão artificial quanto o puder ser; entretanto, dado que sua intenção seja a de sustentar e não de enfraquecer a simulação da personificação, procuram sempre apresentar a fala como um comportamento humano reconhecível” (BALL, 1999, p. 48). Nem tudo no drama espelha a vida real, mas a fala sim. Uma personagem que fala, quer alguma coisa; do contrário, não falaria. Esse elemento universal da natureza humana é a base de todo o drama.

Peter Brook (2002) revela que escritoras e escritores impulsionados pelo desejo de dar vida a certos significados elaboram estruturas de palavras que de uma forma ou outra se submetem a regras específicas segundo propostas: a reprodução gráfica ou a forma cênica. Penso que a recepção dessas palavras também terá nuances muito particulares se considerarmos o veículo de sua propagação, ou melhor, de sua forma. O diretor inglês mostra que “sempre que achamos que ‘essas palavras [contidas em um texto] têm que ser pronunciadas de determinado modo, têm que ter determinado tom ou ritmo...’, infelizmente, ou talvez felizmente, cometemos um grande erro” (BROOK, 2002, p. 45). Isto significa cair na tradição, na inalterabilidade, e impedir que formas diversas, ou mesmo inesperadas de entendimento surjam a partir dos mesmos recursos, levando inevitavelmente à redução de um universo em potencial. A forma receptiva através da leitura do texto impresso dispensa esse tipo de interferência, pois intercambia uma proposta autorizada de leitura e percepção diretamente de criadora e criador, para leitora e leitor. Karam oferece essa reciprocidade e busca o equilíbrio de suas personagens através de duelos verbais e diálogos dramáticos que colocam o ser humano entre a cisão e a decisão:

ELE – [...] Porque eles têm medo. Medo de verem a si mesmos através dos olhos do outro casal e verem a si mesmos no outro casal. Medo de verem a própria infelicidade refletida na infelicidade do outro casal. Então eles não vão ao encontro. Não vão porque, se fossem, seria impossível voltar para casa e continuar e eles não saberiam mais o que fazer, nem onde ir. Porque é tarde para eles (C, p. 29).

Hoje a dramaturgia não hesita em imitar a linguagem oral e seus diferentes níveis, a fim de que se aproxime do vivido e experimentado. Entretanto, as autoras e os autores que utilizam os modelos populares ou regionais arriscam ver sua criação confinada em certos limites. A forma de expressão adotada por Karam reproduz o modo de falar dos gaúchos, sem praticar exageros que possam comprometer sua recepção, mas que de certa forma cinge sua obra à apreciação regional. É inegável que o uso do tratamento tu imprime vigor às falas que não permitem excessos, mas assume um tom vulgar, rude, quase risível fora do Rio Grande do Sul, haja vista seu emprego em produções televisivas do centro do país. Este é o risco que a dramaturga assume para apontar o local do conflito dramático. Poder-se-ia pensar talvez que seja igualmente mais um indício do confinamento que ela impõe às personagens.

Não há maneira de conceber Vera Karam como uma escritora regional, mas é impossível abstrair o fato de que ela identificou suas personagens geograficamente. Ao fazer a análise do linguajar de certas figuras dramáticas da literatura francesa, Ryngaert (1998) justifica a peculiaridade da sintaxe e do léxico utilizados:

Se falam como falam é porque suas linguagens se ajustam ao que dizem, quanto aos ritmos e às escolhas lexicais. É como se esses autores deixassem falar neles a linguagem que os construiu, de maneira nenhuma em nome de um discurso regionalista, mas porque parecem ter dito a si mesmos, em momento de seus trabalhos, que não escapariam à relação com a língua que os impelia a escrever (p. 174).

O uso que Karam faz da linguagem oral adapta-se perfeitamente à observação de Ryngaert. No mesmo sentido, os aspectos formais da obra que traduzem esse entendimento enfatizam o plano temático que propõe a circunscrição dos sentimentos e o limite dos atos.

Expostas as características formais de *O casal*, oriento minha observação para a interioridade dessa obra que me atrevo nomear como a tragédia do indivíduo encarcerado à sua circunstância, se considerarmos que o trágico nos aponta inequivocamente para o imprevisível e para a impossibilidade da harmonia.

Williams (2002) manifesta que há um tipo de tragédia que termina com o ser nu e desamparado, exposto à tempestade que ele mesmo desencadeou e outro que começa com o ser nu e desamparado que deseja, se alimenta e luta a sós e, “quando essas pessoas isoladas se encontram nos chamados relacionamentos, as suas trocas são, inevitavelmente, formas de luta” (p.143). Estas condutas incluem sentimentos de destruição e autodestruição, isto é, o desejo de

morte que é visto como um comportamento circunscrito aos parâmetros da normalidade, já que em episódios específicos é uma espécie de realização capaz de tranquilizar o ser. Williams conclui que “O processo da vida é então uma luta contínua e um contínuo ajuste das poderosas energias que se voltam para a satisfação ou para a morte” (p. 143).

Por tudo isso, a experiência trágica conterá sempre a essência humana e suas virtudes. Uma obra dramática jamais é unicamente o talento de seu autor, ela expressa também a visão do mundo, do ser, e as inquietações que se escondem no espírito de uma determinada época. Raymond Williams (2002) destaca em sua análise sobre a tragédia que “o sentido trágico é sempre cultural e historicamente condicionado, mas o processo artístico em que uma específica desordem é vivenciada e resolvida é mais difundido e importante” (p. 77). Isso equivale dizer que a ordem e a desordem trágicas adquirem visões renovadas e que a obra dramática pode ser o veículo essencial do entendimento entre o ser e o mundo. No entanto, as tragédias deste tempo e deste mundo não podem ser analisadas e cotejadas da mesma forma que as vividas em outros momentos e espaços. Novas modulações de tragédia foram geradas a partir da evolução contínua dos indivíduos e das suas próprias determinações, e o que antes era desígnio, agora é consequência ou acidente. Embora possa haver variações na natureza do trágico, ele permanece constante porque é fonte e consequência de interpretações gerais e diversificadas da vida, daí a enorme importância cultural da tragédia como forma de arte, por sua abrangência e exposição.

Existem variações de infortúnio próximas ou remotas, verdadeiras ou imaginárias; o que estas experiências têm em comum é que podem ser irrestritas, pessoais e profundas. As condições da tragédia contemporânea são novos tipos de relação e novos tipos de lei, que estabelecem vínculos com o nosso sofrimento presente e o interpretam (WILLIAMS, 2002). 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. A convivência dessas personagens determina modelos particulares de conduta, confere nexos ao sofrimento e o intensifica ao nível da intolerabilidade. Penso que estes são os atributos que a autora confere à sua obra para envolvê-la no clima trágico que o espírito da época esconde.

A visão sobre o relacionamento aniquilador do casal merece da autora um tratamento exclusivo. Ela utiliza o trágico como cenário, cobre seus protagonistas com o figurino da ironia e do humor e os coloca na ribalta, indissociavelmente unidos para que convivam tal qual o choro e o riso, a vida e a morte. 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.

A ironia revela-se na obra quando a escritora produz as situações e a linguagem, 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. A dramaturga maneja esses arranjos como instrumentos que estimulam os protagonistas a ultrapassar sofrimentos e perdas, consentindo que redefinam situações e as tornem menos ameaçadoras, portanto controláveis:

ELA — O que tu sabes das minhas necessidades mais íntimas?

ELE — Que devem continuar íntimas. Cada um que cuide das suas. Não te peço nada.

ELA — Pede. Pedes que eu te abrace de noite, porque sentes frio e não gostas do nosso cobertor.

ELE — Cheira a mofo (C, p. 4).

Humor e ironia caminham juntos. Pavis (1999) os distingue pelo tom: a ironia confere muitas vezes a impressão de frieza e intelectualidade, enquanto que o humor é mais caloroso, não hesitando em zombar de si mesmo e em ironizar quem ironiza. Entretanto, ambos vão além de seus sentidos evidentes e exigem que leitoras e leitores ou espectadoras e espectadores mostrem-se “capazes de extrapolar” e sejam “superiores ao senso comum” (p. 215).

Linda Hutcheon (2000) aborda a ironia como uma estratégia discursiva que se efetiva ao nível da linguagem ou da forma, e que sugere além do que é apresentado explicitamente. Segundo ela, trata-se de uma jogada interpretativa e intencional. É “a criação ou inferência de *significado* em acréscimo ao que se afirma – como uma *atitude* para com o dito e o não dito” (p. 28). George Minois (2003) manifesta que “o humor tem necessidade de contraste: é um duplo olhar sobre os acontecimentos e sobre a vida; um simples olhar só vê as aparências e produz, de maneira inevitável, tolice ou fanatismo, ou, mais freqüentemente, os dois ao mesmo tempo” (p. 305). Ele acrescenta que houve uma generalização do humor e da ironia no século XX porque tornaram-se democráticos e reafirmam-se como condutas que evidenciam impotência, mas que permitem ultrapassar o absurdo do mundo, dos seres humanos e conseqüentemente da sociedade.

O teatro especialmente apresenta-se como o grande palco para o riso moderno: o riso da indecisão. Para Minois (2003) “O teatro contemporâneo não tem mais comédia nem tragédia: ele representa peças que são pedaços de vida tragicômicos e grotesco-burlescos. [...] E, sendo o teatro a imagem da vida, essa transformação reflete a grande evolução do século XX, que viu o riso invadir, aos poucos, todos os domínios e misturar-se intimamente com toda a existência, sob a forma de uma derrisão latente e generalizada” (p. 587).

A ironia como processo relacional pode ser vista sob vários aspectos comunicativos, segundo os interesses. Linda Hutcheon (2000) aponta a falta de distinção entre as múltiplas funções possíveis da ironia como uma das razões do desacordo sobre sua apropriabilidade e valor. A prática argumentativa de Vera Karam pode ser incorporada às avaliações expressas por críticos, que sob a forma de funções¹⁴ configuradas por Hutcheon estimam a ironia em suas variáveis e descrevem seu funcionamento.

¹⁴ Linda Hutcheon resenhou as muitas funções da ironia. Segundo suas palavras, a tarefa é uma “tentativa provisória de articular e ordenar algumas das maneiras como os críticos, ao longo dos anos, expressaram sua aprovação ou desaprovação do que freqüentemente se apresenta como uma única coisa – a ironia – operando de uma única maneira”. Ela as apresenta sob a forma de um diagrama que contempla desde a mais benigna, em tom e motivação inferida, até atingir zonas mais críticas e culminar com as que se configuram como estratégias de provocação e polêmica, cada uma com seu grau de afetividade e articulação negativa ou positiva. Embora tenham sido delineadas como parte de um *continuum* tonal e emocional, essas funções não estão dispostas hierarquicamente e, portanto, a ordenação no diagrama mostra somente um movimento de carga afetiva mínima para máxima. São elas em ordem crescente: reforçadora, complicadora, lúdica, distanciadora, autoprotetora, provisória, de oposição, atacante e agregadora.

O casal inclui-se no esquema funcional da ironia (HUTCHEON, 2000) e perpassa vários níveis de caráter afetivo e objetividade. Sua face irônica é reforçadora na medida em que percorre toda a obra e a distingue. Esta estratégia identifica e enfatiza as relações cotidianas oferecendo rigor à comunicação, pois a ambigüidade confere precisão ao plano de quem a utiliza. Hutcheon fala da ironia verbal ou estruturalmente complicadora, que funciona como um chamado para as delícias da interpretação e cujas arestas não são “terrivelmente afiadas”. Ela evidencia o aspecto reflexivo dessa função, mas não deixa de apontar conotações negativas que podem gerar complexidades desnecessárias e conduzir à imprecisão e à falta de clareza na comunicação. Karam, na medida certa, lida com a obliquidade de sentido, construindo-a lingüisticamente decodificável e sem tornar-se evidente. Procedimento inverso impediria a experiência estética de ir além do que as palavras podem dizer, e a leitora e o leitor de penetrar na complexidade interpretativa do texto.

Tomo um pequeno trecho da obra a fim de observar o jogo irônico encenado pelo casal protagonista e habilmente construído como um quebra-cabeça, para que leitoras e leitores combinem as peças embaralhadas e apreendam seu sentido ou sentidos:

ELE – Eu odiava a tua mãe
ELA – Eu odiava a tua jaqueta reversível.
ELE – Puseste fogo nela.
ELA – A minha mãe também morreu.
ELE – Mas não morreu queimada como a minha jaqueta.
ELA – Teve um ataque súbito. Até hoje não sei de que foi esse ataque.
ELE – Pode ter sido um ataque de riso.
ELA – Impossível! Ela não ria nunca. Não achava graça em rir.
ELE – Talvez o fizesse escondido.
ELA – Ela não escondia nada do meu pai.
ELE – Coitado, perdeu todo o dinheiro (C, p. 19).

Não obstante a complexidade interpretativa dessas manifestações, inexistem obstáculos à detecção de sua agudeza crítica. As peças que formam a estrutura desse quebra-cabeça têm suas arestas apuradas e irregulares, portanto exigem que sejam olhadas com atenção. Sorte é que justamente a desigualdade de suas faces permite diferentes encaixes que dependerão das habilidades interpretativas de leitoras e leitores, e de suas informações contextuais. A esse respeito, Hutcheon (2000) comenta que existem modelos comunicativos da ironia que dependem da existência de uma platéia inabilitada, que não entende a intenção do irônico, mas

que sem a qual não há contraste entre o aparente e o significado implícito, e muito menos lugar para o jogo da ironia. Sofia Colom (1998) também enfatiza essa mecânica:

La ironia, sin embargo, propone por lo menos la posibilidad de dos tipos de lectura: la del colaborador-ironista, el cómplice, y la del excluído-víctima. Por tanto se presupone la exclusión de algunos y hasta el riesgo de la carencia de cómplices (p. 132).

A relação comunicativa na obra de Vera Karam encerra com alguma complexidade o que Jauss (1979) aponta ser a concretização do sentido. A expectativa interna, gerada pela própria estrutura textual provoca imprevistos que precisam ser transpostos, a fim de que a recepção se materialize. Os diálogos ardilosos e serpenteantes, os comentários enganadores, as palavras ambíguas e por vezes deslocadas exigem uma leitura que resolva os enigmas, e determine que a todo o momento a leitora e o leitor utilizem informações já produzidas ou que ainda estão por ocorrer. As falas sugerem processos ocultos, imersos na natureza humana, daí a importância de ler nas entrelinhas, porquanto “paradoxalmente, quanto menos se oferece à imaginação, mais feliz ela fica, porque é como um músculo que gosta de se exercitar em jogos” (BROOK, 2002, p. 23).

O texto de Karam deixa vagos muitos lances para serem traduzidos e atualizados¹⁵. Este procedimento relaciona-se intimamente ao aspecto integrador da obra, ao qual se junta o exercício da imaginação que pertence a nós, apreciadoras e apreciadores da arte. O resultado é o ritmo exato de uma trama que equilibra o prazer estético da contemplação desinteressada, e a experiência de reflexivamente ser outra pessoa na figura da personagem. A contínua referência ao casal de vizinhos com quem as personagens terão um encontro exemplifica mais uma habilidade da dramaturga para manter a atenção de quem lê sua obra ou assiste o espetáculo. A prática da antecipação garante que o tema proposto se desenvolva sem embaraços, entrançado às mensagens que projetam o olhar para adiante, conservam a expectativa de momento a momento, sem, contudo sobrepor-se aos diálogos. As dramaturgas e os dramaturgos querem seu público preso mais no futuro do que no presente.

A ironia no texto de Vera Karam concede força ao que foi silenciado, e estimula o processo de comunicação que se realiza não através de regras, mas sim por meio da dialética

¹⁵ O termo está utilizado da forma que Rosenfeld transmite: “A atualização é a encarnação, a passagem de palavras abstratas e descontínuas para a continuidade sensível, existencial, da presença humana” (ROSENFELD, 2000, p. 22).

movida e regulada pelo que se mostra e se cala (ISER, 1979). Para que essa prática se realize, aos poucos e incessantemente, são construídos mecanismos que regulam a mensagem entre a obra e leitoras e leitores. Assim, quando Vera Karam decide a estrutura de sua obra — um só ato —, e esquematiza sua ação verbal — vocabulário e tom, ela sugere uma determinada recepção. As cenas aparentemente triviais e a (des)articulação dos diálogos impulsionam leitoras e leitores a se posicionar diante do texto, atualizando-o ou recusando seu argumento. Mais uma vez a perícia dramática de Brook (2002) ilustra a discussão: “O ator e o diretor [leitora e leitor] têm que seguir o mesmo processo do autor, ou seja, saber que cada palavra, por mais ingênua que pareça, não é inocente. Contém em si mesma, bem como no silêncio que vem antes e depois, toda a complexidade oculta de energias entre as personagens” (p. 9). Estão assim postas as duas perspectivas que dialeticamente orientadas contemplam os dois focos das artes: a produção e a recepção.

Retomo o diálogo em que as personagens discutem o ódio e a morte, a mãe e a jaqueta para observar a atitude sarcástica da escritora e ilustrar a estratégia literária do uso malicioso das palavras. Nele aponto a desigualdade atribuída aos alvos do ódio das personagens, indicação irônica e, portanto desconcertante naquelas falas. A escritora coloca em pé de igualdade, na mira da execração, um ser humano, a mãe, e um objeto, uma jaqueta. A morte é discutida com banalidade o que amplia o grau de emoção e de compromisso associado à ironia. O diálogo é construído de forma astuciosa para distanciar os interlocutores do real significado do que dizem, e na mesma extensão, aproximar leitoras e leitores do possível ou verdadeiro sentido das elocuições. Hutcheon (2000, p. 80) esclarece que a “reserva distanciadora pode também ser interpretada como um meio para uma *nova perspectiva* a partir da qual as coisas podem ser mostradas e, assim, vistas de maneira diferente”. Minois (2003) proporciona meios para que se entenda a razão pela qual Vera Karam oferece a seu público o caminho do humor: “Humor e sentido de liberdade caminham juntos” (p. 423).

Como se não bastasse conduzir a obra em tom irônico e humoroso, forma dominante que a dramaturga seleciona para estabelecer o contato entre suas personagens, Karam tergiversa e explicitamente censura o riso, intensifica e confronta sua conotação — “não achava graça em rir” — responsabilizando-o pela morte da mãe da protagonista. Ao expor a dubiedade das relações humanas, a escritora utiliza a dupla função da ironia e do humor e confirma o efeito de sua criação. A incongruência entre os seguimentos das falas é mais um vestígio da

ironia engendradora, desta vez para seduzir as pessoas comuns a percorrer o caminho incomum de uma trama. Do mesmo modo, a desordem estética do texto desafia leitoras e leitores a interpretar universos onde a coerência e a razão estão deslocadas, mas onde o humor e a ironia de certa forma catárticos provocam situações delirantes e dissimuladas. Vejamos dois momentos que evidenciam essa (des)organização:

ELA – E a chaleira? Já apagamos?

ELE – Não tenho bem certeza. Queres que eu vá lá olhar?

ELA – Sabia que os psicólogos dizem que a gente não deve voltar quando sai de casa e fica em dúvida se desligou o ferro ou apagou o fogão? Para não alimentar a paranóia.

ELE – Aposto que os bombeiros têm uma opinião bem diferente sobre isso.

ELA – (TRISTE) Eu queria ter sido psicóloga (C, p. 24).

ELA – Dois dias para me levar para o hospital, dois dias e eu urrando de dor. Dois dias para fazer a barba! (OLHA PARA ELE) De noite fazes aqueles barulhos estranhos.

ELE – O que queres dizer com isso?

ELA – Não vou falar, não vou poder continuar dormindo na mesma cama. As coisas só existem depois que se fala nelas¹⁶.

ELE – Não concordo. Ah, não concordo mesmo! Sou totalmente a favor do diálogo – claro, desde que um não interrompa o outro, desde que ambos respeitem a ordem e aguardem o seu momento de falar (C, p.26).

Sobre o humor na escrita feminina, Geysa Silva (1999) analisa-o como uma qualidade de estilo e o determina “elemento através do qual se constitui e se apresenta a condição singular do discurso, que se decide a desafiar a realidade e a propor o lúdico para construir o percurso do imaginário e do princípio do prazer, no descentramento provocado pela ironia” (p. 204). Voltada ao enfoque da escrita de autoria feminina, a ensaísta apresenta o humor como uma alternativa a contextos externos à obra que desconsideram as falas e realizações femininas e as submetem a referentes masculinos. Confrontando essas posições, estariam as autoras por assim dizer valendo-se da escrita irônica e da obliquidade de sentido para revelar a opressão e combatê-la. Essa forma peculiar de criação distancia-se de qualquer engajamento político ou de radicalizações comportamentais, pois “o riso celebra o pacto da literatura com a

¹⁶ Frase semelhante é utilizada por Vera Karam (1998a) quando fala a respeito das peculiaridades do drama. Ela o coloca sozinho no sentido, pois que só se realiza plenamente no momento em que, de certa forma volta para o lugar de onde saiu. E ela explica: “A literatura se alimenta (simplificando, é claro) da vida, i.e., do que as pessoas dizem ou fazem na ‘vida real’. Vai para o papel e entra aí em contato com cada pessoa individual e intimamente (a literatura não quer saber de ajuntamento). O drama também busca na vida seu material, *mas só acontece no momento em que é dito* (grifo acrescentado), no momento em que volta para a boca de pessoas de carne e osso, que agora falam o que foi escrito COMO SE fosse a vida. É o que o torna singular e fascinante ao mesmo tempo”.

luta contra a discriminação, apropriando-se da força do ridículo e do cômico para denunciar desigualdades comumente aceitas como naturais” (SILVA, 1999, p. 204).

O humor feminino diferente do tradicionalmente explorado pelos homens utiliza-se da corporeidade e da loucura para estabelecer contrapontos às vozes depreciativas do gênero. Ele cria personagens que lidam com situações onde a razão não intervém, e tira proveito das diferenças de sexo à procura de uma identidade inserida em experiências sociais variadas, assim exibindo uma forma de agir na vida e na ficção, a contrapelo das convenções. O estilo espirituoso na obra literária das mulheres desmitifica a ideologia patriarcal, enfraquece o preconceito e o estereótipo, permitindo que personagens femininas façam uso de discursos irreverentes e lúdicos, promovam tensões entre os gêneros, desmascarem o poder masculino e zombem de sua fragilidade exposta. Assim é vista esta prática em *O casal*:

ELA – Não espero mais nada de ti. Poderias até ir embora.

ELE – (SOMBRIO) E por que eu iria? Lá fora às vezes chove.

ELA – Tens medo de tudo, até da chuva.

ELE – (TENTANDO MANTER A DIGNIDADE) Não se trata de ter medo ou não, mas um homem molhado perde toda a sua autoridade (C, p. 24).

Mais uma referência ao texto de humor de autoria feminina situa-o num palco onde é encenada a comédia dos gêneros, cujo intuito não é louvar a igualdade dos sexos, mas enfatizar o satírico estabelecendo situações inéditas “não por serem extraordinárias, mas por tornarem visíveis diferenças e especificidades antes não formuladas” (SILVA, 1999, p. 205). Neste sentido, Karam submete à nossa observação o emprego do humor explícito ou a ironia quase subliminar, com a finalidade de pôr às claras as relações de mulheres e homens e suas conseqüências, que freqüentemente conduzem à apologia do inferior em detrimento do diferente.

Brigitte Bastiat (2003) fala de um senso de humor criativo desenvolvido pelas feministas¹⁷ que difere do humor feminino, no sentido em que é mais estimulante e não vitima sistematicamente as mulheres. Ela refere-se ao humor de esperança em contraposição ao humor amargurado. Bastiat aponta personagens femininas infelizes e oprimidas pelo homem e

¹⁷ Os sentidos que Brigitte Bastiat imprime aos termos “feminino” e “feminista” parecem conferir com os de Luiza Lobo. Para esta, o termo “feminino” é em geral associado a um ponto de vista e uma temática retrógrados, enquanto o termo “feminista” de cunho político mais amplo pode significar uma ação intelectual que busca a libertação (TEIXEIRA, 2005).

outras dispostas a adotar caminhos distintos. No entanto, deixa claro que embora o humor feminista pareça mais estimulante, ele conserva traços de amargura, pois “sua maneira de trocar dos homens e das relações mulheres/homens parece indicar que há pouca esperança de saída da situação de frustração, na qual se encontram”. Do humor vingativo dos anos setenta, a mulher passou para as técnicas de deslizamento de sentido e de inversão que lhes proporcionaram tomar uma certa distância em relação aos acontecimentos para ironizar os dois sexos, e pouco a pouco apropriar-se do humor, provando que os feminismos mudaram. Karam inclui-se nesta última fase auto-analítica e humorosa que se caracteriza pela passagem da situação de mulher lesada e excluída para um papel mais analítico, menos preconceituoso e, quiçá, mais respeitado.

No mesmo sentido, Colom (1998) tece algumas considerações sobre ironia e feminismo, perguntando por que o encantamento da voz irônica, mais do que persuadir, provoca: *Provocación a completar, rectificar, juzgar, participar siempre de la desmitificación propuesta: atemperar el acero lingüístico. Ésa es la consigna del discurso irónico: provocar, cuestionar, construir un nuevo sentido y con él, un nuevo lenguaje* (p. 134). Ela remata questionando se não seria este também o fim de todo o discurso feminista, ou seu princípio.

Gabriela e Fernando José são o par que produz o funcionamento da obra dramática sob análise. Eles constituem as únicas personagens reais, já que sua é a história encenada e deles parte a ação. Internas à trama são mencionadas outras figuras: o porteiro do prédio e um casal de vizinhos, e nas reminiscências dos protagonistas surgem importantes parceiros.

É difícil traçar o perfil individual de personagens de obras de ação psicológica. Esta tarefa é ainda mais custosa quando a autora opta por uma visão conjunta que as reúne monoliticamente, como o caso específico de *O casal*. O fato é que não há como analisar um casal pela metade, ainda que na obra existam sem dúvida reações exclusivas e divergentes das personagens diante de circunstâncias conflituosas. Mesmo assim, atribuo maior relevância à discussão do modelo de ligação obscuro e destrutivo que a escritora elege para acompanhar sua trama, visto que se distingue um padrão de relacionamento que é mais exaltado do que as atuações e os desejos individuais.

A obra oferece recursos que permitem a observação de comportamentos relacionais capazes de sugerir concepções de vida conflitantes. Entretanto, essa forma de conduzir as

divergências não evidencia que *O casal* seja um libelo contra o matrimônio, mas sim contra o silêncio, ou o falar e não dizer. Estas desconformidades, deliberadas ou não, parecem irrefutáveis no diálogo em que os protagonistas comentam o resultado nocivo da ingestão de maionese numa festa de casamento:

ELA — Não. No verão é perigosíssimo: salmonela. Intoxicação. A família toda foi parar no hospital. Toda, até os noivos.

ELE — Quando isso?

ELA — Li no jornal.

ELE — Já chegou o jornal?

ELA — Faz tempo isso. Acontece todos os anos. Há anos e anos as pessoas se intoxicam com a maionese do casamento e mesmo assim a humanidade não aprende: continua casando (C, p. 2).

As personagens enfrentam demandas profundas não articuladas que agravam as incompatibilidades, contaminam todo o relacionamento e sepultam as soluções. Cecília Prada (1982), em *A chave na fechadura*, esboça a anatomia do calar:

O silêncio não é só não falar. O silêncio é mau. É casca de ferida que se adensa, as pessoas vão se fechando dentro dela. Tudo o que machucava, vai ficando sem mexer. Pode ser até que as palavras venham numa tentativa. Mas o pior é o esforço de falar. E sentir a impotência de dizer. Ou o falar indireto. Ou desajeitado, se estripando nas pontas. Farripas de um entendimento que se desmancha totalmente, que cada vez fica pior. É aquele ‘não querer magoar o outro’, cada um pensa, e o entrincheiramento nas defesas (C, p. 12).

Esta é a posição tácita mas encoberta na obra de Karam, uma vez que não conta com os recursos da perspectiva afastada dos fatos, nem de apartes, embora em certos momentos se detectem processos de reflexão íntima das personagens que se corporificam em palavras, sem, contudo, destruir o dialogismo.

Conhecedora dos efeitos das poucas palavras, Karam concebe diálogos curtos e muito incisivos. Coloca-nos diante de um texto que lida somente com o implícito, maneira singular mas freqüente na prática da enunciação dos pensamentos. Esse mecanismo não significa despreço ao ato da fala, inversamente confere-lhe valor, e expõe a complexidade de exercitá-lo, daí a razão pela qual a escritora associa palavra e alimento, demonstrando o sentido vital de ambas as representações, e igualmente a ruína que uma e outra podem provocar. Reafirmando a prática do silêncio explícito, são cogitadas as horas das refeições, nas quais a atenção é dispersa, para simular debates bem mais profundos do que o cardápio.

ELE — Bem, eu não podia deixar de passar esta oportunidade. A gente discute tão pouco. Os meus amigos do escritório sempre discutem com as mulheres durante as refeições.

ELA — Nós não fazemos as refeições em casa.

ELE — Uma pena. Ficaria mais fácil.

ELA — Infinitamente mais fácil. (p.2)

ELE — Se discutimos assim por causa de uma chaleira, imagina se fizéssemos uma refeição completa.

ELA — Arroz com feijão.

ELE — Uma costela gorda (C, p. 2).

O texto confronta outros temas que marcam o convívio humano, tais como as relações de poder entre os sexos que problematizam a ligação conjugal e amorosa. Explícitei anteriormente que Karam encena a complexidade dos seres no microcosmo do casamento, permitindo que mulher e homem sejam espiados sob os mesmos ângulos, e que a eles seja conferida a imparcialidade do julgamento distante. Todavia, no percurso da análise constatei a impossibilidade da escritora sacrificar sua observação de mulher. É eloqüente a escolha dos pontos de vista das discussões, e também o fato de que embora seu olhar e sua análise estejam voltados durante toda a trama, para temas de inquietação coletiva, suas percepções e lembranças são filtradas e rendem-se à singularidade feminina. A escritora austríaca Elfried Jelinek (2003, p. 16) registra que a mulher nunca consegue desaparecer completamente de sua obra porque está sempre emergindo e tentando constituir um eu do magma biológico que ela representa como imagem.

A estratégia discursiva dúplice, resultante da ambigüidade própria da ironia não concorre para acentuar o debate que enfatiza a opressão feminina e a ideologia patriarcal na obra de Vera Karam. Todavia, esta análise de nenhuma forma obstrui a evidência de que ela foi concebida com o intento de distinguir as regras comportamentais estabelecidas patrilinearmente, e na mesma orientação, apontar a dualidade habitual das manifestações dos gêneros feminino e masculino. É perceptível sua vontade de estimular a consideração dos valores que a obra evidencia. Há uma sucessão de idéias e uma singularidade no uso de palavras que explicitam as relevâncias distintas que as figuras feminina e masculina conferem aos mesmos fatos. As falas a seguir exemplificam esta observação, e retratam a desarmonia em conferir importância a conquistas simbolicamente consideradas sucesso:

ELE — Eu dei duro.

ELA — Não me davas atenção.

ELE – Eu queria comprar o apartamento, era um ótimo negócio, não podíamos perder.
ELA – (COMO SE NEM OUVISSE) Esqueceste que eu existia.
ELE – Me humilhavas com os bens do teu primo. Os primos têm piscinas, e os cunhados, sapatos italianos. E nós...nós não temos nada.
ELA – Temos o bendito apartamento (C, p. 12).

Outro tema enfatiza a polaridade de condutas e sentimentos: a tristeza da progenitura não cumprida é alvo das considerações de Vera Karam que a apresenta na figura de uma filha natimorta. O tema incessantemente ligado ao sofrimento feminino, também se instala no espírito do homem, embora de modo desigual, e assim é tratado na obra. A antropóloga Rosely Gomes Costa (2002) conduziu uma pesquisa sobre reprodução e gênero, e em sua análise conclui que a paternidade é atribuição da masculinidade, mas não da mesma forma que a maternidade é atribuição da feminilidade. Seu relato demonstra que a maternidade é vista pelas mulheres como um desejo que sempre existiu, natural, instintivo, essencial, como a realização de um sonho do passado: “Parece-me que a representação é de que as mulheres vão se constituindo mães ao longo de suas trajetórias de vida, e que a maternidade é uma experiência de continuidade, de repetição, de realização de um plano desde sempre elaborado no passado feminino. Seria uma perspectiva do passado que se atualizaria em cada mulher no presente” (p. 344).

Ser pai ao contrário é o desejo que amadurece com o tempo e que está voltado para o futuro, para a descendência. A dramaturga exhibe a paternidade como a legitimação do masculino e recria este conceito ao incorporar nas falas de Fernando José as suas conseqüentes obrigações. Assim, se “fazer filhos” pode comprovar o atributo físico da paternidade, conseguir sustentá-los e educá-los evidencia seu atributo moral. Manter os filhos é ainda uma responsabilidade considerada masculina, apesar de todas as transformações sociais havidas que conciliam dimensões masculinas na feminilidade e vice-versa. Ilustro esse pensamento reproduzido nas falas do casal:

ELE – Nós temos o nosso orgulho.
ELA – Mas nunca tivemos filhos.
ELE – Por que este assunto agora?
ELA – Eu queria. Queria muito.
ELE – Pra quê? Mais uma boca para alimentar?
ELA – Eu ia trabalhar fora.
ELE – E deixar a criança ao Deus-dará.
ELA – A dona Nina cuida de crianças.
ELE – Então ela que tenha os dela (C, p.4).

Somente a admissão de que a perda de um filho é uma ferida emocional que dificilmente cicatriza justifica a recusa das personagens de discutir seus motivos e efeitos. Peculiar é o modo como elas conseguem minimizar a significação interna de uma experiência dolorosa, até perceberem que essas “ninharias” devastaram suas vidas. Observa-se na obra que a elaboração dessa morte, é lenta e intensa. A incapacidade e o temor de dialogar são tão grandes que as referências sobre o fato precisam ser constantemente interrompidas por outros comentários, via de regra acusações, até que o pesar faz-se maior do que o receio:

ELE – A culpa não foi minha, a criança nasceu morta.

ELA – Se tivesses me levado para o hospital quando te pedi...

ELE – Eu estava fazendo a barba.

ELA – Dois dias para fazer uma barba! (C, p.7).

A partir dessa estagnação sinistra sucedem-se comportamentos pressagiadores da tragicidade de duas vidas que se defrontam com a ausência de sentido e elegem a renúncia, o isolamento e a sombra como formas de luto. É incontestável que os males do casal se devem em grande parte à morte da criança, pois as perdas jamais permanecem imóveis e dificilmente são elaboradas; elas se propagam para os demais setores da personalidade, produzem sentimentos de culpa e empobrecem o ânimo. A gravidez extinta espontaneamente ou provocada transita entre a exclusão da vontade e o ato deliberado, mas ambas partilham motivações inconscientes. Aspectos diversos subjazem a essa experiência, e são distintas as reações que as duas personagens enfrentam. A morte da criança não é descrita como um aborto provocado, no entanto abrange esta peculiaridade e outras ainda, terríveis e inconfessáveis. As falas de Gabriela e Fernando José nos permitem perceber a vontade deliberada de matar a filha, e comprovar a predileção dos humanos pelo sofrimento, os atos cruéis, a autocomiseração e a penitência. A insensibilidade doentia desse homem é tão inadmissível quanto a inércia ignorante ou anômala da mulher. A morte da criança é deliberadamente a morte de ambos e também a conseqüência do estado de ânimo que esteriliza suas vidas. Na verdade, esse par só se mantém vivo pela tensão mútua que provoca. Eles renunciam sua descendência, a continuação das tormentas emocionais e simbioses doentias que desencadeiam desejos de morte. Somente a alienação e a ingenuidade de que os acontecimentos e as consciências são independentes justificam a distância que os protagonistas têm em relação a si mesmos e às suas atitudes. As tormentas emocionais que

esses impasses desencadeiam advêm do fato de que um dos cônjuges, neste caso o homem, induz o outro a desempenhar papéis que contrariam seu anseio. As cargas de masoquismo, sadismo e destruição determinam esse tipo de reciprocidade matrimonial no qual a resolução dos conflitos é substituída pelo desejo da interrupção da existência.

A irresolução funesta da protagonista favorece outras interpretações. Evidencia o drama feminino de desconhecer o próprio corpo, e de dissimular a sexualidade. A expectativa do nascimento que via de regra valoriza os padrões do *éthos* que regula a ação humana individual e coletiva, também trata de um evento que envolve os fenômenos da vida sexual, pois implica a exposição do corpo da mulher e denuncia a subjacência do ato gerador. O pensamento de que a sexualidade feminina só se complementa através da procriação é repudiado, na medida em que Karam susta a reprodução biológica por meio de uma decisão não confessa e assinala que o desejo da mulher pode se desdobrar ou não na maternidade. Com esta sentença, a dramaturga estabelece que ser mãe não é traço definidor da identidade feminina, ou seja, o ser femininamente mulher não exige as dores e delícias da maternidade.

Repetidamente as personagens parecem transcender a própria imaginação e o plano de quem as criou. Afigura-se em Gabriela o exemplo da realidade que a dramaturga talvez tentou ocultar: “O palco [o texto] deixa de ser uma ‘caixa de mágicas’ conduzida por um prestidigitador hábil diante de uma platéia embrutecida pela emoção, para se tornar a tribuna onde os desacertos humanos são discutidos pelos atores e pela consciência dos espectadores [leitores]” (RIBEIRO, 1982, p. 17). Karam tentou oferecer a face de uma argumentação em apoio a outra alternativa para a completude da mulher que não a de ser mãe. No entanto, rende-se ao pesar causado pela ferida invisível e impalpável da culpa, e expõe o castigo imposto à rebeldia de sua personagem por resistir ao destino incondicional da maternidade. Se atentarmos, todavia, para o desabafo da protagonista conseguiremos dimensionar mais uma vez os vestígios da ambigüidade inerente à obra, metaforizada através do comportamento errante da personagem feminina que percorre sentimentos de culpa e de indiferença pelo ato brutal.

Gabriela vê na existência da criança a pacificação de condutas viciosas e um motivo para evadir-se do olhar único e insustentável que partilha consigo e com o marido. A auto-reflexão, uma espécie de arroubo existencial que se constata nas rubricas da passagem abaixo,

materializa em palavras a temática central da obra que evidencia procedimentos inanes e submetidos, especialmente por parte da mulher:

ELA — (COMO SE ESTIVESSE FALANDO COM OUTRA PESSOA) Disse que uma mulher, uma mulher precisa de amor. Nós devíamos ter tido aquele filho. Nos ocuparíamos com ele e nem notaríamos a presença um do outro. Sem filhos é impossível deixar de testemunhar o fracasso da existência um do outro. (PÕE A MÃO NOS OUVIDOS E GRITA) É insuportável! (C, p.25).

A escritura de Vera Karam não só obedece ao clamor de sua identidade, lança à discussão temas de envolvimento universal sob a ótica feminina, mas encena uma crítica ao comportamento subserviente quase letárgico da mulher. Através da metáfora do parto, ela expõe uma criatura dependente da decisão e das ações do homem, e persuadida a sustentar a ordem social. Ela reproduz o mal-estar do ser humano que vive em cultura, obrigado a renunciar seus desejos para que não renuncie ao que supostamente lhe parece fundamental: o fato de se apresentar no hospital, sozinha, sem o marido é transgredir as leis do casamento, é confessar que está mal casada, atitude socialmente inadmissível. A debilidade dessa personagem põe em risco a própria vida e o divinizado selo matricial da continuidade do gênero humano. Karam é enfática e utiliza a imagem intensa e irremediável da morte para apontar o destino da vida depreciada, cuja originalidade confunde-se com a do outro.

Em mais um momento também fica evidente a repressão cultural experimentada intensamente pela mulher. A personagem feminina enfrenta a luta íntima de não poder revelar-se tal como é e deseja ser. A fala de Gabriela “Eu nunca devia ter te mostrado as minhas unhas. É mal de família: nossas [dela e da mãe] unhas não crescem” (p. 20) denuncia os efeitos destrutivos da cultura que impõe ao sexo feminino o ocultamento dos desejos, a dependência emocional, a complacência dissimulada diante dos valores psico-sócio-culturais e a denegação de pertencimento ao grupo e ao espaço social. O mesmo procedimento é também a forma de não sucumbir, ou de se proteger, de passar incólume, sem ser notada no mundo hostil e diante do qual paradoxalmente esconde suas armas, não se defende.

A alusão às unhas que não crescem caracteriza uma atitude contra os impulsos agressivos que via de regra são vistos de forma negativa e inadmissíveis às mulheres. Se exercidos, têm o mesmo destino de outras tantas reações que na falta de acolhimento ou de explicação, recebem o rótulo de mistérios femininos, idiossincrasias da mulher, e assim por

diante. Além disso, as unhas podem ser a metáfora da “mulher encoberta” de Elaine Showalter (1993) que separa o feminino do masculino e o desejo lícito do ilícito. A cobertura dos dedos, simbolicamente ligada à sexualidade feminina incorpora fascínio e hostilidade e representa contemporaneamente os véus, evocações de castidade e de modéstia. Showalter lembra que “Nos rituais dos conventos, do casamento e do luto, ele ocultava a sexualidade. Além disso, a ciência e a medicina tradicionalmente faziam uso de metáforas sexuais que descreviam a ‘Natureza’ como uma mulher cujo véu seria afastado pelo homem que quisesse descobrir seus segredos” (p. 192). Ela revela que na história das mulheres encobre-se a psique feminina, pelo ocultamento ou pela mutilação do corpo; o que está sob o véu ou subjugado tem o poder e o perigo de revelar a sexualidade que detém o mistério da origem, da verdade sobre o nascimento e a morte. Karam deixa o caminho desimpedido para que se discuta a admissão das características femininas pelas próprias mulheres. Sugere que adotem sua individualidade e exerçam a diferença sem medo, e com clareza ela aponta que as mulheres antes de assumirem-se precisam se conhecer. A esse respeito Showalter reflete: “A revelação da mulher por si mesma pode ser uma atitude chocante já que essa revelação coloca o poder no lugar da castração. Do ponto de vista feminista, a mulher por trás do véu podia até ser não só esplêndida como também talvez *normal*” (p. 206). O diálogo esclarece:

ELA – (COMEÇA A TIRAR AS UNHAS POSTIÇAS) Não são minhas, vês?
ELE – De quem são?
ELA – Eu as comprei no salão ali da esquina.
ELE – Então são tuas!
ELA – São. Essas ninguém me toma (C, p.7).

A concepção do erótico¹⁸ perpassa a obra inteira. A primeira cena da peça, a que acontece na sala, é grandemente dominada pela discussão a respeito de uma chaleira, cuja água está secando, até a iminência de ser queimada, sem que marido ou mulher façam qualquer movimento para impedir:

ELA— Não vais ver a chaleira?
ELE – Já a vi quando ganhamos. É uma chaleira como outra qualquer.
ELA – Não é não: essa é do nosso casamento.
ELE – Pior para ela.
ELE – (SEM DEIXAR DE LER O JORNAL) Não posso. Bonito vestido.

¹⁸ Erotismo visto como a infinita gama de matizes sensuais que presidem a intimidade entre os sexos e que podem ou não culminar no ato sexual (FRANCONI, 1997).

ELA – Quem?
ELE – Não é “quem?”. É “qual?”.
ELA – É um *pegnoir*. Tenho desde que nasci.
ELE – Impossível. Já teria gasto.
ELA – Eu cuido do que é meu. Tu nunca reparaste nele.
ELE – Não tive tempo.
ELA – Não me olhas mais.
ELE – Já sei o teu rosto de cor (C, p. 3).

A decodificação das falas dos protagonistas requer um acompanhamento atento e ordenado, pois o discurso é sinuoso e exige a convivência da leitora e do leitor. A prostração do casal permanece evidenciada e vê-se que as palavras-chave desse trecho, *chaleira* e *pegnoir*, não coincidem no significado, mas compartilham uma relação de semelhança subentendida. Uma e outra sinalizam relações sentimentais e eróticas desgastadas progressiva e lentamente, que se confirmam nos comentários “Já a vi quando ganhamos” e “Já sei o teu rosto de cor”. O fastio de Fernando José é contestado pelo ressentimento de Gabriela: “Não é não: essa [chaleira] é do nosso casamento” e “Tu nunca reparaste nele [*pegnoir*]”. A todo o momento os diálogos revelam a multiplicidade de significados e as situações ambíguas que as personagens produzem, motivadas pelo temor ao desvelamento e à intimidade, pois a nudez “se opõe ao estado fechado, isto é, ao estado de existência descontínua. É um estado de comunicação que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do voltar-se sobre si mesmo” (BATAILLE, 1978, p. 17).

Esse tipo de diálogo desequilibrado percorre toda a obra e estabelece uma proposição central de onde são geradas as possibilidades interpretativas. A concepção de recorrência aparece em outro fragmento do texto e reforça este ponto de vista. Quando abordei a analogia que Karam estabelece entre alimento e vida, deixei de mencionar a conotação erótica que é dada ao ato de alimentar-se, haja vista a expressão popular que chama comer, o intercuro sexual. Igualmente, outros intentos são conseguidos, tal como o de apontar o sentido de tragar ou consumir o outro que as expressões podem conter:

ELE – Eu te levei para jantar fora.
ELA – UMA vez em doze anos. Uma!
ELE – Fomos a um galeto.
ELA – O galeto não traz felicidade.
ELE – Mas custou caro. Comeste de tudo.
ELA – Não podia perder a oportunidade.

ELE — Mais sobremesa e cafezinho. Eu bem que tentei argumentar: o café podemos tomar em casa!
ELA — Não seria a mesma coisa.
ELE — Tu nunca estás satisfeita.
ELA — Tu nunca me satisfazes.
ELE — Não tenho culpa. Eu trabalhava para podermos comprar este apartamento.
ELA — Compramos. E agora?
ELE — É muito tarde.
ELA — Vais te atrasar. Tira a chaleira do fogo, eu faço o café (C, p. 6-7).

Karam com esmero delinea a estrutura externa dos diálogos arditos e vagos, e as verdadeiras intenções de quem os produz, de sorte a evidenciar a angústia da incomunicabilidade e a decepção que ela provoca. *O casal* exhibe cenas manifestas ou latentes, tal qual o ato da fala, onde se intercambiam o dito e o não-dito e se registram os vazios a serem preenchidos pelas projeções de leitora e leitores.

A comunicação entre as mulheres e os homens pode ser um diálogo por vezes difícil, porque lida com a complexidade dos sentimentos e o fato de que qualquer ser humano, apesar de sua identidade pessoal e social, reconhece que as particularidades e os comportamentos do outro são potencialmente suas também, mesmo que indesejáveis. Assim, um responde o incitamento do outro não porque aceite a mensagem, mas porque pode estar querendo inverter a situação: “É necessário analisar o discurso erótico como portador de imensa gama de sutilezas, onde as posições de dominador e dominado tendem a alterar-se constantemente” (FRANCONI, 1997, p. 29).

Vários momentos de *O casal* demonstram que a relação amorosa, especialmente a conjugal é, por excelência, a arena em que poder e erotismo se defrontam mais intensamente. Embora as obras que polemizam os embates de casais muitas vezes não evidenciem esses antagonismos, isso ocorre só na aparência (FRANCONI, 1997). A cena ou a escritura que problematiza a relação mulher/homem insistentemente contará a insatisfação, o tédio e a carência coadjuvados pelo desgaste gradual do impulso erótico e pela sexualidade retraída.

A comunhão da mulher e do homem na cena de um nascimento constitui indícios de metamorfose, de transformações na construção de gênero e de família, inspira o rompimento das atitudes individualistas e celebra relações de reciprocidade igualitárias. A chegada de um filho impõe à relação uma estabilidade que apavora e ilustra bem a atitude preventiva dos cônjuges quanto ao estabelecimento de compromissos recíprocos. Soma-se a isso o fato de que

a concretização da reprodução relaciona-se ao vínculo sexual e amoroso, rechaçado pelo protagonista, cujo comportamento induz à reflexão de que o esperma fecundante deve ser transmitido através da relação sexual à pessoa com a qual se mantém um relacionamento amoroso e de compromisso. Esta não é a sensação de Fernando José: “Podias ter tido outro. Com qualquer um, menos comigo” (C, p. 6).

Prossegue desta forma a encenação de um texto no qual mais uma vez se deve ler o que ele cala. Diante de sentimentos de insatisfação, tédio, carência e tensão, instala-se a perplexidade da experiência erótico-amorosa contra a qual o par reage deixando vestígios de ligações ainda consistentes. É ambíguo o comportamento do protagonista que confunde zelo e amor-próprio, mas que em absoluto reverte a apatia e o desprezo pela mulher:

ELA — Mas o filho está levando adiante os negócios do pai.

ELE — Pobre criança.

ELA — Não é uma criança: homem feito.

ELE — Tu bem o sabes (C, p. 5).

A continuação deste diálogo aprofunda e estabelece a diversidade das reações feminina e masculina diante do mesmo tema:

ELA — Não me vem com teus ciúmes infundados. Sempre me aborreceram. Discutíamos muito por causa disso.

ELE — (SAUDOSO) Bons tempos!

ELA — (ESPERANÇOSA) Quem sabe se voltássemos a ter confianças um do outro?

ELE — Tarde demais. Não sinto nada por ti. Poderias fazer amor com o tintureiro aqui na minha frente e eu não sentiria nada (C, p. 5).

Esses argumentos são determinantes para que se desencadeiem verdades percebidas e não reveladas. O amor tem uma face traiçoeira que o casamento não prevê: o adultério, e embora não admitido por Gabriela faz ressurgir o fio perdido da relação matrimonial e estimula que as intimidades e amarguras sejam expostas, ainda que em meias-palavras e de forma escarneada. Sobre a transgressão no casamento, Bataille (1987) fala do erotismo que deixa entrever o avesso de uma fachada cuja aparência correta nunca deve ser desmentida. Com esta posição ele reitera que nesse avesso revelam-se não só sentimentos, mas partes do corpo e maneiras de ser dos quais se tem habitualmente vergonha.

Em certos instantes é dúbio o procedimento pelo qual a autora confronta suas personagens. A um tempo só reforça o estereótipo da mulher sofredora, eterna responsável

pelo tédio do companheiro, e insinua certa emoção recíproca no desgastado relacionamento. Alberoni (1988) explica que o mecanismo da perda na maioria das vezes mantém unidos marido e mulher, confundidos entre ciúme e convivência. Embora o texto não privilegie a erotização explicitamente, é possível perceber no casal o desejo de continuidade e de completude pelo qual o impulso erótico responde. Assim vejamos:

ELE – Pareces ter esquecido disso quando aquele rapazinho esteve aqui. Aquele que veio arrumar o chuveiro. Voltava a cada quinze dias. O nosso chuveiro nunca funcionou tão bem!

ELA – Não aconteceu nada, eu já te disse.

ELE – Tenho saudades daqueles banhos!

ELA – Como eu poderia ter tido alguma coisa com ele? Estava casada contigo.

ELE – ESTÁS casada comigo.

ELA – Mas na época te amava. E depois, o rapaz era tão... tão liso... não tinha um pêlo no corpo. Me agoniava. Mas eu me sentia tão sozinha, trabalhava naquela biblioteca de manhã e passava as tardes sozinha (C, p.6).

Entre uma fala e outra, descobre-se uma rede complexa de condutas tradicionais e de transgressões que vão desde a representação da fidelidade feminina até comportamentos alterados de estímulo sensual e impulsos homoeróticos. Estes procedimentos não explícitos, fantasiados talvez pelos sentidos, pela imaginação ou pela memória, trabalham a liberação do desejo, para que sejam ultrapassadas as limitações impostas pela razão, que reprime o livre curso do prazer. Possivelmente esteja nestes julgamentos a lógica da dramaturga para fundamentar as reações inesperadas de suas personagens, e com isto perturbar leitoras e leitores. Ela os torna testemunhas da intimidade que o próprio casal tenta dissimular, e registra o fato de que as reações imprevistas na verdade são preliminares de um pacto para que as identidades sejam reveladas e consentidas. Normas matrimoniais violadas deflagram conflitos, mas encaminham ao rompimento de rotinas, à concepção de reparo e de bem-estar, transmitidos nos comentários do casal e revelados pela figura do “rapazinho” que arrumava o chuveiro. Com estes artificios, Karam evidencia os ardis de Eros para que o casal lentamente recupere a sexualidade sufocada. A inserção de manifestações eróticas no texto objetiva reorganizar o ser, dar-lhe completude e acima de tudo, corrigir o ato da obstrução do nascimento que conduz outra vez à individualização, à solidão e à incompletude (BATAILLE, 1987).

O tempo todo Gabriela e Fernando José vigiam-se em silêncio na expectativa de que na encenação do casamento surja através de algum episódio esquecido, ou até mesmo pela mão da autora numa rubrica, o elo perdido da franqueza e do convívio sincero. Sobrepõem-se, no

entanto a vocação para o ato destrutivo, a valorização da indiferença e a inaptidão para restaurar o indivíduo em direção ao auto-aperfeiçoamento e à liberdade:

ELE — Há muito deixei de pensar. Não me estimulavas. Onde estão meus livros? Eu costumava entender de tudo, podia discutir qualquer assunto. Não ouço mais música.
ELA— Há anos quebrou a vitrola.
ELE — Não se usa mais a palavra “vitrola”.
ELA — Pra ver o tempo que faz.
ELE — Estragou antes ou depois do chuveiro?
ELA — Mais ou menos na mesma época.
ELE — Não sou mais o mesmo.
ELA — Eu mudei muito.
ELE — A culpa é minha?
ELA — Podias ter me levado para comer galetos mais vezes, podias ter mandado arrumar a vitrola – ou seja lá o nome que tenha. Podias ter me levado para o hospital na hora em que eu pedi.
ELE— Podias não colocar a culpa toda em cima de mim. Não é possível que só eu...
ELA— (INTERROMPENDO) Eu também errei.
ELE — Ah, que alívio ouvir isso (C, p.8).

As vozes que fluem desarmonizadas, no entanto, compartilham mágoas intensas e sofrimentos existenciais. Percebe-se nas personagens mais do que um acerto de contas; elas distintamente expõem suas privações e censuras aos próprios atos. Fica evidente o confinamento psíquico e físico dos protagonistas que mutuamente cingidos lamentam decisões recíprocas infelizes. A dramaticidade da cena reside na lembrança de ocorrências e na constatação de alterações que ambos sofreram ao longo de suas vidas. O confinamento de cada um fere o do outro. Fernando José deplora e atribui à mulher a perda da capacidade reflexiva, da concentração de seu espírito sobre si e seus sentimentos. O fato de há muito não ler nem ouvir música denuncia uma inusitada conexão entre confinamento e liberdade e esclarece a dessemelhança que há entre o isolamento masculino e o feminino. A arte literária e musical, ou de qualquer natureza, cuja abstinência é lamentada pelo protagonista pode reorientar o indivíduo. Conduzida dessa forma, entretanto enseja o recolhimento e a interiorização. Paradoxalmente esse engenho é também a ponte que permite sua passagem para o mundo exterior rumo à liberdade e ao autoconhecimento que ele teme. Karam arrisca-se a desvendar os segredos masculinos representados pela duplicidade de conduta e com sutileza, expõe um homem sexualmente ambíguo. A hesitação entre um caminho ou outro determina as tensões dessa personagem, acumula desejos, adia a resolução dos seus conflitos e exemplifica a visão do homem a respeito do que é confinamento.

Elaine Showalter, em sua obra *Anarquia sexual* (1993), evidencia a personagem Henry Jekyll¹⁹ que em certo sentido é o homem sem par da literatura do final do século: “Incapaz de formar um casal seja com uma mulher, seja com outro homem, Jekyll divide-se e encontra seu único parceiro em seu duplo, Edward Hyde. Jekyll é, assim, tanto par quanto ímpar, tanto só quanto duplo” (p. 149). À semelhança da personagem de Stevenson, o protagonista de *O casal* também é um homem só e duplo: sofre a ambigüidade de conviver ou de fugir da intimidação do sexo oposto. Da mesma forma que Jekyll, Fernando José procura “a dose correta para combater a desintegração” (SHOWALTER, 1993, p. 150), e a elaboração da própria identidade. O bissexualismo e o auto-erotismo masculinos são demonstrados na obra de Vera Karam de maneira rápida, mas suficiente para despertar a atenção e a curiosidade sobre a razão pela qual uma mulher enxerta o universo íntimo do homem em sua obra, de forma tímida mas instigadora.

Os indícios de comportamentos homoeróticos vão aparecendo em pequenas porções, aqui e acolá. O mais significativo é detectado pela protagonista que a ele se refere como uma “jaqueta reversível” que o marido e um amigo possuíam:

ELA – Eu não podia aceitar que ele tivesse uma jaqueta idêntica à tua. Achei demais. Duas jaquetas horrorosas. Reversíveis. E absolutamente iguais. Não, era demais!
ELE – Tínhamos muito em comum.
ELA – A começar pelo mau gosto para se vestir...
ELE – Nos entendíamos.
ELA – Não duvido (C, p.18).

Mais uma vez recorro à obra de Showalter (1993) para analisar as possíveis razões da inversão sexual atribuída ao protagonista de *O casal*. Seu estudo cobre modelos de identidade homossexual do fim do século XIX, ainda repercutidos. Um deles encara o homossexualismo como a identificação do homem com a masculinidade, e da mulher com a feminilidade, em outras palavras, homem e mulher intensificariam suas identidades sexuais e seriam as representações mais “masculinas” ou “femininas” do seu sexo. Considera-se então que “a preferência sexual pelo próprio sexo era determinada pela repulsa pelo sexo oposto em vez de por uma identificação com os seus desejos” (p. 227). A noção também é a de que “os homens homossexuais teriam o máximo em comum com os heterossexuais com quem compartilhavam seu prazer no companheirismo masculino, e, até certo ponto, seu desdém pelas mulheres. Eles

¹⁹ Personagem da obra *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson.

se veriam como bastiões protetores do patriarcado, do domínio e do isolamento masculino...” (p. 227). O comentário de Fernando José ilustra o temor à supremacia feminina:

ELE — Bem, então a nossa filha, se nascesse, nos custaria uma fortuna. Todo o meu salário.

ELA — Como é que tu sabes que era uma menina?

ELE — Sempre é (C, p. 5).

Se atentarmos para as falas de Fernando José nas quais ele se refere ao sexo feminino, particularmente à esposa e à sogra veremos que são via de regra escarnecedoras. Em toda a obra não há qualquer referência à sua mãe. A isenção da figura materna de atitudes hostis ou transgressoras praticadas por outras mulheres é o sinal de agradecimento àquela que simbolicamente lhe conferiu o sexo e o alívio de não ter nascido mulher. Reproduzo o seguinte trecho para exemplificar a relação possível entre o modelo paradigmático de inversão sexual relatado por Showalter e utilizado por Karam ao conceder um comportamento sexual ambivalente à sua personagem masculina:

Tua mãe gostava de pêras. Lembro que, uma tarde, depois de um almoço na casa deles, ela me chamou até o pátio para me mostrar suas belíssimas pêras. Eu sabia muito bem o que ela queria. Já tinham me avisado: ‘A Gabriela? É uma boa moça, só te cuida com a mãe. Não deixa passar nenhum dos namorados da filha. Não ri nunca, mas tem um jeito todo próprio de se divertir.’ Eu não quis acreditar, afinal, uma velhota gorducha, com aquela pele oleosa e dezenas – digo DEZENAS – de colares e pulseiras vagabundas, enfim, o que é que uma pessoa assim pode esperar? Sempre com aquelas blusas estampadas, estampas e mais estampas. Vou te dizer: o teu pai podia ser um homem muito fino, mas que talento para se cercar de gatinha. Nossa Senhora! (C, p. 21).

Perturbada é a forma de exposição da mulher aos olhos desse homem que fantasia a sexualidade feminina conferindo-lhe uma força predatória e desorientadora. Na encenação tragicômica de sedução às avessas, a dramaturga utiliza o artifício dos adornos femininos como forma traumática de exibição que se esvazia e perde sua potencialidade. A tradição bíblica perverteu a estrutura da feminilidade, identificando a figura da mulher com a experiência do pecado, baseando-se para isso no mito da sedução de Adão e Eva, em *O casal* reeditado na simbologia da pêra. A carnavalização do sexo fabrica uma mulher excessiva e falsa, e anula o erotismo. Com um corpo e um espírito, Karam constrói um ser ambíguo que se pinta e se transveste por temer a revelação da identidade, mas que amedronta pela ilusão que cria. É uma Gabriela reerotizada na figura da mãe, cuja maquiagem e roupa exageradas

fantasiam e simulam o feminino clichê, acrítico, que trabalha a superfície e recusa a distinção. O diálogo subsequente ao desabafo de Fernando José é esclarecedor :

ELA – Está no sangue. Mas não quero falar no passado.

ELE – Não entendi. Afinal, queres ir ou não queres ir?

ELA – Ao passado?

ELE – À galeteria, mulher! (C, 21)

Karam usa a figura materna para trabalhar a máscara do feminino. Os comentários de Gabriela sobre peculiaridades da mãe encerram segredos que podem ser os seus: “Minha mãe tinha as mãos trêmulas, tinha medo de quebrar os cristais. Ela tremia, tremia demais” (C, p. 19). A máscara com a qual Karam protege as imagens femininas é dissimuladora para quem a leva, e desorienta quem a encara. Por trás do disfarce coloca-se uma mulher que explicita e dissimula, de tal modo que funde e confunde o secreto e o manifesto, o desejado, mas indizível. À frente está o protagonista hesitante entre a verdade e a mentira:

ELE – Ainda acho que a tua mãe ria escondido dele [marido]. Ela era bem capaz disso.

ELA – Não ria. A única coisa que ela escondeu dele foi que usava unhas postiças, mas, também, isso não é uma coisa fácil de se confessar.

ELE – (DEBOCHADO) Ela foi enterrada com ou sem as unhas postiças?

ELA – A gente não pode contar tudo para o marido mesmo (C. p. 20)

A perplexidade masculina ante os contornos enigmáticos e inquietantes dessas mulheres – Gabriela e a mãe – traz conseqüências à elaboração do protagonista. Uma delas é o temor do poder feminino virulento que ameaça os traços, a integridade e o equilíbrio do homem. Questionado por Gabriela a respeito de suas opiniões próprias ele responde: “Já não as tenho. Uso a dos outros. Pego uma que me agrada, dou uma modificada e a exponho como se fosse minha” (C, p. 22). A outra é a marca homossexual do protagonista, que todavia, não configura uma alternativa erótica à relação conjugal. Ao contrário, torna-se uma posição, um ponto de resistência e delinea-se à maneira de uma fuga da heterossexualidade como a projeção de si mesmo, libertadora da temida simbiose com o sexo oposto: “Além do mais, não tiravas aqueles sapatos italianos que tinham sido do teu cunhado. Como irias entrar na piscina?” (C, p. 22). O uso reiterado dos sapatos alheios confirma o desejo de restauração ou de preservação da identidade que Fernando José percebe fugir.

O fracasso do casamento não deve ser atribuído às atitudes transgressoras do casal: adultério e homossexualismo. Nenhum reivindica com veemência seus direitos de cônjuges traídos. O máximo que conseguem é compor um cenário menos para culpar um e outro do que para rememorar saudosamente o passado, tal qual a rubrica SAUDOSO esclarece e as falas ratificam:

Nós tomávamos aperitivo quando eu chegava do trabalho. Sempre me esperavas cheirosa, de banho tomado, com o aperitivo na sala. Até o dia em que cheguei mais cedo, parece que eu estava adivinhando, cheguei mais cedo e tu estavas indo para o banho. E eu senti o cheiro, porque esse cheiro é inconfundível e na época ainda fazíamos amor (C, p. 27).

Gabriela é ágil na réplica:

A tua palavra... Eu me lembro bem da tua palavra: ‘Juro, meu bem – ainda me chamavas de meu bem – tu estás imaginando coisas’. Logo eu, a quem mais tarde acusaste de não ter um pingão de imaginação. ‘É implicância tua com ele. E, além do mais, estás me ofendendo, pondo em dúvida a minha masculinidade’ (C, p. 27).

Neste ponto, é interessante recuar e rever o delineamento que Gabriela faz do suposto amante, de certa forma revolvendo padrões físicos viris: “... o rapaz era tão... tão liso... não tinha um pêlo no corpo. Me agoniava” (C, p. 6). O elemento andrógino sutilmente revelado no texto contesta estereótipos. O rapaz representa a transcendência da feminilidade e da masculinidade, e inspira a absorção de seus traços positivos. Em suma, é o desenvolvimento do indivíduo além das dicotomias de gênero. Todavia, a inserção dessa figura imprecisa também reforça o tom ambíguo sobre o qual a obra se constrói. A epiderme sem excrescências, imberbe, sinaliza a babel que se estabelece em Gabriela, que confunde papéis femininos e masculinos, e paralisa diante da possibilidade de haver assumido uma forma considerada típica do sexo oposto: a infidelidade. Outra leitura possível do comportamento da protagonista liga sua reação à forma de Fernando José relacionar-se com o amigo. Tal qual o esposo, Gabriela receia a presença inexorável e ameaçadora do sexo oposto e procura na homossexualidade o fortalecimento de sua identidade feminina.

O ar nostálgico permanente na obra de Karam tem dimensões muito intensas e comoventes e encena a interrupção das relações das personagens com o mundo externo. Contrariamente à representação do isolamento masculino, simbolicamente exibida na forma de

uma relação auto-integradora, a imagem do retiro feminino está intimamente ligada à perda da filha. A todo o momento abre-se a inefável ferida desse desmancho que lenta e profundamente provoca a reclusão de Gabriela cujos “desejos transgressores [...] parecem ter gerado culpa, conflito íntimo e autopunição, em vez de fantasias de atos criminosos ou sua execução” (SHOWALTER, 1993, p. 163). Soa contraditório dizer que o poder não-convencional da maternidade vulnera a mulher sem descendência e pode extinguir a autopreservação. Mas Gabriela se resguarda, rompe os laços com o espaço externo e opta por outra forma de estar no mundo: na clausura de um apartamento e retraída de qualquer convívio interpessoal que não o do marido:

A situação pode se tornar incontrolável e faz mais de seis anos, desde que eu larguei o emprego na biblioteca, que eu não converso com ninguém a não ser contigo. E nem se pode chamar de conversa o que travamos. Já perdi todo o treino, me diz: sobre o que é que as pessoas conversam? (C, p. 14).

Há dez anos vivem no mesmo prédio e ela sequer conhece ou lembra o nome do porteiro:

ELA — Quem é Seu Agenor?

ELE — O porteiro. Trabalha aqui há vinte anos.

ELA — Nós só moramos aqui há dez. não tenho obrigação de conhecê-lo (C, p.14).

A reclusão de Gabriela origina-se fundamentalmente de uma sensação de desamparo que nos remete para a incompletude do ser humano, e em seqüência, à dependência do outro. O psicanalista Joel Birman (1999) fala da insuperabilidade dessa condição como ponto essencial para que sejam indelevelmente grifadas certas marcas da subjetividade. Para ele, “não obstante a construção do sujeito nas diversas formas de corporeidade, o desamparo está sempre lá, sendo relançado permanentemente como um desafio para a suposta autonomia do sujeito e evocando-lhe sempre, como uma ferida aberta, a sua dependência inevitável do outro” (p. 162). Karam reúne isolamento e desamparo, “marca estrutural da condição humana” (p. 164), para discutir a incompletude da mulher, a pseudo-liberdade do homem e sua mútua sujeição.

As expressões “devíamos ter tido aquele filho”, “tenho saudade daqueles banhos”, “tínhamos muito em comum”, “as galeterias do passado eram mais bonitas”, e outras tantas

utilizadas pelos protagonistas manifestam comportamentos nostálgicos²⁰ que embora distintos se consolidam na interrupção das relações físicas e psíquicas. A nostalgia na verdade está intimamente ligada à natureza irrecuperável do que passou e permanece na fantasia, idealizada pela memória e pelo anseio. Gabriela e Fernando José enfrentam conflitos emocionais intensos, muito mais identificados com a atualidade do que com o passado, mas cuja negação e desgaste acionam reações melancólicas porque se momentos bons não são agora vividos, por certo o foram em outros tempos. A nostálgica distância a que o casal se submete higieniza suas lembranças na medida em que as seleciona, tornando o passado ordenado, de certa forma prazeroso, enfim, melhor do que o presente.

Linda Hutcheon, em seu ensaio *Irony, nostalgia and the postmodern* (2004), revela que as narrativas de nostalgia, desde a Bíblia são histórias de homens e por esta razão o feminismo não aspira esse estado, argumentando que a história de lutas contra atitudes opressivas e edípicas que alienaram as mulheres, não combina com desejos de retorno. Ela complementa dizendo que esta teoria encontra respaldo no recuo que atuais antifeministas fazem ao passado diante das mudanças culturais suscitadas pelo avanço de ações que preconizam o aprimoramento e a ampliação do papel e dos direitos das mulheres na sociedade.

Na prática, a nostalgia é conservadora porque deseja preservar as coisas como foram, mesmo que tão severamente marcadas quanto a vida de Gabriela e Fernando José. Em outras palavras, o estado melancólico prevalece diante da inconveniência do agora e remete à distância idealizada. Trago à discussão esses dois comportamentos não somente pelo fato de serem um traço na obra de Vera Karam, mas por conterem em seu sentido e alcance a prática da duplicidade. A ironia vagueia entre o manifesto e o oculto, enquanto a nostalgia convive entre o passado e o presente, ambas movidas por ação e emoção de indivíduos que delas são produtores e vítimas.

O casal apresenta toques nostálgicos e irônicos que Hutcheon (2004) aponta como componentes-chave da cultura contemporânea e também parceiros no que chama *hermeneutic affinity*, cuja extensão determina o irônico ou o nostálgico menos como a descrição de uma entidade do que a atribuição de uma qualidade de resposta. A ironia não é algo dentro de um

²⁰ De acordo com Linda Hutcheon (2004), desordem física e emocional ligada à memória e psiquicamente internalizada. Deriva-se de um estado melancólico provocado por desejos não mais oriundos da condição de tristeza causada pela distância, mas pelo anseio de voltar a um tempo passado irreversível.

objeto que se apreende ou se perde: a ironia acontece quando dois significados, um dito e outro não-dito, caminham juntos, geralmente acompanhados de margem crítica. Da mesma forma, a nostalgia não é algo que se percebe dentro de um objeto, é o que se experimenta quando dois momentos temporais diferentes, passado e presente, se deparam, via de regra impregnados de considerável peso emocional. Em ambos casos, é o elemento de resposta, de ativa participação intelectual e afetiva que produz o efeito, pois *irony and nostalgia are not qualities of objects; they are responses of subjects – active, emotionally – and intellectually – engaged subjects* (HUTCHEON, 2004) [ênfase no original].

A ironia e o humor são a forma de expressão que a dramaturga seleciona para zombar da relação nostálgica das personagens. Hutcheon fala a respeito da dupla visão irônica sobre a nostalgia e o quanto é difícil discuti-la, pois embora ela conserve o tom e o poder afetivo, paradoxalmente escarnece do desejo retroprojetado de saciar-se com o passado. A respeito desse julgamento ela amplia: *The ironizing of nostalgia, in the very act of its invoking, may be one way the postmodern has of taking responsibility for such responses by creating a small part of the distance necessary for reflective thought about the present as well as the past* (HUTCHEON, 2004). As palavras da escritora canadense amparam as reações de isolamento, de interrupção dos atos e de medo de dimensões ou atitudes futuras que Karam com mestria ironiza:

ELA – Meia volta? Não vamos comer?

ELE – (SURPRESO) Sozinhos? Eu e tu? Não daria certo. Já tentamos outras vezes e não deu em nada (C, p.10).

Hutcheon reflete sobre o tipo de ironia que pode sinalizar não somente *a defense against the power of nostalgia as the way in which nostalgia is made palatable today: invoked but, at the same time, undercut, put into perspective, seen for exactly what it is – a comment on the present as much as on the past*. Assim é o exercício irônico da obra para nostalgizar o presente e o passado:

ELE – No passado eu te amava.

ELA – Jura? Porque só me disse isso agora?

ELE – Na época tu não entenderias.

ELA – Egoísta.

ELE – Não foi egoísmo. Podias te acostumar mal.

ELA – Teria sido diferente.

ELE — Não te ilude. O amor um dia acaba. Nos separaríamos.
ELA — E agora?
ELE — Agora nos detestamos: é mais garantido (C, p.3).

A vida presente de Gabriela e Fernando José é irredimível, por isso olham para trás investigando a memória ou temerosamente mirando para frente, pois o impulso nostálgico utópico rejeita o aqui e agora. Suas reminiscências são trazidas por personagens mortas ou de convivência perdida, e um casal desconhecido é quem acena e encena o futuro. Ruth Silviano Brandão (in BRANCO; BRANDÃO, 2004) salienta que os escritos da memória são uma das produções mais características da arte literária feminina. Karam utiliza este padrão de escrita transferindo-o para suas personagens, e de forma fragmentada, porém com determinação recorta passagens de suas vidas e sobre elas reflete. Dentre muitas possibilidades da significação dessa memória toma relevo a que, embasada nas realidades subjacentes à construção do casal de vizinhos, ultrapassa o espaço aberto da interpretação exposta à leitura superficial. Seguindo as pistas que a dramaturga libera, toma corpo a perspectiva de que à semelhança dos sonhos, Gabriela e Fernando José criam uma via privilegiada de acesso à fantasia e aos desejos inconscientes, que possa conduzi-los ao prazer. Neste contexto de liberdade literária, Vera Karam delinea suas personagens confrontadas com um casal que sugere outras possibilidades de relação e abala estruturas sedimentadas de comportamentos construídos ao longo de uma vida insossa e contida. Por intermédio do porteiro, repetidamente são oferecidas oportunidades de desenclausuração que lhes proporcionaria renovados olhares a respeito de si e dos outros. A visão simultânea dos casais mostra histórias idênticas que se realizam guiadas por diferentes consciências. Essa estratégia binária provoca um traiçoeiro jogo de espelhos que oferece reflexão, mas aprofunda a grande lacuna da incompletude.

A figura especular do casal remete à forma de realização de desejos regidos pelo princípio da fantasia e do sonho que como atividades inconscientes, possibilitam a conquista de prazeres impossíveis ou censuráveis na vida desperta. Importa assinalar que tanto o sonho como a criação literária detêm o poder de corrigir uma realidade insatisfatória, e neste sentido a dramaturga e suas personagens valem-se dessas manifestações para meditar sobre circunstâncias difíceis de serem revertidas no mundo real. Partindo dessas observações, é possível perceber o que move os protagonistas a renunciar uma atitude reorganizadora pela

fantasia de realizá-la num espaço paralelo: o reconhecimento de que os limites da imaginação são bem mais acolhedores do que os do simples desejo.

A temática do isolamento aviva-se mais intensamente na segunda parte da obra, desta vez compartilhada com a sensação de medo que se expande ante a proximidade do encontro com os vizinhos desconhecidos.

ELE – Então? Peço a ele que cancele?

ELA – De jeito nenhum. O que é que aqueles dois esnobes vão dizer? Temos que pensar em outra saída.

ELE – Bem, tem a da garagem

ELA – Esquece, nós não temos carro.

ELE – (SEM SABER BEM O QUE DIZER) Ora, coragem! É só um jantar!

ELA – Tenho medo (C, p. 14).

A iminência de um cara a cara é marcada por uma série de reações absurdas e vacilantes que supervalorizam o enfrentamento expondo o pavor da conversão das imagens mentais de condutas dissimuladas em realidades palpáveis. A reação de Gabriela “Não quero ir! Não quero ir e ver que está tudo mudado” (C, p. 22) decifra os motivos que se interpõem entre as personagens para distanciá-las afetivamente de supostos contatos ameaçadores. Está evidenciado neste episódio que o isolamento é devastador porquanto constrói barreiras muito suaves a ponto de fazê-las perder a conotação de empecilho, obstáculo ou dificuldade, para serem assumidas como proteção, disfarçadas pelo ardiloso e exaltado desejo de privacidade. Esta conduta e mais o intento de neutralizar o inesperado, nutrido pela fantasia de que a denegação impede o sofrimento, resguardam as personagens de Karam de muitas maneiras, especialmente refugiando-as num espaço interno, psicológico, que cada vez mais se amplia e burla o acolhimento da própria identidade. O gesto se confirma na passagem que segue:

ELA – (EMBURRADA) Eu, decididamente, NÃO QUERO MAIS IR!

ELE – Tu vais me deixar numa situação horrível. Como é que vou olhar para a cara deles?

ELA – Tu NÃO CONHECES a cara deles, criatura!

ELE – Mas assim como eu sei que eles moram no quarto andar, eles devem saber que nós moramos no sexto, vão saber que somos nós.

ELA – Não te esquece que não somos os únicos do sexto andar: tem outro casal, a velhinha de cabelo roxo e uma família de uruguaios.

ELE – (APAVORADO) Mas aos poucos, por eliminação, eles vão acabar sabendo que não somos nem o outro casal, nem a velhinha de cabelo roxo e nem a família de uruguaios. Só se passarmos daqui por diante a apertar o botão do sétimo para despistá-

los e descermos um andar pela escada, ou o do quinto e subirmos... (ATRAPALHASE) Não, melhor ir até o sétimo (C, p.16).

Amparada pelas rubricas que equilibram expectativas otimistas e de desapontamento, a escritora serve-se da ambigüidade de sensações e produz cada vez mais diálogos de efeitos multinterpretativos:

ELA — (EUFÓRICA) Que horas eles ficaram de passar aqui?
ELE — Quem?
ELA — O casal, os novos vizinhos do quarto andar.
ELE — Ficaram de nos encontrar lá às oito horas.
ELA — (DECEPCIONADA) Lá? Mas eu pensei que fôssemos os quatro juntos... Acho tão chique um casal passar na casa do outro antes de sair, tomar um drinque...
ELE — Esqueces que eu parei de beber?
ELA — Não faz mal. Nós nem temos mais bebida em casa, só faríamos de conta.
ELE — Eu não sei fingir na frente de estranhos.
ELA — (INCONFORMADA) Droga! Eu tinha certeza de que eles passariam aqui para tomar um drinque. Já deixei tudo preparado desde hoje de manhã, o gelo nos copos e tudo (C, p.10).

A personagem feminina é quem demonstra dificuldades na transição do espaço delimitado e da rotina aos quais se restringe, para uma posição transformada oposta à idéia generizada²¹ de mundo. Em outras palavras, mesmo no plano da fantasia as mulheres renunciam ao poder, ao espaço público e fazem do homem o fio condutor, a ligação de suas relações com o mundo externo. Karam não poderia traduzir melhor a inquietação, mais do que isto, o terror de sua protagonista diante do perigo da perda do domínio de sua situação existencial, do que com o anúncio da sua incapacidade reflexiva e de convívio: “Já perdi todo o treino, me diz: sobre o que é que as pessoas conversam?” (C, p.14). A presença ameaçadora desse casal que evoca a biografia de Gabriela e Fernando José coloca em perigo a integridade desses seres confrontando-os permanentemente e interpondo projetos de ruptura ou de estagnação. A inquietude e o temor só dão trégua à personagem masculina que anuncia otimismo e desejo de renovação por entre brechas de letargia:

ELE — (OLHANDO PARA UM RELÓGIO ENORME NA PAREDE) Já passam das dez. (ESFREGA AS MÃOS COMO SE ESTIVESE ANIMADO) Vamos indo devagarinho?
ELA — Indo devagarinho onde?
ELE — Pra galeteria, ora bolas.
ELA — (COMO SE TIVESSE SIDO PEGA DE SURPRESA) Galeteria? (C, p. 26).

²¹ Termo utilizado para indicar uma sociedade dividida em papéis culturalmente assumidos ou impostos aos sexos feminino e masculino.

Gabriela ao contrário dispersa o pensamento. A leitora e o leitor, entretanto, sem dificuldades podem rastrear nos espaços interdiscursivos o desbarato que a autora realiza na etapa conclusiva da obra, pois o que à primeira vista parece fragmentado é de fato harmônico. Nasce em uma e em outra personagem, o estado de insegurança que a ameaça de transformações pode causar, e delineiam-se caleidoscopicamente idéias de infinitas combinações que sugerem olhares em direção ao interior e à adoção de outras possibilidades de vida: “A primeira à esquerda? Ou a primeira à direita? Porque essa avenida é repleta de galeterias?” (C, p. 26). Quando o domínio da situação existencial é momentaneamente suspenso e a integridade maculada, surge mais uma vez a sensação de desamparo da personagem feminina diante da possibilidade de uma inter-relação iminente com sua verdade.

A divagação nas falas das personagens demonstra o desejo de premeditar o futuro, mecanismo de proteção que o ato da escolha põe em risco. A exteriorização dessa salvaguarda disponibiliza a observação de sentimentos ambíguos de decisão e dúvida:

ELA – Então, temos que nos apressar. (COMEÇA A SE ARRUMAR COM GESTOS RÁPIDOS)
ELE – Ué? Estás decidida?
ELA – Não, ainda não. Mas vou me arrumar assim mesmo. Acho que tu devias fazer o mesmo. (ELA O OLHA COM DESAPROVAÇÃO)
ELE – Estou arrumado há horas. Ou não? (C, p.20).

Sucessivas desistências e tentativas de recomposição que não se sustentam caracterizam os momentos derradeiros do texto de Karam. Cria-se a expectativa de que a qualquer momento o casal abandone os devaneios e a fantasia, forças motivadoras de desejos insatisfeitos, libere as tensões, e busque em outra dimensão de si mesmos um expediente que organize seus nexos e os estabilize.

Nos momentos decisivos da obra, ao duplicar suas personagens na imagem do outro casal, Karam harmoniza pensamentos e estreita as relações superpondo suas identidades e suas histórias. As sucessivas falas de Gabriela e Fernando José não só autobiografam a vida comum, mas de alguma forma interpretam-na. Poder-se-ia dizer que a autora usa a técnica cênica do jogral que intercambia as falas não as contradizendo, mas as completando, com o propósito de conferir a ambos, sem aprisionar a extensão de sua escritura à dimensão feminina, o privilégio da auto-análise e a manifestação de suas particularidades.

O que todo o tempo quiseram esconder irrompe com vigor. Gabriela e Fernando José enfim conseguem ultrapassar a imprecisão das falas e o subterfúgio enganoso da proteção irônica. Seu universo já pode ser traduzido: falam de si mesmos como se revelassem segredos íntimos e desvendassem os mistérios da vida secreta de um casal que não conhecem e sobre o qual nada sabem; adivinhos, inventariam seu passado como se o testemunhassem. Estrategicamente as fronteiras entre ficção e realidade tornam-se débeis e a desordenada tessitura da linguagem dá lugar a um texto direto e firme que produz a expectativa da restauração. Entretanto, ironicamente o que os libertaria encarcera e paralisa. Gabriela e Fernando José não conseguem afrontar seus ordenamentos internos para percorrerem trajetórias mais audaciosas. Marionetes de seu próprio teatro preferem os rituais de comportamento conhecidos e livre de perigos: “Não vão porque, se fossem, seria impossível voltar para casa e continuar e eles não saberiam mais o que fazer, nem onde ir. Porque é tarde para eles” (C, p. 29).

Com isso, a figura do casal fica restrita ao que sempre foi, aprisionada na estase da morte: bloqueia-se o desejo e congela-se a restauração da vida. Gabriela e Fernando José são figuras petrificadas em cena, estátuas definitivamente esculpidas por uma modalidade de existência sem colorido ou paladar vital. Fica evidente a inércia, que se por um lado impede o sofrimento quase insuportável da auto-revelação condutora talvez de irrefreável mudança, por outro anula o prazer da existência libertada e da relação verdadeira.

O DIÁLOGO POSSÍVEL

Meu desejo doravante

É que os espíritos encorajem e a arte encante.

Próspero, *A tempestade*, de Shakespeare

Diferentes mecanismos de exposição consolidaram a figura da mulher no decorrer dos tempos, via de regra retratada ou mesmo concebida pela arte masculina, “gesto alheio que cria espaço onde se aliena a mulher” (BRANDÃO, in BRANCO; BRANDÃO, 2004, p. 13). Restrita a contextos limitados e consagrada à procriação, sentenciam-na a viver à margem dos processos de desenvolvimento, alijando-a da prerrogativa de traçar os seus caminhos. Acessar sua palavra é a forma mais honesta de analisar com câmara clara o obscuro objeto, para que emerja a face feminina e se quebrem os moldes multiplicadores de figuras anacrônicas ilusórias, que percorrem o imaginário da literatura e da sociedade.

Aproximar-me das dramaturgas Maria da Cunha e Vera Karam está sendo o mesmo que explorar o caminho do feminino em sua singularidade, longe da homogenia produzida por vozes masculinas.

Muitos traços comuns sublinham a dramaturgia dessas mulheres e por isso me surpreendo. Será o acaso que criou esses liames ou estaria petrificada a imagem da mulher no curso do século que as distancia? As relações acompanham as obras por elas criadas desde os títulos, marcados por sua temática inequívoca, até a composição das personagens, figuras vistas ou entrevistas e sinistramente compostas. Os paralelos vão além e contemplam a elaboração das tramas que multiplicam imagens de alucinação ou de ironia num esmerado labirinto textual.

Antes de concluir sobre ligações temáticas, seus contornos, condução e propósitos artísticos, observo pontos estruturais que inter-relacionam as peças. Inicialmente volto-me para a criação de seus títulos cuja duplicidade é original, pelos menos para obras cênicas brasileiras de autoria feminina, contemporâneas e oitocentistas. Essa escolha inusitada, indício inaugural das analogias, parece anunciar em ambas as produções a ambivalência, signo da estética que as norteia. O resultado mais imediato que percebo nessa estratégia é a determinação do tema e sua abrangência. *Edemeia* ou *O casamento infeliz* e *O casal* ou *Por que você não disse que me amava?* definem simbolicamente o cenário — a relação matrimonial; — e a marcação²² — o amor melancólico, a incomunicabilidade e o desamparo das personagens. Ampliando seu alcance, os títulos consolidam a perspectiva de onde emana a ênfase de seu argumento: o olhar feminino. As designações anunciam os projetos das autoras, mas essencialmente advertem sobre a extensão de suas inquietações: Maria da Cunha dá mais intensidade ao feminino e Vera Karam explicitamente inclui o homem na sua escritura.

O espaço, o tempo e a ação constituem outras marcas compartilhadas pelas produções. Este trinômio, cuja união é impositiva, regula a leitura e certamente a encenação das obras, para conferir-lhes admissibilidade. No entanto, tempo e espaço são arregimentados e postos a serviço das ações cênicas, a fim de evidenciar e consolidar traços de imobilização e de confinamento psíquicos nas personagens. Explicam-se assim, o tempo dramático longo, mas indefinido em *Edemeia* e sua exigüidade em *O casal*, estratégias reguladoras das ações externas e internas.

Divergem os tratamentos temporais dados às obras. As escritoras instalam seus próprios sistemas e adaptam-nos às personagens, ao espaço e à trama, cuja leitura nos oferece pistas de temporalidade, diluídas na rubricas e nos diálogos. Em *Edemeia* “vemos” marcas que apontam a passagem do tempo que dá saltos, muitas vezes desproporcionais à evolução dos acontecimentos, já consolidando o uso da prática da dramaturgia moderna, que joga muito mais com a elipse e não se preocupa com a fratura, passando à leitora e ao leitor, ou à espectadora e ao espectador a tarefa de ocupar mentalmente esse tempo (RYNGAERT, 1996). A dramaticidade das cenas é, portanto adequada à extensão temporal que evidencia a profundidade do sofrimento da protagonista. O que está em jogo é muito mais o ritmo e a

²² O termo é aqui utilizado indicando movimentos, posições e atitudes dos atores em cena.

dimensão dos sentimentos do que a precisão do tempo da história. O número de atos e conseqüentemente os intervalos também fazem com que o tempo fique suspenso, criando expectativa entre o momento que termina e o outro que começa. Realiza-se assim a leitura do tempo em vários níveis, inclusive o da narrativa que se pode medir e que lhe dá sentido. É bem verdade que de nenhum modo essas discontinuidades impedem que a leitora e o leitor sejam privados das ligações entre os acontecimentos. Há no texto indícios de que a ação continua fora dos olhares e essa organização não desvirtua o fio da história, nem o seu encadeamento lógico. Maria da Cunha ocupa suas personagens mesmo quando não estão em cena.

Também em Vera Karam a leitura do tempo acompanha o espaço, as personagens e principalmente o ritmo dramático que ela imprime ao seu texto. Há, na representação de *O casal*, uma dimensão metafórica que permite a existência de um tempo próprio para cada personagem, e que traduz as preocupações e os choques entre as diferentes subjetividades (RYNGAERT, 1996). A cronologia dos eventos, por vezes comprimida, concentrada ou evitada, determina, como em *Edemeia*, a força dramática e os conflitos intensos que Vera Karam faz sentir.

Comparando a forma seqüencial de *Edemeia* com *O casal* verifica-se que nesta não estão previstas ações que possam ser consideradas temporalmente “desencadeadas”. Elas contemplam leitoras e leitores com atos psicológicos internos traduzidos nos diálogos muitas vezes de aparência desconexa e salteada. Do mesmo modo que Maria da Cunha deixa à imaginação o que ocorre nos intervalos e na ausência de personagens, Vera Karam produz com os vazios e subentendidos de sua linguagem, transpondo a dificuldade de fazer sentir o tempo que passa, e mais ainda, a dificuldade de fazer sentir o que não passa, e transmitir, por exemplo, o tédio sem entediar, ou a duração sem cansar (RYNGAERT, 1996).

Maria da Cunha fragmenta sua obra em atos e cenas para ordenar os acontecimentos, estruturar sua personagem e seu universo, o que é demorado. Em Vera Karam, o ato único encurta esse tempo. Estas atitudes aparentemente circunstanciais apontam para uma tendência à escrita contínua ou descontínua, o que não opõe as dramaturgas. Na verdade aproximam-nas, pois são marcas que ambas utilizam para enfatizar as visões do sentido e do sensível nas relações conjugais que não seguem padrões de harmonia e equilíbrio.

Ao contrário da temporalidade, o espaço nas duas peças é concreto, exige falar e ser preenchido (ARTAUD, 1999). As personagens centrais de Maria da Cunha e de Vera Karam compartilham o mesmo espaço interior²³: elas transitam em extensões abstratas finitas, impedindo-as de inter-relações francas, da expansão de sentimentos e da revelação de pensamentos íntimos. Não são diferentes os espaços dramáticos²⁴ em que se movimentam as mesmas figuras. Solidifica-se a estampa do feminino confinado à dimensão doméstica, o lar ou a casa paterna, enquanto que aos homens é consentida a vida pública, embora não formalizada, mas com a qual alimentam seus espíritos e os das mulheres. Através desse enquadramento, estão garantidos nas duas obras a inter-relação e o uso apropriado dos recursos espaço-temporais: lugares fechados, indicativos de tempo limitado e de opressão.

Nesse sentido, convém também ressaltar movimentos de certa forma distintos entre as duas protagonistas. A trama de *Edemeia* proporciona que sua heroína percorra espaços outros que não a sua casa, o que de certa forma caracteriza um avanço comparado ao que Karam oferece à heroína do século XX, que desfrutou uma vida pública e enclausura-se entre as paredes do lar. Com isso, quero dizer que embora Edemeia transite de sua casa para a casa do pai, o que de todas as maneiras indica estar sempre sob a proteção ou o domínio masculino, houve evolução, movimento, atitude. Se acreditarmos que ultrapassar a soleira da porta significa caminhar em direção ao novo para libertar-se dos fantasmas internos, então Edemeia evolui e Gabriela involui.

A imagem do deslocamento temporal e espacial escolhido por Cunha revela uma personagem que aos poucos se completa, avança rumo à afirmação vital e rompe a tradição e as estruturas longamente estabelecidas pela passividade e a imposição. O enclausuramento e a exigüidade do tempo cerceiam a protagonista de Karam, não lhe permitem mudança e liberdade.

Aproximo as personagens das obras para averiguar se elas têm em comum, ou se enfoques distantes foram conferidos às suas elaborações. As escritoras escolhem temas de abrangência universal para discutir convivência e reciprocidade afetiva, sob o enfoque do

²³ Tentativa de representação de uma fantasia, de um sonho, de uma visão do dramaturgo ou de uma personagem (PAVIS, 1999, p. 133).

²⁴ Espaço do qual o texto fala, espaço abstrato e que a leitora e o leitor ou a espectadora e o espectador devem construir pela imaginação (*ficcionalizando*) (PAVIS, 1999, p. 132).

feminino, concepção que nos permite analisar a construção das personagens centrais, o que dizem de si e sobre os outros, as ações que realizam ou dizem querer realizar, enfim o modo como se inscrevem na trama, à luz dos enfoques temáticos que o texto oferece. São estas pistas que juntadas revelam a identidade das personagens.

As criações de Maria da Cunha e Vera Karam compartilham de múltiplas maneiras, experiências psíquicas marcadas por dor, desamparo e incomunicabilidade. Ambas vivem entre um passado mítico de recordações e um futuro anunciado, desejado, mas incerto que oscila entre medo e exaltação. Enquanto Edemeia caminha em direção ao futuro, Gabriela eterniza o presente, celebra o passado, incapaz de imaginar um outro estado, um outro tempo. Numa busca de semelhanças e diferenças é impossível desvincular as épocas da escritura das peças teatrais e seus modelos culturais da participação das personagens no enredo. O que muitas vezes se nomeia privação, na verdade pode configurar um avanço. O fato é que se considerarmos os atos das personagens, embora no teatro contemporâneo seja muito delicado discernir o que a personagem faz (RYNGAERT, 1996), constatamos as ações de Edemeia, e, em Gabriela, o desejo de agir.

Só para lembrar, a personagem de Maria da Cunha em certo momento da obra verbaliza propostas de separar-se do marido, o que de fato não ocorre, mas não anula sua ousadia. O próprio vaivém da personagem denuncia a luta interior que habitualmente precede decisões importantes. A Gabriela de Karam não se desloca, nega o direito de transformar a vida e ao contrário, permite que a dormência faça de si uma agente da própria infelicidade. Seu maior atrevimento é externar desejos esparsos nas suas reminiscências e no seu discurso.

Os cem anos de interregno entre uma e outra obra explicam a inclusão de cada protagonista no conflito – relação matrimonial – que compartilham. Maria da Cunha carrega sua personagem feminina com toda a extensão do sofrimento. Edemeia é prolixa e tem sua presença garantida em todas as cenas, nem sempre nas aparições, mas inalterável no centro das ocorrências. Ela é a encruzilhada do sentido, vetor da ação e a personagem sujeito do discurso, geradora das informações sobre o conflito, o clima e toda a complexidade que a obra enseja. As outras personagens coadjuvam e justificam o envolvimento da protagonista na trama. Pai e marido envolvem-se em atos que fazem parte do universo masculino, e aparentemente não têm outro objetivo senão o de satisfazer seus apetites, suas motivações.

A protagonista de Vera Karam, diferente de Edemeia, divide com o marido as aflições e a complexidade da vida a dois. Karam apresenta claramente um homem que sofre com a mulher os mesmos padecimentos. Há uma distância entre as duas relações: a primeira, de Edemeia e Carlos, melancólica; e a segunda, de Gabriela e Fernando José, ironicamente abordada. Entretanto, essa distinção entre um casal e outro exige uma análise que ligue ou contraponha as ações dentro do contexto sócio-histórico de suas escritas. Quando expliquei, e antes disto tentei compreender essas personagens, estive atenta ao texto, esmiucei o que dizem e o que nos permitem ver, para não cair na armadilha de significados fáceis ou de clichês tendenciosos. Os casais imaginados por Maria da Cunha e Vera Karam compartilham uma vida conjugal marcada pela incomunicabilidade e pelo amor não desfrutado, que os cem anos não alteraram. As obras revelam personagens e comportamentos distintos, mas de nenhum modo discordantes. É concebível que mulheres e homens enfrentem as mesmas experiências, porém o tratamento e a intensidade que lhes são dados é que diferem. Atrevo-me a dizer que as obras selecionadas não discutem exclusivamente o papel da mulher na sua circunstância sócio-espácio-temporal, mas sim o ser humano sob a ótica do feminino.

Provavelmente, as mulheres ao longo de sua sombria história literária esvaziaram o tema do amor que lhes serviu como retroalimentação (BRANDÃO, in BRANCO; BRANDÃO, 2004). As obras literárias de Maria da Cunha e de Vera Karam parecem de fato recorrer à atmosfera tradicional da poética de autoria feminina, todavia introduzem temas que desenham em movimentos irregulares não só a dimensão escritural da mulher, como a riqueza de sua identidade e de seus humores. Nem Karam nem Cunha se preocupam em elaborar a identidade feminina ou em propor métodos para a sua construção. Ambas sondam o papel feminino também reprodutor de comportamentos generizados e sinalizam as formas pelas quais as atribuições familiares e sociais engessam as mulheres, constringendo-as e interpondo obstáculos à concretização de seus quereres, e à admissão das suas subjetividades.

O tema da maternidade relacionado ao erotismo e ao desamparo é bastante evidente na dramaturgia dessas duas escritoras e confirmam a internalização dessa singularidade feminina. *Edemeia* e *O casal* retratam a impossibilidade do encontro humano e, portanto, coerentemente, as obras afastam a procriação e a fruição do desejo. O escrito oitocentista não discute os porquês dessa impossibilidade, não pressupõe suas razões, dando margem à idéia de que sua escritora está comprometida com a desobrigação da maternidade, corajosamente explorando

uma experiência feminina e propondo o reconhecimento da mulher mesmo na ausência desse atributo dito imanente. Aliás, um único momento denuncia em *Edemeia* a perda de uma criança, e claramente a censura masculina pela incapacidade gerativa. O inusitado em Cunha é apresentar o homem com a prática da progeneritura, chamando a si uma capacidade tradicionalmente atribuída à mulher, e com certo orgulho demonstrando a aptidão de ensaiar sentimentos que a esposa não desfruta. O impedimento de Gabriela e Fernando José tem outra trajetória. A obra contemporânea trata a maternidade tragicamente, e recorrentes são as imagens do parto mal-sucedido. A privação é bem mais sentida pela mulher, embora aos dois pese igualmente a responsabilidade dos (des)atos cuja simbologia é o repúdio à procriação. Para o casal, reproduzir significa a continuidade da existência sem perspectiva, que eles desejam estancar. Todavia, nas duas obras o sofrimento é implacável e desencadeia sentimentos de incompletude e desamparo, que Birman (1999) denomina marcas estruturais da condição humana, e não sinais de um momento temporal da história.

Quase nulos são os registros erótico-amorosos na obra de Maria da Cunha. Parece mesmo que a autora não arrisca sugerir a entrega ao prazer sensual como alternativa à vida desafeiçoada que reparte com o marido. As falas de Edemeia atestam o amor romântico que não busca a plenitude pelo sexo. Contudo, é perfeitamente possível fazer a leitura da sedução da qual a protagonista é alvo e que a desestabiliza, porque arrisca sua essência. A volúpia amorosa é substituída pelo temor e pela angústia, que aniquilam o sujeito e exorcizam o desejo feminino e a identidade procriadora. Em *Karam*, subjazem sinais do erotismo asfixiado por uma convivência fatigada e infértil. Ele está presente na sua escrita, nos diálogos que deslizam sentidos ambíguos, reveladores ou dissimuladores do medo da fusão com o outro. Enquanto Cunha retrai o prazer em obediência ao pudor literário imposto por um período que projeta uma mulher etérea e não supõe o desejo que não se desdobra na maternidade, *Karam*, não por recato, encobre-o, obscurece-o como quem nega a pessoalidade e repudia relacionamentos.

A caracterização ou a maquiagem que uma escritora e outra oferecem às suas protagonistas são também indicativas de manifestações eróticas dissimuladas. *Karam* exhibe a figura de uma mulher, exageradamente pintada e inadequadamente vestida, que inverte os eixos da sedução e desta forma intensifica a reserva, a frieza e mesmo a aversão às relações. Cunha transfigura a imagem da mulher sofredora e submissa que com os cabelos soltos, a palidez e a desordem mental, igualmente disfarça os tormentos de um ser usurpado da

intimidade amorosa e da liberdade. Esses recursos dramáticos – simulacros de rostos e indicadores da fusão do corpo e do gesto – realçam o uso da linguagem corporal para consorciar a profundidade de sentimentos e sensações, e desta forma expor subterfúgios que realizam uma espécie de ponte de acesso ao oculto, ao que não é possível reproduzir somente com palavras, ou seja, ao que realmente assusta, o revelado.

A opção que ambas fazem pelo teatro é indicativa do desejo de que a palavra também se reafirme através de outro registro, o do corpo. O teatro consegue conjugar as linguagens verbal e corporal e estabilizar a escritura feminina, fazendo com que a mulher consiga manifestar-se e ser ouvida integralmente, pela palavra e pelo corpo, porque o teatro em si é uma fala mais direta do que os textos de prosa. Mesmo desconsiderando a montagem teatral, não há como fugir da configuração que as escritoras exibem nas rubricas, ou quando suas personagens pensam em voz alta: as linguagens fundem-se na oralidade carregada de pausas e precipitações, e no gesto medido ou rasgado. Estão assim representadas as vozes das dramaturgas que assumem o papel de narradoras e articuladoras da ação dramática no texto e na cena.

É por esse caminho que se chega também à análise de triângulos amorosos bastante visíveis nas duas peças. Edemeia centraliza um relacionamento a três em que é disputada, mais por questões de poder do que por zelo. O pai e o marido escancaradamente lutam pela posse do troféu, tal qual posseiros, marcando seus territórios e tudo o que sobre eles está. A alternância entre a casa do pai e a do marido paira além da dúvida entre a escolha de um ou outro pretendente, e por sua vez, a protagonista revela o desejo de seduzir e manter a tríade. Intencionalmente não incluo a personagem Luiz nas composições de disputa. Reitero sua presença na obra como a alternativa de reorganização que Maria da Cunha oferece à sua protagonista. Em *O casal*, a presença de um terceiro elemento na relação conjugal adquire outro sentido. A inclusão de mais um indivíduo acusa privação, desejo de completude em que o aspecto da infidelidade ganha relevância. Condensando as representações dessa estratégia criadora, reforçam-se nas expressões de Karam e de Cunha as imagens das relações de gênero pertinentes às suas inserções temporais, inevitavelmente observadas através de lentes femininas. A formação dos triângulos que envolvem sempre uma mulher e dois homens: Edemeia, o marido e o pai; Gabriela, o marido e o eletricista; Gabriela, o marido e o amigo do marido, testemunham motivos e reações muito peculiares aos moldes vivenciais de seus

momentos de criação. Na obra oitocentista perpassa a imagem edípica de relacionamento, enquanto que na produção contemporânea estão presentes o embate e as articulações entre o masculino e o feminino.

Outra perspectiva que se impõe é a análise da forma como as duas dramaturgas registram a passagem de suas personagens, particularmente as femininas, no cenário de seus tempos e lugares: Maria da Cunha sofredora, sentimental, por vezes arrebatada, Vera Karam irônica, provocadora e ferina. Se vistas só e tão simplesmente, a possibilidade de aproximá-las estaria completamente descartada. No entanto, a diversidade de suas expressões não invalida avizinhá-las, ao contrário propicia que vejamos sob formas diferentes, as mesmas coisas, os mesmos temas.

Cunha é clara em sua linguagem. Ela não constrói uma rede semântica exclusiva para exhibir a condição das personagens ou para problematizar suas relações. Na composição de sua escritura não existem estratégias lingüísticas demasiadas que produzam múltiplas ou difíceis interpretações. Karam por sua vez prepara um veículo que multiplica e desvirtua o sentido das palavras. Ela compõe um discurso irônico que transita entre o dito e o não-dito, entre o identificado e o transversal, onde o que é o dito é para ser ouvido e desprezado, e o não-falado não é ouvido, mas conta. Esta é a aptidão especial desenvolvida por mulheres constrangidas ou inconsoláveis diante de uma sociedade patriarcal que não as acolhe, e que se traduz na linguagem por meio da qual elas exploram experiências, e buscam materializar suas aspirações e erigir sua identidade (HUTCHEON, 2001).

A linguagem de Karam estabelece uma continuidade interpretativa que une o divertido e o sério, o riso e a ironia. Sua estratégia expõe imagens de conflitos sociais e íntimos que penalizam os dois sexos. Maria da Cunha dissimula essa intenção, verbaliza a amargura feminina pela voz de sua protagonista, mas vez por outra intercala reflexões de um homem comprometido com a cultura viril que lhe exige solidez e apoio às suas regras. Novamente, as divergências que se estabelecem entre uma obra e outra são reflexos de desproporções impostas por tempo e espaço.

O humor feminino utiliza a corporeidade que as escritoras reproduzem para que suas personagens lidem com situações onde a razão não intervém. Tal recurso favorece a inserção da mulher no mundo, exibindo uma forma de agir na ficção, a contrapelo das convenções.

Karam e Cunha, guardadas as devidas permissões, desnudam ou evidenciam a imutabilidade de padrões comportamentais, ou o embaraço de a eles subsistir. Uma torce e retorce a palavra, via ironia, outra figura e desfigura a mulher, via loucura, externando a identidade e a consciência de suas personagens através do tempero da linguagem e da construção das tramas.

A desorganização mental de Edemeia e as artimanhas verbais de Gabriela as protegem do desencanto e da exaustão, porque pairam acima de riscos e dissimulam a impotência diante do interdito. Personagens loucas e irônicas tocam os problemas, mas não correm riscos. Não menos do que isto produzem a fuga da razão e a palavra ambígua que apontam um estado especial da alma afastada do mundo pela desarmonia, e a resguarda. Essa linguagem de contrastes também tem um fundo pessimista. Todavia, são as desarmonias, as dissonâncias de suas naturezas que conduzem para o melhor conhecimento da alma feminina²⁵ e sua integridade. É desse jeito que mesmo na coxia, como todas as criadoras de arte, as duas dramaturgas estimulam que se façam múltiplas leituras de suas obras, sintonizem intrapsiquicamente as personagens e se traduzam suas linguagens. São as parecenças entre a voz irônica encantadora e provocativa, e a loucura que amedronta e entorpece, que evocam aspectos mortos ou desagregados das personagens, e podem construir um sentido novo e recuperar sonhos e intuições.

A maneira de externar o sentimento de incompletude é o elo trágico que contorna e estreita Cunha e Karam. A insanidade de Edemeia e a ironia de Gabriela aproximam-nas e promovem tensões para liberá-las do “eco da voz alheia” (BRANDÃO, in BRANCO; BRANDÃO, 2004, p. 12) e do anulamento de desejos. Está presente nas duas produções a questão da busca, da completude em outro ser.

A interpretação da insanidade em Cunha segue a mecânica da leitura irônica em Karam. O poder de distanciamento que as duas condutas compartilham rechaça a versão aparente dos fatos e afasta a realidade insuportável. No entanto, a incongruência dessas simulações está precisamente em relacionar o real e o imaginário, estratégia com a qual a sensibilidade de leitoras e leitores precisará lidar. O manejo da palavra e o uso do corpo servem para falar nas entrelinhas e nos entregestos. Em Karam os termos contundentes e o embate verbal entre a personagem feminina e a masculina conduzem às imagens. O corpo e o

²⁵ Cultura da mulher que cresce fora do limite dominante masculino, chamada “território selvagem” (SHOWALTER, 1994).

gesto substituem a palavra proibida em Maria da Cunha. Até a violência é representada por palavras agressivas em *O casal*, e maus tratos físicos em *Edemeia*.

Os textos deixam em aberto a reorganização e a admissibilidade do júbilo final que também se configura como um atributo do trágico, pois colocam o sujeito em face dos impasses do impossível (BIRMAN, 1999). A lucidez recuperada, que sucede a morte do marido abre caminhos para que Edemeia se reorganize e livre-se dos mecanismos de controle pessoal e social. Para esta personagem representada pelo discurso de uma época, Maria da Cunha deixa uma porta aberta, permitindo que desapareça a figura simbiótica da repressão externa e interna e possa surgir uma mulher emancipada e livre para romper comportamentos discriminatórios. A estratégia verbal de Karam permite que Gabriela reconheça uma vida igual a sua, mas não a sua. As vozes de mulher e marido sucedem-se narrando a história do casal de vizinhos: estão diante do espelho fragmentando a própria identidade. No entanto, a estagnação é a grande vencedora. As chances de transformação afiguram-se nulas. A alienação, recurso comum às duas escritoras, pode salvar Edemeia, porém inviabiliza a recuperação de Gabriela. Parece que a mesma ironia que agrada, realça e junta as pessoas, da mesma forma intimida, solapa e as separa. A ironia doentia do casal corroe e paralisou os espíritos.

O movimento de minha análise é elíptico, como o movimento do drama moderno; alguns pontos aproximam e outros afastam o olhar e a mensuração dos fatos. Ao recolher as duas obras, esperava descobrir pontos distantes, senão divergentes. À medida que rastreei o caminho das dramaturgas e segui os passos das personagens, percebi que as distâncias eram circunstanciais, mas não impeditivas ou incontornáveis. Por isso, imagino estar diante de um produto direto da observação ou da vivência de movimentos feministas, que alteraram os rumos culturais do século XX, e de uma obra do século XIX, prenunciadora e co-responsável talvez por reflexos nas teses do discurso das mulheres.

Um hipotético e providencial diálogo²⁶ entre as dramaturgas facilitaria minhas derradeiras palavras a respeito de suas obras e os motivos que as levaram a criar o que criaram. Quem sabe pudessem discutir as questões das mulheres, suas posições e julgamentos e me desobrigassem da tarefa arriscada e difícil de definir suas posições, denunciadoras ou

²⁶ Algumas das falas de Vera Karam são retiradas de entrevistas da dramaturga.

reforçativas de estruturas patriarcais; de julgá-las avançadas ou tradicionais, ou de assumir: foram débeis, vigorosas? Solidárias? Divergentes?

O início da conversa certamente seria delicado. Prontamente, ninguém trocava idéias com alguém que tem mais, ou menos de cem anos do que sua idade! No entanto, diante de semelhanças que aos poucos se evidenciariam, o acanhamento seria transposto e frente a frente falariam de si, indagariam uma da outra e refletiriam sobre seus complexos mundos. Veriam que a enorme distância temporal que dividiu a produção de suas obras validou interesses, entusiasmos e inquietações comuns. Com surpresa, Maria da Cunha descobriria que mulheres e homens ainda casam, e que esta união continua o palco de embates advindos da inadmissibilidade de reconhecer e respeitar o diverso. Além disto, constataria que a mulher permanece sofrendo sujeições impostas por práticas culturais masculinas: sua boca continua calada, amordaçada, seus sentimentos no sigilo, e seus desejos clandestinos. Vera contestaria. Diria que nestes tempos, também os homens padecem de desgostos semelhantes: “Divergimos no valor e na intensidade que conferimos aos mesmos fatos e afetos, mas somos cúmplices”.

A conversa imaginária prosseguiria com as dramaturgas dizendo mais e mais de si. Maria censuraria o jeito pelo qual Vera trata suas criaturas: “Penso que és severa, cáustica, e negas o amor às tuas personagens. Eu, ao contrário, acompanho minhas contemporâneas e teimo em encenar o amor romântico, e o desejo da união apaixonada”. “Impressão tua”, retrucaria Karam, “apesar de bater nos relacionamentos de maneira impiedosa nas minhas peças, nos meus escritos, eu acredito no amor. Na verdade, eu sou uma libriana bem romântica. Observa que Gabriela e Fernando José, ainda que só nas reminiscências, experimentam sensações agradáveis quando falam de sua relação em outros tempos. O que lhes imponho é a moléstia destes tempos que não conheces, a incomunicabilidade que a sucessão dos dias aprofunda, afasta os indivíduos e mata o amor. Repara que tudo o que minhas personagens falam é sinuoso, incompleto e por isso confunde e aniquila os sentimentos”. Maria, com cautela, tentaria explicar a linguagem que usa: “Eu não poderia. No entanto, não tenho certeza se minhas palavras são precisas. Sei que são amarguradas. Eu as crio para que Edemeia possa lamentar e pensar as dores dela e das mulheres do seu tempo. É curioso que possas fazer a mesma coisa, zombando e fazendo rir”. Vera diria que o riso e a derrisão caminham juntos nestes tempos e que talvez sejam a sua marca: “O humor é a minha maneira de escrever e de contar as coisas. É um humor meio pesado. É tragicômico. É o meu

jeito de ver o mundo”. Ela acrescentaria que nunca venceu discussões quando alguém levantava a voz para a rebater. Sonhava enfrentar o opositor, armada de uma caneta. Talvez esteja aí a desforra. A ironia e a hostilidade que perpassam sua obra estão sempre vinculadas à palavra que reproduz a crueldade e a intolerância.

Com gravidade, Maria refletiria sobre a violência infligida às mulheres: “Escolhi uma forma patética, absoluta de acusar o rebaixamento moral de que somos vítimas, alijadas da fala e do respeito – o castigo físico, que fere também a alma, cominado unicamente pela imposição da força e da fúria. Já que a palavra nos é obstada, falo pela anatomia. Transfiguro o corpo de Edemeia, descontrolo seus movimentos, incito-a que se mostre da maneira que é, sem escrúpulos. Sacrifiquei a figura representativa da opressão, fonte de seu sofrimento e ofereci-lhe recursos para sua redenção. É certo que não usei tanto quanto quis. Seria audácia demais propor soluções drásticas naqueles anos ainda incipientes para tratar de temas e lutas femininas. Fiz o que pude, e tanto quanto tu, não concedi à minha protagonista a experiência de ser mãe. Talvez seja doloroso, mas eu necessitava, aos poucos e sutilmente, mostrar que o corpo da mulher é seu domínio, que a maternidade é uma escolha, e não pode estar sujeita a regras de conduta estabelecidas pelos costumes. No entanto, se observares atentamente, verás que em contrapartida ofereço a Edemeia a possibilidade da vida que ela a cada instante almejou, repleta do amor pleno e livre para escolher o seu destino”.

Vera, atenta, refletiria a respeito do que de fato ofereceu à sua protagonista: “Gabriela também não foi mãe. Não consegui afastar o receio da intimidade e da comunhão que ela e o marido tanto temiam. Ela sofreu. Será que fui cruel? Não deveria abandoná-la à sua própria sorte. No momento de conceber minha obra, pensei dar-lhe o caráter remissório, tal qual tu fizeste, mas meu tempo é outro. Tu precisavas ser clara com o teu público, sutil na forma, mas inequívoca na mensagem; eu disto não mais preciso, porque tocar, emocionar, questionar, fazer pensar, desconfortar para mexer e, sim, fazer chorar quando for o caso, também é um jeito de mostrar um caminho, nesta época em que as mulheres têm permissão para pensar, agir e retirar-se da posição que lhes foi dada, para a posição que desejam. Tenho a sensação de que obras como a minha podem ser um desafio para as mulheres e homens, também. Quem disse que só os atos conduzem à redenção do indivíduo? Eu uso a palavra e a imagem, e desta forma crio uma realidade paralela para produzir energia e conduzir à ação. Não quero o compromisso de ser leve, ou de propor saídas para tudo. O ser humano é muito mais complexo, mais rico em

nuances e em capacidade de sentir. Não seria um demérito pensá-lo inábil para solucionar suas adversidades, ou um empobrecimento reduzi-lo a um saquinho de risadas, a uma claque obediente que, afinal de contas, ainda está pagando para entrar e sair do teatro do mesmo jeito, sem ter acrescentado um mínimo de algum sentimento que ele não tinha antes de ver o espetáculo?”

O encontro encaminhar-se-ia para o seu final, com as dramaturgas, cada uma, a seu modo, e refletindo seus tempos, fazendo o juízo de que são solidárias em seus propósitos, divergentes em apresentar e discuti-los, e sem dúvida corajosas, porque falam de si e da alma feminina, e para isto usam a forma dramática, linguagem mais direta para mostrar a mulher que fala e não alguém de quem se fala. A conversa chegaria ao fim, da mesma maneira do que o teatro deixaria cair o pano, sempre pronto a erguer-se, a fim de que o espetáculo seja muitas vezes encenado de forma diferente, para um público distinto.

REFERÊNCIAS

Obras analisadas

CUNHA, Maria da. *Edemeia ou O casamento infeliz*. Porto Alegre: Oficinas Tipográficas do *Mercantil*, 1889. p. 6- 40.

KARAM, Vera. *O casal ou Por que você não disse que me amava?* 29p. [mimeo].

Obras de Maria da Cunha

CUNHA, Maria da. *Uma lágrima derramada*. (drama). Porto Alegre: Tipografia de *A Federação*, 1877.

_____. *A flor do deserto*. (drama). Porto Alegre: Tipografia de *A Federação*, 1877.

_____. *Lágrimas de Maria*. (drama). [s.l., e s.d.].

_____. [redatora]. *A Grinalda*. Porto Alegre, a. 1, n. 6, 11 jun. 1893.

_____. [redatora]. *A Grinalda*. Porto Alegre, a. 2, n. 2, 8 jun. 1897.

_____. [redatora]. *A Grinalda*. Porto Alegre, a. 2, n. 7, 17 jul. 1897. 2ª. fase.

_____. [conto sem título extraído de *A Grinalda*. Porto Alegre, 18 fev. 1899]. *O Raio X*, Suplemento Literário da *Revista Letras e Artes*. Porto Alegre, a. 1, n.1, p. 3, 27 fev. 1899.

Obras de Vera Karam

KARAM, Vera. Tudo é passageiro. In: ASSIS BRASIL, Luiz Antonio (org.). *Contos de oficina 7*. Porto Alegre: EDIPUCRS: Acadêmica, 1991. p. 131-133.

_____. 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. 1998a.

_____. Vinte e quatro de dezembro. In: BRUNETTO, Algemir et al. *Papai Noel morreu?* Porto Alegre: Ghias, 1998b. p. 98-101.

_____. 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.

_____. *Há um incêndio sob a chuva rala*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999c.

_____. Há um incêndio sob a chuva rala. In: _____. *Há um incêndio sob a chuva rala*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999d. p. 9-21.

_____. Primeiro de maio. In: _____. *Há um incêndio sob a chuva rala*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999e. p. 22-28.

_____. Visita à vovó. In: _____. *Há um incêndio sob a chuva rala*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999f. p. 29-38.

_____. A vida alheia. In: _____. *Há um incêndio sob a chuva rala*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999g. p. 63-71.

_____. Vinte e quatro de dezembro. In: _____. *Há um incêndio sob a chuva rala*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999h. p. 56-62.

_____. (org.). Apresentação. In: _____. *Cenas de oficina*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 2000a. p. 3.

_____. Tire o seu sorriso do caminho. *Palco & Platéia*, Porto Alegre, SMC/Coordenação de Artes Cênicas, n. 2, p. 3, jul. 2000b.

_____. Teatro: o espaço da palavra. *Palco & Platéia*, 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.

_____. O teatro como destino de Vera Karam. *Bife*: revista eletrônica sobre artes cênicas. Entrevista concedida a Luciana Ticoski. Disponível em: <www.bife.com.br/novo/destaques/Vera_Karam_entrevista.html>. Acesso em 1 mar. 2002.

Sobre Vera Karam

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

FISCHER, Leonel. Hilária demolição do casamento. *Tribuna de Imprensa online*. Rio de Janeiro, 7 out. 2004. Disponível em: <www.tribuna.inf.br>. Acesso em: 4 nov. 2004. rever

FREIRE, Ricardo. Vera voltou de visita. *Jornal da Tarde*, 7 fev. 2003. Disponível em: <www.jt.estadão.com.br/colunistas/xongas>. Acesso em: 8 fev. 2003.

HOHLFELDT, Antônio. 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.

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

KIECHALOSKI, Zeca. Memory Vera Karam. *Ponto & Vírgula*, Porto Alegre, n. 48, p. 42-43, 2003.

LIMA, Mariângela Alves de. Duas boas atrizes e um trabalho bem pensado. *O Estado de São Paulo*, 21 mar. 2003, p. 13.

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.

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

SILVESTREIN, Ricardo. Kafka e Karam. Disponível em: <zhclicrbs.com.br/jornais/zerohora>. Acesso em: 27 nov. 2003.

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

Geral

ALBERONI, Francesco. *O erotismo*. Tradução de Élia Edel. Rio de Janeiro. Rocco, 1988.

ALIZADE, Alcira Mariam. *La mujer sola*. Buenos Aires: Lúmen, 1998.

ALMEIDA, Julia Lopes. *A herança*. Rio de Janeiro: Tipografia do Jornal do Comércio, 1909.

ALVES, Ivya. Amor e submissão: formas de resistência da literatura de autoria feminina? In: RAMALHO, Christina (org.). *Literatura e feminismo*: propostas teóricas e reflexões críticas. Rio de Janeiro: Elo, 1999. p. 107-115.

ARENDT, H. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ASSUNÇÃO, Leilah. *Lua nua*. São Paulo: Scipione, 1993.

BEUTIN, W. et al. História da literatura: por que e para quê? In: BARRENTO, João (org.). *História literária*: Problemas e perspectivas. Lisboa: Apaginastantas, 1986. p. 111-118.

- BALL, David. *Para trás e para frente*. Tradução de Leila Coury. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BARBOSA, Maria Carmen; FALABELLA, Miguel. O submarino. In: _____. *Querido mundo e outras peças*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2003. p. 133-169.
- BARRADAS, Olívia Gomes. O feminino na literatura. *Carmina: linguagens do feminino*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 31-37, 1996/97.
- BARRENTO, João. O regresso de Clío?: situação e aporias da história literária. In: _____ (org.). *História literária: problemas e perspectivas*. Lisboa: Apaginastantas, 1986. p. 9-33.
- BASTIAT, Brigitte. L'humor: um aspecto do discurso feminista dos anos 1970-1990. *Le Torchon Brûlé, Marie Pas Claire, Femmes Suisses, FRAZ, Banshee e Ms. Chief*. Tradução de Tânia Navarro Swain. Disponível em: <www.unb.br/ih/his/gefem/labrys3/web/bras/brigitte1.htm> Acesso em: 30 set. 2003.
- BATAILLE, George. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BEM, Sandra Lipsitz. *The lenses of gender*. New Haven: Yale University Press, 1993.
- BIRMAN, Joel. *Cartografias do feminino*. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- BORIE, Jacques; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques. *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Tradução de Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.
- BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- _____. *Teatro: a cena dividida*. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- BRANCO, Lúcia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- BRANDÃO, Ruth S. *A mulher ao pé da letra*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1994.
- BRIZUELA, Natalia. Uma mulher, mulher ou O exílio permanente. In: SÜSSEKIND, Flora, DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (orgs.). *Vozes femininas*. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 2003. p. 181-193.
- BROOK, Peter. *A porta aberta*. Tradução de Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmen. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: UFRJ; EDUERJ; FUNARTE, 1996.
- CAMARGO, Roberto Gill. *Palco & platéia*. Sorocaba: TCM, 2003.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Teatro brasileiro do século XX*. São Paulo: Scipione, 1995.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 1997.
- CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & C., 1937.

CATALANI, Alfredo. *Edmea*. Libreto de Antonio Ghislanzoni. Disponível em: www.delteatro.it/hdoc/result_opera.asp?idopera=1877. Acesso em: 10 maio 2004.

CECATO, Patsy. *Hotel Rosa-Flor*. Porto Alegre: IEL: CORAG, 2002.

CÉSAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1971.

CITELI, Maria Teresa. Fazendo diferenças: teorias sobre gênero, corpo e comportamento. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis: UFSC, v. 9, n.1, p.131-145, 2001.

COLOM, Sofia Irene. Ironía y feminismo: una lectura de “Letra para salsa y três soneos por encargo” de Ana Lydia Vega. In: CAMPUZANO, Luisa (coord.). *Mujeres latinoamericanas del siglo XX: historia y cultura*. México: Universidad Autónoma Metropolitana – Unidad Iztapalapa; Habana: Casa de las Américas, 1998. t. 2. p. 129-135.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

COELHO, A literatura feminina no Brasil – das origens medievais ao século XX. In: DUARTE, Eduardo de Assis; BEZERRA, Kátia da Costa (org.). *Gênero e representação: teoria, história e crítica*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2002. p. 89-107.

COSTA, Suely Gomes. Reprodução e gênero: paternidades, masculinidades e teorias da concepção. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis: UFSC, v. 10, n. 2, 2002. p. 339- 356.

COUTINHO, Eduardo. Comparativismo e historiografia literária. In: MOREIRA, Maria Eunice (org.). *Histórias da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003. p. 15-22.

CUNHA, Helena Parente. O desafio da fala feminina ao falo falocêntrico: aspectos da literatura de autoria feminina na ficção e na poesia dos anos 70 e 80 no Brasil. In: RAMALHO, Christina (org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999. p. 151-171.

DAMASCENO, Athos. *Palco, salão e picadeiro*. Porto Alegre: Globo, 1956. p. 301.

_____. *O teatro São Pedro na vida cultural do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: SEC, 1975. p. 57.

DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. Versão 1.0.5 a, 2002.

DUARTE, Constância Lima. O cânone e a autoria feminina. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (org.). *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Palloti, 1997. p 53-60.

FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: EDUSP, 1993.

FERRARA, Lucrecia D’Alessio. Literatura em cena. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETO; CARDOSO, Reni Chaves (org.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 191-207.

- FLAX, Jane. Pós-modernismo e relações de gênero na teoria feminista. Tradução de Carlos A. C. Moreno. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 217-250.
- FLORES, Hilda Agnes Hübner. *Dicionário de mulheres*. Porto Alegre: Nova Dimensão, 1999.
- FRANCONI, Rodolfo A. *Erotismo e poder na ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume, 1997.
- FUNCK, Susana Bornéo. Da questão da mulher à questão de gênero. In: _____ (org.). *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: UFSC, 1994. p. 17-22.
- GEORGE, Susanna. Não estamos defendendo justiça só para as mulheres, mas para todos. *Ponto & Vírgula*, Porto Alegre, n. 48, jan.-fev.-mar. 2003.
- GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. *A mad woman in the attic*. New Haven: Yale University Press, 1984.
- GIRARD, Gilles; OUELLET, Réal. *O universo do teatro*. Coimbra: Almedina, 1890.
- GOTLIB, Nádia Battella. *A literatura feita por mulheres no Brasil*. Disponível em: <www.amulhernaliteratura.ufsc.br/index1.htm>. Acesso em: 11 ago. 2003.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. Os lugares da tragédia. Tradução de Lawrence Flores Pereira. In: ROSENFELD, Denis L. (ed.). *Filosofia & literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 9-19.
- GUYARD, Marius-François. Objeto e método da literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tânia (org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 97-107.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: UNESP, 2000.
- HARRIS, Wendell V. La canonicidad. In: SULLÁ, Enric (org.). *El canon literario*. Madrid: Arco, 1998. p. 37-60.
- HESSEL, Lothar; RAEDERS, George. *O teatro sob D. Pedro II*. Porto Alegre: UFRGS/IEL, 1986.
- HOISEL, Evelina. *A leitura do texto artístico*. Salvador: EDUFBA, 1996.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque. Os estudos sobre mulher e literatura no Brasil: uma primeira avaliação. In: COSTA, Albertina de Oliveira; BRUSCHINI, Cristina (org.). *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992. p. 54-92.
- _____. O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (org.). *Vozes femininas*. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 2003. p. 15-25.
- HUMM, Maggie. *A reader's guide to contemporary literary criticism*. London: Harvester Wheatsheaf, 1994.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

_____. O trabalho das mulheres: os irônicos desafios feministas. Tradução de Eliane T. A. Campello. In: HANCIAU, Nubia J.; CAMPELLO, Eliane T. A.; SANTOS, Eloína P. dos (org.). *A voz da crítica canadense no feminino*. Rio Grande: Ed. da FURG, 2001. p. 235-261.

_____. Irony, nostalgia, and postmodern. Disponível em: <www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html>. Acesso em: 5 out. 2004.

INGARDEN, Roman. As funções da linguagem no teatro. Tradução de J. Guinsburg. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETO; CARDOSO, Reni Chaves (org.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 151-161.

ISMÉRIO, Clarisse. *Mulher: a moral e o imaginário 1889-1930*. Porto Alegre: Edipucrs, 1995.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. Tradução de Luiz Costa Lima. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 83-132.

JAUSS, Robert Hans. A estética da recepção: colocações gerais. Tradução de Luiz Costa Lima e Peter Naumann. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 43-61.

_____. *A história da literatura como provocação literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JELINEK, Elfried. A fala da mulher é sempre mais livre. *Revista do Teatro*, Rio de Janeiro, p.16, nov.-dez. 2003.

KHÉDE, Sônia Salomão. O teatro pós-romântico. In: PORTELLA, Eduardo (dir.). *Teatro sempre 72*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, jan.-mar. 1983. p.116-124.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. Tradução de Susana Funck. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 202-242.

LISBOA, Ana Aurora do Amaral. *As vítimas do jogo e A calúnia*. In: TEATRO DE DONA ANA AURORA DO AMARAL LISBOA. Rio Pardo: O Mensageiro, 1931.

_____. *Quem tudo quer...* [s. l., s.d.]. [mimeo].

LOBO, Luiza. Dez anos de literatura feminina brasileira. In: _____. *A crítica sem juízo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993. p. 48-65.

_____. A dimensão histórica do feminismo atual. In: RAMALHO, Christina (org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999, p. 41-50.

_____. A literatura de autoria feminina na América Latina. Disponível em: <<http://members.tripod.com/~lfilipe/LLobo.html>>. Acesso em: 8 jan. 2005.

LORDE, Audre. *Uses of the erotic: the erotic as power*. Tucson: Kore Press, 2000.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Ática, 1986.

_____. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: DAC/FUNARTE, s/d.

- MAINIERI, Flávio. Por que ir ao teatro. *Revista Porto Alegre em Cena*, Porto Alegre, SMC, p. 30, 14-29 set. 2002.
- MARTINS, Cyro. *A mulher na sociedade atual*. Porto Alegre: Movimento, 1984.
- MINOIS, George. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.
- MORENO, Carmen. *A erosão de Eros*. Rio de Janeiro: RIOARTE, 1996.
- MOST, Glenn W. Da tragédia ao trágico. Tradução de Constança Ritter. In: ROSENFELD, Denis L. (ed.). *Filosofia & literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 20-35.
- MUKAROVSKÝ, Jan. Sobre o diálogo cênico. Tradução de J. Guinsburg. In: GUINSBURG, J., COELHO NETO; CARDOSO, Reni Chaves (orgs.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 209-213.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. A questão do cânone. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (org.). *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Palloti, 1997. p. 79-89.
- _____. Artimanhas nas entrelinhas: leitura do paratexto de escritoras do século XIX. In: FUNCK, Susana Bornéo (org.). *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Ed da UFSC, 1994. p. 263-269.
- _____. (org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999.
- _____. _____. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2004. v. 2.
- _____. Feminismo e literatura ou Quando a mulher começou a falar. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DA LITERATURA, 4. *Anais...* Porto Alegre: PUCRS, 2001. 1 CD-ROM.
- _____. Feminismo e literatura ou Quando a mulher começou a falar. In: MOREIRA, Maria Eunice (org.). *Histórias da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003. p. 261-275.
- NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 8, n. 2, p. 9-41, 2000.
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 2000.
- OLIVEIRA, Ana Paula Costa de. Cânone, valor, feminismo. In: _____. *O sujeito poético do desejo erótico: a poesia de Gilka Machado sob a ótica de uma leitura estética e política feminista*. Florianópolis, 2002. Dissertação [Mestrado em Literatura] – Universidade Federal de Santa Catarina. p. 11-31.
- OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. *Elogio da diferença*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- PALLOTTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *O que é dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *A análise dos espetáculos*. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Tradução de Pérola de Carvalho e Alice Kyoko. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PRADA, Cecília. A chave na fechadura. In: DENSER, Márcia (org.). *Muito prazer*. Rio de Janeiro: Record, 1982. p. 9-16.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva; Ed. da USP, 1988.

_____. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Ed. da USP, 1999.

_____. A personagem do teatro. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 81-101.

PRATT, Annis. *Archetypal patterns in women's fiction*. Great Britain: Harvester, 1982.

PUPO, Maria Lúcia de Souza. *No reino da desigualdade*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

REVERBEL, Olga. *Teatro: uma síntese em atos e cenas*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

RIBEIRO, Maria Lúcia Campanha da Rocha. Oswald de Andrade: a caixa mágica da invenção. In: MONOGRAFIAS 1978. Rio de Janeiro: MEC, Secretaria da Cultura, Serviço Nacional de Teatro, 1982. p. 11-74.

ROCHA FILHO, Rubem. O teatro e o inconsciente. In: MONOGRAFIAS 1978. Rio de Janeiro: MEC, Secretaria da Cultura, Serviço Nacional de Teatro, 1982. p. 78-129.

ROCHA, Guilhermina. *O dominó negro*. Episódio dramático, ato único. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello, 1916.

ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

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

_____. *Ler o teatro contemporâneo* Tradução de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SEABRA, Zelita; MUSKAT, Malvina. *Identidade feminina*. Petrópolis: Vozes, 1985.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Da ginolatria à genologia: sobre a função teórica e prática feminista. In: FUNCK, Susana Bornéo (org.). *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: UFSC, 1994. p. 23-32.

_____. Mulher e literatura. In: SCHÜLER, Donald et al. *Mulher em prosa e verso*. Porto Alegre: Movimento, 1988. p. 117-145.

_____. Recortes de uma história: a construção de um fazer/saber. In: RAMALHO, Christina (org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999. p. 23-40.

SHOWALTER, Elaine. *The female malady*. New York: Pantheon Books, 1986a.

_____. *The new feminist criticism*. London: Virago, 1986b.

_____. *Anarquia sexual: sexo e cultura no “fin de siècle”*. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

_____. A crítica feminista no território selvagem. Tradução de Deise Amaral. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

SILVA, Geysa. A subjetividade feminina. In: RAMALHO, Christina (org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999. p. 203-214.

SODRÉ, Néelson Werneck. *O naturalismo no Brasil*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1992.

SOUTO-MAIOR, Valéria Andrade. *Índice de dramaturgas brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Mulheres, 1996.

_____. *O florete e a máscara*. Florianópolis: Mulheres, 2001a.

_____. *Entre/linhas e máscaras: a formação da dramaturgia de autoria feminina no Brasil do século XIX*. João Pessoa, 2001b. Tese [Doutorado] – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba.

SOUTO, Laura Aparecida. *O estupro*. s.l., s.d. [mimeo].

SOUZA, Galante. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed.de Ouro, 1968.

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

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Formação da teoria da literatura*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico; Niterói: UFF, 1987.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. Coordenação de textos de Carla Bassanezzi. São Paulo: Contexto, 1997. p. 401-442.

TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. A escritura feminina: Lya Luft e o sujeito no espaço literário. Disponível em: <www.klickescritores.com.br/pagmaterias/materias07.htm>. Acesso em: 23 fev. 2005.

TIBURI, Márcia. As mulheres e a filosofia como ciência do esquecimento. Disponível em: <<http://comciencia.br/reportagens/mulheres/15/html>>. Acesso em: 6 fev. 2004.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Tradução de Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1978.

VAN THIEGHEN, Paul. Crítica Literária, história literária, literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tânia (org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 89-96.

VASCONCELLOS, Eliane. Uma arqueologia da autoria feminina no Brasil. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (org.). *Vozes femininas*. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 2003. p. 54-60.

VELTRUSKI, Jiri. O texto dramático como componente do teatro. Tradução de J. Guinsburg. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETO; CARDOSO, Reni Chaves (org.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 163-189.

VERISSIMO, Erico. *Breve história da literatura brasileira*. Porto Alegre: Globo, 1995.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

VINCENZO, Elza Cunha. *Um teatro de mulher*. São Paulo: Perspectiva: Ed. da USP, 1992.

VILLAS-BOAS, Pedro. *Dicionário bibliográfico gaúcho*. Porto Alegre: Edigal, 1991. p. 71.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

XAVIER, Elódia. A narrativa de autoria feminina: ontem e hoje. In: FUNCK, Susana Bornéo (org.). *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1994. p. 271-277.

_____. Para além do cânone. In: _____. (org). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999. p. 15-22.