

PAPÉIS FEMININOS: representação de uma realidade social

Rosemari Bendlin Calzavara (UEL/Unopar)

O texto dramático em seu enredo parece não diferir muito dos textos narrativos, a diferença fundamenta-se na representação, que é própria do drama, e não de outros textos. O texto dramático é escrito para ser representado no palco, caso contrário ele exercerá tão somente sua função literária.

O teatro é a arte dos conflitos, que se concretizam através de oposições: atração x repulsão; sucesso x insucesso; desejo x temor. Enfim, conflitos psicológicos ou sociais. O choque entre duas ambições, duas concepções de vida ou dois temperamentos diversos leva a uma determinação, leva a uma ação. Entretanto devemos entender ação não apenas como movimento físico. Certas atitudes passivas dentro de um contexto também indicam determinação. Por exemplo o silêncio, a recusa de agir e a omissão têm a mesma força dramática que uma ação gerada por movimento físico ou especificamente a palavra.

Daí a importância do enredo no drama. A organização das oposições faz com que o enredo seja muito mais importante no drama do que no romance. Já Aristóteles nos primeiros capítulos da *Poética* ressalta a importância do enredo, frisando-o inclusive como princípio básico, como se fosse a alma da tragédia. Entretanto, para Aristóteles, a unidade de enredo não consiste na unidade de herói, pois os incidentes na vida de um homem são vários e não podem ser reduzidos a uma só unidade. Enredo é visto como uma síntese ou um arranjo de incidentes, à volta de um só problema com nó, desenvolvimento e desenlace.

Estas considerações levam-nos a analisar a ação dramática com mais cuidado.

O enredo decorre no tempo e concentra o tempo. Devido à sua peculiar característica de duração – normalmente seu ciclo dura de duas a três horas – o texto encenado acelera e concentra muito mais o tempo. O problema dramático se complica, desenvolve e resolve em muito pouco tempo de forma fulminante, realçando fortemente as suas determinações fundamentais e provocando um efeito avassalador sobre o espectador (ou leitor).

As oposições são marcadas mais fortemente num breve período de tempo e isto também não poderia deixar de se refletir na configuração das personagens, que necessariamente terão muitos traços ressaltados, esquematizados ou favorecidos.

O drama é fundamentalmente ação. Mas não há ação sem personagens.

Na literatura, as personagens constituem a ficção, mas, no drama representado no palco, a personagem não só constitui a ficção como sustenta o próprio espetáculo, pois é representada através de um ator e este ator é um ser humano. Esta diferença é fundamental entre o drama e as formas narrativas: o teatro como encenação e representação só existe se o ator no palco usar a fala, mesmo que seja um monólogo. Ao contrário das formas narrativas, no teatro inexistente a mediação do narrador entre a personagem dramática e o público. A história não é contada mas mostrada, levando o espectador a ter a sensação da realidade.

O conhecimento da personagem teatral é feito de forma mais direta, entretanto este conhecimento fica num nível muito mais externo que interno. Para que esta personagem possa ser reconhecida pelo seu lado psicológico ou moral, o autor deverá passar tal informação através do diálogo e das atitudes desta personagem em cena.

Isso nos leva a analisar a personagem através do papel ou papéis que ela desempenha na ação. Sendo o drama a representação de uma ação social, cabe-nos analisar esta questão comum ao teatro e à vida humana.

Podemos definir papel social como as normas que submetem a ação dos sujeitos que ocupam uma posição ou função específica dentro de um grupo social ou de uma coletividade. Para cada função específica haverá a correspondência de condutas particulares, conseqüentemente as especificidades de cada função ou de cada maneira de agir, a qual determinará o papel social. Isso não significa que as particularidades de cada indivíduo sejam anuladas: cada um agirá dentro de seu papel sem deixar a sua individualidade de lado. Mas, se o sujeito estiver exercendo o papel de chefe, é como chefe que ele se comportará. Portanto o papel social orienta a ação do sujeito dentro do grupo. Além disso o sujeito pode desempenhar vários papéis: ao mesmo tempo em que é chefe ou líder ele pode ser pai, marido, etc. O modo e o grau com que uma pessoa se ajuste (ou não) a um ou mais papéis poderão determinar conflitos psicológicos e sociais. Essa diversidade será imitada artisticamente no drama.

O grupo que talvez mais se preste à análise dos papéis sociais é a família. Devido ao seu caráter de microcosmo social, é dentro dela que se percebe claramente a diferenciação dos papéis sociais pois as funções são determinadas e inculcadas desde o nascimento do indivíduo.

Quando se fala em teatro pensa-se nos papéis como estereótipos comuns a certos gêneros dramáticos como a comédia, onde temos o papel da ingênua, o pai nobre, o fanfarrão, etc., mas, numa análise mais profunda, veremos que a multiplicidade dos papéis reforça a questão artística da ação conflitual do drama, bem como permite a crítica sociológica de questões relativas às famílias, às classes sociais, às relações de trabalho e de poder e outras.

O drama se tem realizado segundo vários gêneros, dos quais é possível acompanhar a origem histórica, a significação social e a estrutura formal.

A tragédia teve sua origem na Grécia no séc. VI a.C. e, no séc. IV a.C. já estava em declínio. Mas as manifestações do trágico no drama estenderam-se ao longo do tempo, tal foi a importância da tragédia como forma literária. A comédia é ainda mais antiga do que a tragédia. As primeiras comédias datam do séc. VII a.C., onde os gregos cantavam e dançavam nas festas em honra a Dionísio. Devido a seus caracteres particulares a comédia acabou por se definir em oposição à tragédia.

Ambas podem representar o mesmo assunto, mas o encaminhamento, ou seja, o modo de representar é que é diferente. Segundo Aristóteles a tragédia imita os homens melhores do que eles são, enquanto a comédia os imita como eles são ou piores ainda. Enquanto a tragédia leva a um final catastrófico, que provoca terror e piedade, a comédia leva ao riso, com um final positivo ou pouco importante em relação às partes anteriores.

A ação de uma tragédia é tensa, lógica, será sempre um conflito insolúvel, resultado do choque entre um mundo que conhece apenas o relativo, o mais ou menos, e um universo dominado pela exigência de valores absolutos, de totalidade e dirigido pela lei do tudo ou nada.

Já a comédia fica ao nível do cotidiano. Não nos leva a refletir sobre crises extremas da vida humana. Permite que vejamos pequenas fraquezas e as excentricidades dos seres humanos e da sociedade à qual pertencem.

O drama burguês, que aparece em meados do séc. XVIII, na época das revoluções burguesas, na Inglaterra e França sobretudo, não vai imitar nem os homens

superiores, nem os inferiores mas fará um hibridismo entre comédia e tragédia, imitando uma classe, a classe burguesa.

A ação do drama burguês se fundamentará no cotidiano e nas relações sociais da vida familiar média.

A dramaturgia moderna busca dissipar a ilusão que cercou por muito tempo as peças clássicas, as românticas e as realistas. O rompimento com a linearidade tradicional e a ênfase nas vivências do tempo interior é que marcam o novo teatro.

Se os diferentes gêneros dramáticos correspondem a diferentes situações sócio-históricas, é razoável postular que as diferentes situações de forma verificáveis no texto dramático de Jorge Andrade se correlacionam com diferentes momentos da história da sociedade brasileira em que estes textos se inspiram. É o próprio Jorge Andrade que afirma em entrevista a José Arrabal: “ (...) o homem vive prisioneiro de ciclos que têm começo, auge e fim. Aparentemente, cada um desses ciclos parece não ter fim, contudo, vistos à luz da história, eles logo se esgotam, abrindo perspectivas às mudanças, à libertação do homem” (ARRABAL, 1977. p.48).

Aqui Jorge Andrade quer chamar a atenção para a importância dos ciclos econômicos em suas peças. Estes ciclos têm uma relação direta com a ação dramática dos textos teatrais e são fundamentais para o enfoque dos papéis femininos das peças em questão, *Pedreira das Almas* e *A moratória*.

Pedreira das Almas é a forma trágica do ciclo da mineração e *A moratória* é a forma potencialmente épica da crise da sociedade cafeeira.

O ciclo do ouro teve seu início quando da descoberta dos primeiros veios auríferos em Minas gerais por ocasião das bandeiras paulistas que partiam para o interior da colônia à cata de índios destinados ao cativeiro. Estas descobertas aconteceram no final do século XXII, onde atualmente se situa Ouro Preto. Os achados aumentaram significativamente até metade do século XVIII, quando a mineração atinge no Brasil seu maior nível de produtividade.

As cidades surgiam aleatoriamente por interesses exploratórios. Não havia a preocupação com a formação de núcleos urbanos, pois as cidades criadas junto aos núcleos mineradores praticamente só tinham vida útil enquanto as minas eram produtivas.

Sendo o Brasil um país de economia cíclica, a decadência da mineração no final do século XVIII e meados do século XIX vai encontrar um substituto no mercado: o café, que gerou uma nova sociedade, principalmente no Estado de São Paulo (e posteriormente no norte do Paraná). Esta sociedade imperou durante o seu crescimento e apogeu, influenciando decisivamente o desenvolvimento da nação.

O café, portanto, deu origem, cronologicamente, à última das três grandes aristocracias do país; depois dos senhores de engenho e dos grandes mineradores, os fazendeiros de cafés se tornaram a elite social brasileira.

A forma dramática utilizada por Jorge Andrade na escrita das peças *Pedreira das Almas* (tragédia) e *A moratória* (drama burguês), correlacionadas com a evolução dos ciclos econômicos configuram particular significação aos papéis femininos das personagens Mariana (*Pedreira das Almas*) e Lucília (*A moratória*).

As relações familiares, enquanto meio onde repercutem as transformações econômico-sociais e enquanto objeto de representação artística, é que possibilitam o estudo comparativo dessas personagens.

A ação de *Pedreira das Almas* transcorre numa pequena cidade mineira, em 1842, durante a Revolução Liberal, no preciso momento da transição econômica do ciclo da mineração para o ciclo do café.

Entrelaçando ficção e realidade, Jorge Andrade retrata tragicamente a decadência da classe dominante do ciclo do ouro, mas abre perspectiva de superação através das personagens jovens que, além de participarem daquela Revolução, se organizam na busca de um novo lugar para viver.

Os jovens liderados por Gabriel pretendem seguir para o Planalto (São Paulo), em busca de uma nova vida. Gabriel tem ao seu lado grande parte da população bem como Mariana e Martiniano, filhos de Urbana, a matriarca da família que detinha o poder da cidade. Urbana não aceita esta saída, este abandono de Pedreira das Almas, pois está presa às tradições, presa aos mortos, aos morros e às pedras, bem como não aceita o casamento de Mariana com Gabriel porque isto representa partir. Também culpa Gabriel pelo envolvimento do filho Martiniano com os ideais liberais, os quais representam politicamente a subversão da ordem social e política tradicional.

Conferindo autenticidade ao gênero trágico a peça trata as questões familiares em público e a repercussão do público no privado. As cenas transcorrem no largo da igreja de Pedreira das Almas, onde só se avistam pedras, casarios velhos e desgastados. Como que representando uma saída no meio disso tudo há uma árvore retorcida e severa, mas é a presença de algo mais vivo, como que mostrando a resistência da vida naquela cidade.

A população de Pedreira dividida com a idéia de nova vida forma dois grupos distintos: um celebra a volta de Gabriel, que vem da guerra e chefia a partida projetada; o outro critica o abandono da cidade.

Há uma mistura contraditória de vozes na peça que, segundo rubrica do próprio autor, representam o povo como personagem coletiva que apontam para o conflito. Nesta participação do coro (lembrando a tragédia), verifica-se a discussão de questões particulares no espaço público, junto com a idéia da partida discute-se também o casamento de Mariana e Gabriel. A decisão coletiva depende das individuais na família que sempre dominou a cidade.

Mesmo os que desejam partir preocupam-se com a construção de um novo cemitério, demonstrando o valor que a população dá aos mortos, portanto ao passado.

O retorno de Gabriel traz um elemento novo na ação. Ele e Urbana centralizam as tensões, no final do primeiro quadro. Enquanto Gabriel representa o novo, o ideal de uma outra sociedade, o espírito pioneiro, Urbana representa o velho, o apego às tradições, aos ossos, à sociedade decadente.

Urbana não aceita o meio termo. É tudo ou nada. É contra os liberais, é contra as idéias novas. É contra a idéia de partir e construir uma nova cidade com outra estrutura econômica.

Mariana fica dividida entre o respeito à mãe e o amor ao noivo, portanto entre os valores opostos de que os dois representam. Neste clima de tensão surge um fato novo que vai intensificar a dramaticidade da peça: é a chegada do delegado de polícia, Vasconcelos, à Pedreira das Almas, trazendo Martiniano, filho de Urbana, que participava da Revolução ao lado dos liberais.

É preciso salvar o líder dos liberais: por isso, Gabriel esconde-se na gruta, mas Urbana também presencia o fato,

O delegado Vasconcelos somente soltará Martiniano se as mulheres contarem o paradeiro de Gabriel. Neste ponto há como que um duelo entre mãe e filha. A tendência

de Urbana é a delação, pois quer ver seu filho solto. Entretanto Mariana e Martiniano impedem que Urbana faça isso.

Urbana assume harmonicamente o papel de mãe, que vê seu filho preso e subjugado e a possibilidade de solta-lo, e o papel de matriarca guardiã da ordem social tradicional, que deve delatar à autoridade o infrator da ordem, Gabriel.

Mariana e Martiniano não pensam neste momento como filhos e sim como revolucionários: não deixam que Urbana faça a delação.

No auge deste embate, Martiniano escapa dos guardas gritando a Gabriel que não se entregue e, num golpe trágico, é morto com um tiro gratuito e precipitado de um fiel servidor da lei. Diante das pessoas estarecidas a dramaticidade da ação crescerá até o desfecho trágico, afinal catártico, quando as tensões sofrerão um abrandamento.

Martiniano em agonia exalta o valor da nova terra e pede à sua mãe que não conte aos guardas o paradeiro de Gabriel. Então Urbana escolhe o papel de mãe em oposição ao de autoridade, porque o filho morreu por lutar a ordem estabelecida. Isso irá significar também a sua morte.

Morto o seu único filho homem não há mais perspectivas de continuidade para a família e a cidade.

A partir desse momento, Urbana detém em seu mutismo o destino de Pedreira das Almas. O delegado Vasconcelos não permite que se desça ao vale para buscar terra e enterrar Martiniano, enquanto as mulheres não revelarem o paradeiro de Gabriel. Três dias após o incidente Urbana e Mariana velam o corpo de Martiniano, lá fora as mulheres revezam-se na guarda do segredo e ao mesmo tempo procuram minar o ânimo dos soldados e do delegado com uma espécie de ladainha. As repetições das frases desconexas e incisivas incomodam o delegado.

Diante dos fatos Mariana envelhece, sua semelhança com Urbana se torna visível no porte e no andar. Ao deixar a igreja Mariana de luto traz no rosto todo o horror que presenciou lá dentro.

A tragédia suscita o horror e a piedade. Esta mudança em Mariana, ao mesmo tempo em que aterroriza, causa pena à população. A tragicidade de sua figura é ponto chave para o desfecho.

O delegado Vasconcelos tenta prender Mariana como forma de pressionar Gabriel a se entregar, mas a grande arma de Mariana contra o delegado é a cena de horror guardada dentro da igreja. Urbana, não suportando a dor de ver o filho decompondo-se em seus braços, também morrerá.

Com a promessa de entregar Gabriel, Mariana consegue que o delegado entre na igreja, mas o que ele presencia é tão monstruosa que não resiste e abandona definitivamente Pedreira das Almas.

A saída de Vasconcelos provoca uma catarse na ação dramática mas esse alívio das tensões pressupõe bem o caráter trágico da peça. Não será de final feliz, porque Mariana recusa-se a partir com Gabriel. Ela fica para substituir Urbana como guardiã dos túmulos e dos ossos dos antepassados, portanto da máxima fidelidade aos valores da sociedade que está desaparecendo. Nisso Mariana acaba por se configurar também como personagem trágica: ao renunciar ao amor de Gabriel e à esperança de uma nova sociedade e optar pela fidelidade ao passado, enquanto solidão e morte.

Ela, que antes lutava contra os valores da mãe, a partir do momento que assume a dor trágica passa a conhecê-los. A isso poderíamos chamar de mutação do sucesso ao contrário. O sucesso pela liberdade de Gabriel representa a prisão de Mariana aos mortos.

Nessa perspectiva constatamos que Mariana assume os valores da mãe e conseqüentemente os valores da aristocracia mineira. Partem com Gabriel apenas aqueles que não se apegaram ao passado ao ponto de desistirem da ida para o Planalto.

A decisão de Mariana ficar configura uma certa vitória de Urbana. Indiretamente ela é a causadora da separação de Mariana e Gabriel.

Esta vitória de Urbana é a vitória dos valores de uma classe, pois na nova sociedade, esses valores também aparecerão.

Em *A moratória*, Jorge Andrade representa o que restou daquele futuro projetado em Pedreira das Almas; igualmente mostrará o declínio de uma classe, aquela que, no apogeu do ciclo do café, dominou São Paulo.

A ação de *A moratória* concentra-se nas desventuras de uma família de ex-fazendeiro que vê suas ilusões quebradas junto com a crise cafeeira de 1929, quando da quebra da bolsa de Nova York. A peça trabalhada em dois planos simultâneos, um no ano da crise e o outro três anos depois, 1932, é uma das peças mais belas e bem elaboradas do autor. Em três atos ele consegue figurar artisticamente as lutas e esperanças de Joaquim e sua família.

Joaquim é descendente de habitantes de Pedreira das Almas. Ele e sua esposa Helena tentam perpetuar as lembranças dos tempos áureos através de bens simbólicos: quadros do Coração de Jesus e do Coração de Maria, um relógio grande de parede e, pareceria até engraçado, a um galho de jabuticabeira.

Lucília é a personagem que sustenta com dignidade o trágico destino da família. A dificuldade que o pai, a mãe e o irmão enfrentam na adaptação da nova realidade é ultrapassada por Lucília com sua máquina de costura, com um trabalho próprio de artesão de classe pobre.

A dignidade de Lucília não é algo gratuito, está muito mais ligada a uma classe do que a um caráter pessoal. Ela sustenta a todos com seu trabalho, mas é evidente a sua amargura por esta renúncia. Renúncia ao noivo Olímpio, renúncia à juventude e ao gosto de viver. Ela é a guardiã da dignidade daquela família.

Enquanto Lucília luta para a sobrevivência da família, Marcelo, o irmão, não possuindo a mesma força, o mesmo espírito de luta, entrega-se á bebida, não se adapta ao emprego num frigorífico.

Joaquim cobra do filho essa adaptação à nova situação financeira. Marcelo é um inadaptado mas mostra com muito mais segurança a realidade que sua família vive agora. Numa das discussões com o pai, Marcelo deixa transparecer toda a crítica que faz a essa sociedade burguesa rural: perderam, quebraram porque não souberam conduzir-se.

Joaquim quer que o filho se torne um operário mas não educou-o para ser operário. Essa inversão de papéis que Joaquim quer que Marcelo assuma é vista com clareza pelo próprio filho. Lucília adaptou-se ao novo papel, Marcelo não.

A diversidade destes papéis demonstra claramente a posição que cada pessoa ocupa na sociedade e o que cada uma vale em função do papel assumido.

Lucília, percebendo a gravidade da situação e a mudança futura, quer fazer crer a Olímpio, seu namorado, que daí em diante ela desempenhará um outro papel em sua família e na sociedade: dela dependerá o sustento dos outros. Diante disso, ela rompe o namoro. Na atual sociedade, o nome não conta mais e de moça rica passa a costureira.

Embora *A moratória* seja geralmente tratada como uma tragédia, constatamos que a ação desta peça não é do mesmo tipo da ação de *Pedreira das Almas*. É bem verdade que *A moratória* chega a ter uma certa tragicidade pelo caráter de perda sem

retorno que se apresenta, pelo desmoronar do mundo de Joaquim e pela dignidade com que Lucília assume a destruição da família sem perder os valores de sua superioridade.

Mas não vemos nenhuma personagem destruir-se completamente. Aliás, Lucília viabiliza o compromisso dos valores da sua família e classe com a integração na nova classe – o operariado.

A grandeza de Lucília é mais doméstica, privada, do que a de Mariana em *Pedreira das Almas*. Tudo se passa em casa, não na praça pública.

Entre a luta e a melancolia tanto Mariana quanto Lucília assumem com resignação o papel e de guardiãs da tradição e do bem estar sócio-econômico de suas famílias.

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Jorge. **Marta, a árvore e o relógio**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- ARRABAL, José. Resistir é preciso. Revista **Isto é**. São Paulo, 15 jun. 1977. p. 48 – 50.
- ARISTÓTELES. Poética. Trad. Eudoro de Souza. In: --- **Ética a Nicômaco; Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1987. p. 200 – 270 (col. Os pensadores.)
- BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- CALZAVARA, Rosemari Bendlin. **Formas dramáticas e ciclos: uma leitura sociológico-literária de três peças de Jorge Andrade**. Monografia de Especialização em Literatura Brasileira, Departamento de Letras, UEL, Londrina, 1989.
- CUNHA, Helena Parente . Os gêneros literários. In: PORTELLA, Eduardo et alii, **Teoria Literária**. 2 ed. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1976. p. 93-130.
- FARIA, João Roberto. O painel paulista de Jorge Andrade. Suplemento Cultural do Jornal **O Estado de São Paulo**, 8 ago. 1987. p. 6 -7 .
- GIRARD, Gilles e OUELLET, Real. **O universo do teatro**. Coimbra: Almedina, 1980.
- GONÇALVES, Delmiro. Introdução. In. ANDRADE, Jorge. **Marta, a árvore e o relógio**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 10 – 15.
- MACHADO, Lourival Gomes. *Pedreira das Almas*. In. ANDRADE, Jorge. **Marta, a árvore e o relógio**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 618-624.
- MAGALDI, Sábato. Dos bens ao sangue. In. ANDRADE, Jorge. **Marta, a árvore e o relógio**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 648 - 652.
- _____. Um painel histórico: o teatro de Jorge Andrade. In. ANDRADE, Jorge. **Marta, a árvore e o relógio**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 672 - 683.
- PRADO, Décio. A moratória. In. ANDRADE, Jorge. **Marta, a árvore e o relógio**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 625 - 629.
- _____. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio et alii. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1987. p.81-101.
- _____. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1988.
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et alii. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 9 – 49 .
- _____. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura**. 5 ed. Coimbra: Almedina, 1983.
- STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

