

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ

ESTER CRISTIANE DA SILVA

**“MOÇAS DE FINO TRATO”:
UMA TRADUÇÃO DO TEATRO AO CINEMA
Arte, História e Políticas Culturais (1970/1990).**

Maringá

2012

ESTER CRISTIANE DA SILVA

**“Moças de Fino Trato”:
Uma Tradução do Teatro ao Cinema
Arte, História e Políticas Culturais (1970/1990).**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Maringá, Linha de Pesquisa: Fronteiras, Populações e Bens Culturais, sob orientação da professora Dr^a. Sandra de Cássia Araújo Pelegrini, como requisito para a obtenção do título de mestre.

**Maringá
2012**

Nome: SILVA, Ester Cristiane da
Título: “Moças de Fino Trato”: Uma Tradução do Teatro ao Cinema.
Arte, História e Políticas Culturais (1970/1990).

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Maringá, como requisito para a obtenção do título de mestre.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Profa. Dra. Sandra C, A. Pelegrini
Julgamento: _____

Instituição: UEM
Assinatura: _____

Profa. Dra. Hilda Pívaro Stadinik
Julgamento: _____

Instituição: UEM
Assinatura: _____

Prof. Dr. Sérgio Ricardo de Carvalho Santos
Julgamento: _____

Instituição: USP
Assinatura: _____

Ao meu marido, Ricardo Escudeiro, com amor, admiração e gratidão por sua compreensão, presença e incansável apoio ao longo deste período. Com carinho dedico-lhe esta pesquisa.

Nós vos pedimos com insistência:
Nunca digam - Isso é natural.
Diante dos acontecimentos de cada dia.
Numa época que reina a confusão.
Em que corre o sangue,
Em que se ordena a desordem
Em que o arbitrário tem força de lei,
Em que a humanidade se desumaniza...
Não digam nunca: Isso é natural.
A fim de que nada passe por ser imutável.
Sob o familiar, descubram o insólito.
Sob o cotidiano, desvelem o inexplicável.
Que tudo que seja dito ser habitual
Cause inquietação.
Na regra, é preciso descobrir o abuso.
E sempre que o abuso for encontrado,
É preciso encontrar o remédio.
Vocês, aprendam a ver, em lugar de olhar
bobamente...

Bertolt Brecht

Resumo

SILVA, Ester Cristiane da. Título: “Moças de Fino Trato”: Uma Tradução do Teatro ao Cinema. Arte, História e Políticas Culturais (1970/1990). Maringá: UEM, 2012.

A presente dissertação é um estudo cuja intenção está em observar a obra *Há vagas para moças de fino trato*, do dramaturgo brasileiro Alcione Araújo, e o filme do cineasta Paulo Thiago com roteiro de Araújo da mesma obra, no contexto de épocas distintas. E perceber as relações que as personagens estabelecem, embora ficcionalmente com a época em que está inscrita.

A análise tende a compreender os impasses marcados pela repressão e censura durante o governo militar e as transformações marcadas no comportamento feminino e, posteriormente, as mudanças realizadas nas políticas culturais no governo Fernando Collor de Mello. Assim, objetiva-se por meio deste estudo abordar as políticas culturais e a legislação emergentes no Brasil, nestes dois momentos. Detectou-se que contextos específicos da história política e da produção cultural brasileira influenciaram significativamente o texto dramático e o roteiro do filme.

Ao enveredar pela possível tradução entre o texto teatral de Araújo e o filme do cineasta Thiago, torna propício revelar um determinado sistema de signos para outro, o que atribuiu uma transferência de significados e simbologias entre diferentes linguagens devido à inserção de novos elementos. Essa linha de pesquisa ancora-se no processo criador do artista, que dá margens a personagens alegóricas e linguagem metafórica, uma vez que, se percebe as características destinadas às personagens a distintos meios, teatro e cinema.

Compreender o percurso criador de Araújo, em sua primeira peça teatral, demandou adentrar no frágil universo da memória, portanto, de relevante interesse nesta pesquisa. Para tanto, observa-se a gênese da obra e a percepção inerente ao autor, que pode ser traduzida em múltiplas representações pelo espectador.

O estudo aventura-se por um mundo ficcional que se ocupa, de certa forma, com o contexto social, de modo a captar conflitos existentes no domínio familiar, logo, refletido das tensões existentes no meio social, político e cultural, desenvolvida na dramaturgia de Alcione Araújo na esfera do teatro e do cinema.

palavras-chave: História; Teatro; Cinema

Agradecimentos

Desde o percurso para a realização desta pesquisa, sou grata àqueles que de uma forma ou outra, em diferentes situações, compartilharam comigo essa trajetória de dois anos que culminou neste trabalho. A compreensão e o respaldo da família e de amigos, que mesmo sem mencioná-los, foram fundamentais para seguir essa trilha, que embora curta, é íngreme.

De forma especial, agradeço meu marido, Ricardo Escudeiro, pelo companheirismo, e por possibilitar-me dedicação aos estudos com imenso apoio ao longo da elaboração deste trabalho.

À minha orientadora Profa. Dra. Sandra Pelegrini (UEM), que muito me ensinou e contribuiu para o meu crescimento intelectual, e por quem tenho imensa admiração e carinho por ter norteado meu caminho acadêmico, sem o qual não teria conseguido trilhar.

Ao dramaturgo Alcione Araújo, por sua disponibilidade em contribuir com este trabalho desde o primeiro contato estabelecido. Pela amabilidade com que me recebeu em seu apartamento para a entrevista e, principalmente, pela apropriação de sua obra teatral, que foi base fundamental desta pesquisa.

A meus pais, Belmari e Antônio, que foram presença constante em todos os momentos, sempre zelando por mim. Aos meus sogros, Edna e José Escudeiro, pelo carinho e compreensão neste período da minha vida.

À Profa. Dra. Hilda Pívaro Stadinik (UEM), por ter cedido gentilmente livros de seu acervo pessoal, e pelas atribuições na banca de qualificação. À Profa. Dra. Sonia Pascolati (UEL), pela arguição na banca de qualificação que muito contribuiu para a finalização deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Sérgio de Carvalho (USP), por aceitar integrar minha banca de defesa pública e por quem tenho imensa admiração profissional.

Ao meu diretor teatral, Pedro Ochôa, pelo apoio e compreensão durante esses dois anos que estive mais ausente do que presente, e que sempre me disponibilizou todo o seu acervo pessoal de teorias dramáticas.

Aos professores do PPH, com quem tive imensa satisfação em conviver. À Gisele Moraes, secretária do PPH pela dedicação em atender-me sempre que necessário.

E, para finalizar, ao PPH (Programa de Pós-Graduação em História) da UEM pela oportunidade de compartilhar este trabalho, e o apoio financeiro da Fundação Araucária e da

CAPES pela concessão de bolsa de mestrado, o que foi essencial para a realização da pesquisa.

Por fim, a todos meus queridos amigos que se fizeram presente durante esta caminhada e também aos novos amigos do mestrado com quem partilhei não só estudos, mas também boas risadas.

SUMÁRIO

Introdução

Um passeio com as “moças de fino trato”.....	10
--	----

Capítulo I

1. Políticas culturais e investimentos nas décadas de 1970 e 1990.....	21
1.1. A produção cultural e as demandas do governo militar.....	22
1.2. O teatro e as políticas culturais na década de 1970.....	31
1.3 A produção cinematográfica no governo Fernando Collor de Mello.....	37
1.4 Alcione Araújo e as “moças de fino trato”.....	45

Capítulo II

2. A tradução do teatro para o cinema.....	54
2.1 Da dramaturgia teatral à produção cinematográfica.....	61
2.2. Personagens, conflitos e vivências.....	73
2. 3. As fronteiras simbólicas em “Vagas para moças de fino trato”.....	77

Capítulo III

3. Tendências estéticas e estratégias no teatro e no cinema.....	89
3.1 A linguagem social na dramaturgia.....	91
3.2 Arte e técnica: atividades complementares.....	98
3.3 A gênese da obra segundo o seu autor.....	108
3.4 As múltiplas representações de uma obra.....	120

Considerações finais

Um caminho percorrido.....	132
----------------------------	-----

Corpo Documental	136
-------------------------------	-----

Bibliografia	137
---------------------------	-----

Anexos	146
---------------------	-----

Introdução

Um passeio com as “moças de fino trato”

Reflexões acerca da relação história, teatro e cinema têm despertado interesse não só entre historiadores, mas entre diversos estudiosos. Principalmente, a partir das proposições da Escola dos Anales novos temas e problemas tornaram-se pertinentes à pesquisa histórica, suscitando inúmeras possibilidades de análise. Segundo os historiadores que seguiram esta tendência metodológica, “todo e qualquer documento se pode prestar a uma pesquisa [...]” e assim difundir importantes aspectos dos modos de sentir e pensar da sociedade estudada (CARDOSO, 1997, p.138).

Os objetos de estudo também cumprem a função de fontes basilares para o desenvolvimento desta pesquisa. Assim, tem-se a primeira peça teatral de Alcione Araújo *Vagas para moças de fino trato*; o filme *Vagas para moças de fino trato*, com roteiro de Araújo e direção de Paulo Thiago; as entrevistas inseridas no extra do filme e a entrevista com o dramaturgo Alcione Araújo realizada especialmente para esta pesquisa. Nesse sentido cabe esclarecer, para que não haja confusão entre as fontes utilizadas, que a partir daqui, referir-se-á a peça teatral (texto dramático) como *Há vagas...* e ao roteiro cinematográfico como *Vagas para....* .

O objetivo consiste em observar os períodos históricos em que os objetos foram criados: primeiramente, quando a obra teatral de Alcione Araújo *Há vagas...* foi escrita (1972/1973), e, posteriormente, quando adaptada às necessidades de um roteiro cinematográfico pelo próprio autor e lançada como filme em 1993. Portanto, visa-se por meio deste estudo abordar as políticas culturais e a legislação emergentes no Brasil nestes dois momentos, cabe ressaltar que, para isso também, se adentrará na década de 1980 para melhor entendimento das políticas emergentes no país. Para alcançar os objetivos, considera-se relevante a explicação sobre as políticas culturais que nortearam as décadas de 1970 e 1990, e também as abordagens de gênero que se fizeram presentes no Brasil, na década de 1970, imprescindíveis para contextualizar a análise da peça teatral e do filme utilizados nesta pesquisa. Analisar-se-á a tradução da linguagem teatral para a cinematográfica, e questões relativas ao teatro e ao cinema como lugares das representações humanas em sociedade.

Tal proposta e recorte temporal se explicam, porque tratam de contextos específicos da história política e da produção cultural brasileira que influenciaram significativamente a redação do texto dramático e do roteiro cinematográfico. O recorte temporal demarcado entre 1972/1973 foi escolhido por balizar o ano de escritura da peça, mas principalmente para verem-se as dificuldades que os autores, diretores e atores, enfim, artistas em geral, enfrentaram para realizar seus trabalhos. Muitas peças foram censuradas, outras, ao passarem pela censura, foram “cortadas”. As partes que “não eram adequadas” de acordo com o Estado eram excluídas do texto, o que tirava a essência artística do contexto da peça. José Arrabal salienta que o dia a dia opressivo no teatro muitas vezes entrou o processo cultural, obscurecendo as tensões estruturais, confundindo e até mesmo mitigando propostas emergentes por uma arte insubmissa à ideologia dominante (ARRABAL, 2005, p. 207).

Há vagas... surgiu em distintos momentos, ambos de extrema importância na história do país. A peça teatral foi montada no mesmo ano que foi escrita e anos seguintes em diferentes cidades do Brasil. O roteiro cinematográfico foi gestado em 1992 (ano em que se iniciaram as filmagens) e lançado em 1993. Tanto a peça teatral, como o roteiro cinematográfico foram escritos por Alcione Araújo em dois períodos históricos distintos, mas que passaram por alterações em consequência da censura imposta pela ditadura militar na década de 1970. Em função da denominada “crise do cinema”, deflagrou-se, nos anos noventa do século XX, a extinção dos órgãos estatais financiadores como a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S/A) e dos órgãos fiscalizadores como o Concine (Conselho Nacional de Cinema).

Nas duas versões, teatro e cinema, a obra dramática estabeleceu relações com as personagens de forma alegórica e fez alusão, embora ficcionalmente, às relações das épocas tratadas. Vale lembrar que eram comuns os anúncios dos jornais, na década de 1970, ofertarem vagas “para moças de fino trato” se hospedar em “casa de família”, que eram, na verdade, pensões. Segundo Lídia Possas, vagas que não seriam viáveis para “aquelas” que residiam em outros lugares “como as pensões e cabarés da cidade, que se transformavam à noite em casas de encontros, de baile, de prostituição (POSSAS, 2007, p. 62). Lynn Hunt salienta que, tanto na história da arte quanto na crítica literária, a representação já é há muito tempo reconhecida como o problema central da disciplina, e coloca a pergunta: Qual é a relação entre o quadro ou o romance e o mundo que ele pretende representar? (HUNT, 1992, p. 22).

Diante disto, esboça-se o parecer acerca da importância da peça teatral e do filme como objetos de estudo, e se observa como um meio articulador que incita os indivíduos a

pensarem, através de um meio fictício, as condições de existência dos grupos sociais que os rodeiam em um determinado tempo e espaço. Considera-se que um número significativo de montagens da peça de Araújo foi realizado na década de 1970 e continua sendo montada até a presente data.

A presente investigação aborda como o autor, de forma metafórica, introduziu suas personagens no contexto do regime militar. Nesse sentido, Sandra Pasavento observa que se passou a entender os valores culturais, à medida que se traduziu em ideias e imagens que viajam no tempo e no espaço em cada manifestação cultural, visto que é única na sua configuração temporal e espacial. Já no imaginário, este sistema de ideias e imagens de representação coletiva que os homens constroem através da história para dar significado às coisas, é sempre um “outro real” e não “o seu contrário”. Todavia, a historiadora realça que o imaginário compõe-se de representações sobre o mundo do vivido, do visível e do experimentado, mas também sobre os sonhos, os desejos e os medos de cada época, sobre o não tangível e o não visível, mas passa a existir e ter força de real para aqueles que o vivenciaram (PASAVENTO, 2006, p. 4).

Para Marilena Chauí, a pretensão do Estado autoritário visa não só controlar as manifestações populares, como os movimentos sociais populares de oposição, mas também contê-los (CHAUÍ, 1986, p. 89). Movimentos sociais que partiram de ligas camponesas e de estudantes, CPC da UNE, de grupos teatrais, como Arena, TBC, teatro Oficina, e que tentavam expor com peças artísticas, representações do contexto em que estavam inseridos naquele momento da história, com elementos que se tornaram uma constante na vida das pessoas, como o autoritarismo, repressão e a rebeldia.

Em meados dos anos 1970, o teatro passou a ser visto como empresa. Os artistas eram separados por categorias, o ator, o produtor, o diretor. Por um lado, as companhias começaram a melhor se organizar, por outro, houve o teatro comercial. A censura continuou a proibir peças, entre estas, algumas premiadas em concursos de dramaturgia, o que restringiu, cada vez mais, o acesso do público aos espetáculos e dos artistas aos textos com conteúdos sociais e políticos. Conforme descreve José Arrabal, à medida que os empresários e o Estado foram se aproximando e se comprometendo, a luta contra a censura foi se desmobilizando, além de que a censura era tratada pelos empresários como um problema que trazia prejuízos à produção de espetáculos e às bilheterias (ARRABAL, 2005, p. 230; 233).

Com a censura de vários espetáculos, principalmente nos grandes centros do país, os textos tinham que ser escolhidos com cuidado pelos artistas, o que implicava glosar algumas cenas antes mesmo de serem censuradas. Assim, os autores ficavam ainda mais presos em

seus textos, pois a liberdade de expressão já não fazia parte deste contexto histórico. Além disso, os produtores não viam com bons olhos textos barrados pela censura ou mesmo alguns autores que enfatizavam contextos históricos, sociais e políticos. Logo, muitos textos comerciais eram encenados e limitavam-se, cada vez mais, os espaços destinados para os espetáculos artísticos que conseguiam escapar da censura ou que tinham cenas cortadas, mas que ainda assim traziam para o público algo para refletirem.

Entretanto, sobre o teatro comercial, Décio Prado tece um contraponto e frisa uma contradição em meio a tantos desacertos. Observa que desde a falência do mecenato, o teatro aceitara submeter-se às leis do mercado, funcionando em dois planos, o comercial e o artístico. Prado questiona: se o teatro é realmente um ritual místico, em que os atores atuam como sacerdotes e os espectadores comparecem na qualidade de iniciados ou iniciantes – quem é que paga a conta? O autor ressalta o aspecto financeiro de uma companhia; como manter a bilheteria, a publicidade e novas montagens, para que o teatro tenha condições de subsistir não só como arte “mas também como profissão inscrita nos quadros do mundo capitalista moderno? Se há resposta a estas inquietantes perguntas, não foram as companhias brasileiras que a souberam dar” (PRADO, 2008, p. 121).

Mas, ao retomar sobre o silêncio da imprensa liberal e de esquerda, com os partidos atemorizados e com comícios e propaganda abolidos, Prado salienta que as salas de espetáculo eram dos poucos lugares onde uma centena de pessoas se encontrava e manifestava sua opinião, porém guardava certas precauções. O crítico admite que a própria necessidade de falar indiretamente, em linguagem semicifrada, criava uma exaltante sensação de cumplicidade, de perigoso desafio aos poderes constituídos, e despertava no público uma onda de entusiasmo patriótico. Entretanto, em 1968, esse entusiasmo acabou por ser sufocado. Autores são expatriados e os que permaneceram na brecha valeram-se “crescentemente da metáfora e do discurso alusivo”. A liberalização da censura, postulada por Prado, não correspondeu ao esperado fluxo inventivo, porque talvez o teatro político também tenha os seus impasses interiores (PRADO, 2008, p. 120; 129).

Em 1975 *Há vagas...* é montada no Rio de Janeiro com direção de Amir Haddad. A grande preocupação do diretor é com o ator, no sentido de um desenvolvimento integral de seu nível de consciência artística e criadora. Arrabal afirma que tinha “a impressão de que para a década entrante a linha de trabalho de Amir Haddad é de importância básica” (2005, p. 232). No espetáculo de autoria de Alcione Araújo, Haddad dirigiu as atrizes: Glória Menezes, Renata Sorah e Yoná Magalhães. Em entrevista concedida a Ribeiro, em maio de 2005, ao ser questionada sobre a montagem de *Há vagas...*, Yoná Magalhães relembra: “Foi a primeira

vez que eu tive contato com o Amir, e foi um grande adianto na minha vida artística. Ele me deu uma outra visão de teatro, de realizador (RIBEIRO, 2005, p. 1).

A linha de trabalho de Haddad era “O Teatro de Invenção”, inspiração também de Paulo Afonso Grizolli e João Rui Medeiros. Seguiu uma variante paralela à linhagem de José Celso Martinez Corrêa, “no sentido da polemização da escritura cênica e de todo um questionamento das relações tradicionais do espetáculo com o público”. Em 1968, quando atuou no Museu de Arte Moderna, surgiu com o grupo: A Comunidade. Com o afastamento de João Rui e Grizolli, Amir Haddad levou adiante as suas propostas e avançou no terreno das pesquisas. Durante os períodos mais conturbados da repressão, chegou a ter sérios problemas com a censura, a montagem teatral de *Somma* ou *Os melhores anos de nossas vidas*¹, em 1974, foi proibido. Seu trabalho continua até a presente data com o grupo “Tá na Rua”, e segundo Arrabal, cada vez mais fortes e mais identificados com modelos do teatro dialético, procurou uma linha de atualização das lições de Bertolt Brecht, dramaturgo e teórico alemão que viveu entre 1868 – 1956 (ARRABAL, 2005, p. 231; 232).

Só mais tarde fui saber da importância do A Comunidade, um grupo de artistas que abandonou os Teatros formais e foram para o MAM, misturando palco e platéia, rompendo com a frontalidade e a verticalidade da cena italiana. [...] O espetáculo era um desbunde. A ordem das cenas mudava a cada dia, cada espetáculo era único. A platéia participava intensamente e se misturava com os atores pelo palco e pelos camarins. Mas a censura pegou pesado e o espetáculo foi proibido depois de 15 sessões (CASTRO, 2003, p.1).

Marvin Carlson pondera que nenhum escritor do século XX influenciou tanto o teatro, como teórico e como dramaturgo, quanto Bertolt Brecht, que se ocupou principalmente da dimensão social e política dessa arte. Ressalta que o teatro de Brecht não era para uma futura sociedade socialista, mas para a sociedade burguesa de hoje, pois o seu escopo educativo expõe as contradições ocultas dentro dessa mesma sociedade. Sob a ótica de Carlson, o texto,

¹ Segundo Perini, a estrutura dramática de *Somma* foi construída a partir de fragmentos de textos e cenas já encenados por Amir Haddad. Entre estes fragmentos estão obras de diversas nacionalidades: “*Agamênon*, de Ésquilo; *O tango*, de Slawomir Mrozc; *Numância*, de Miguel de Cervantes; *O marido vai à caça*, de Feydeau; *Festa de aniversário*, de Harold Pinter; *Fim de jogo*, de Samuel Beckett; *Síndica, qual é a tua?*, de Luis Carlos Góes; algumas peças de Getúlio Alho, como: *No paço*, *O jacaré dorminhoco*, *O espelho mágico ou a mulher e a vassoura* e *O refrigerante*; *Depois do corpo*, de Almir Amorim; *A construção*, de Altimar Pimentel; *Às armas e Prece para Nossa Senhora das Graças*, de Miguel Oniga; *A passagem da rainha*, de Antonio Bivar; *A dama do camarote*, de Castro Viana e *A regadeira, de domínio público*”. Acervo Tá na Rua (PERINI, 2009, p. 94). O espetáculo foi proibido em 26 de junho de 1974, após 15 apresentações, sem nenhuma explicação. “Amir Haddad e alguns atores buscaram entender o porquê da interdição, analisando o autoritarismo e as relações de poder vivenciadas pela sociedade brasileira naquele momento” (PERINI, 2009, p. 95).

a música e o cenário em Brecht são livres para “perfiltrar atitudes”, a ilusão é sacrificada à “discussão” aberta e o espectador deposita o seu voto (CARLSON, 1997, p. 370; 372).

Quanto às políticas culturais na década de 1990, o presidente da República Fernando Collor de Mello extinguiu todos os organismos e leis de produção de incentivo ao cinema, com o fechamento da Embrafilme e a criação de uma série de medidas que foram prejudiciais à cultura brasileira. Até mesmo o Ministério da Cultura foi extinto e transformado em Secretaria Especial, ligada diretamente à Presidência da República, e revelou assim, o desinteresse do novo governo com a esfera cultural brasileira.

A internacionalização de alguns filmes, ora com co-produções entre brasileiros e estadunidenses, ora com financiamento italiano, tornou-se a saída mais viável. Festivais foram até adiados por falta de filmes concorrentes. A situação só começou a melhorar em 1993, com a retomada da produção através do “Programa Banespa de Incentivo à Indústria Cinematográfica” e do “Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro”, instituído pelo Ministério da Cultura.

De acordo com Leite, a gestão do jornalista e cineasta Ipojuca Pontes na administração da nova Secretaria para a área cinematográfica, detectou-se com a concentração de esforços no sentido de desobrigar o Estado dos negócios do cinema. Uma vez que, as atividades cinematográficas no Brasil deveriam competir no regime das leis do mercado, isto é, o filme brasileiro deveria enfrentar, sem nenhum tipo de proteção, o filme norte-americano. Na visão de Leite, a extinção da Embrafilme se justificava para Ipojuca, já que as heranças deixadas por ela foram: a liquidação da frágil infra-estrutura das atividades cinematográficas no país, a desunião da classe cinematográfica, o fortalecimento da burocracia, o esvaziamento da iniciativa privada e a devastação da rede independente de produção, distribuição e exibição. Para Ipojuca, a extinção não só se justificava como era necessária (LEITE, 2005, p. 121 - 122).

Ao tratar das dimensões da cultura e das políticas públicas, Isaura Botelho expõe que as políticas culturais sozinhas não conseguem atingir o plano do cotidiano, e orienta que são necessários dois tipos de investimento, o primeiro, vindo da organização e atuação da sociedade e o segundo tipo de investimento, conta com a área cultural dentro do aparato governamental. Botelho adverte que é preciso reconhecer os limites do campo de atuação, de forma a não serem criadas ilusões, evitando que projetos culturais fiquem apenas em esboços e intenções, pois a área cultural tem a tendência de ser vista como acessória no conjunto das políticas governamentais (BOTELHO, 2001, p. 3, 4).

Esta tendência da área cultural ser rotulada como acessória, pode ser vista em diferentes governos e ser notada a partir da verba destinada para esta área, porém, o modelo de administração em cada governo interfere nas políticas culturais, o que se percebe claramente nas décadas de 1970 e 1990.

Para tratar as políticas culturais serviu-se das abordagens teóricas propostas por Marilena Chauí, Renato Ortiz, Isaura Botelho, Sábado Magaldi, Sandra Pelegrini e Alexandre Barbalho. Sobre o regime militar buscar-se-á em Maria de Aquino, Maria Helena Alves, Carlos Fico, Cecília Maria Coimbra. Para compreender melhor a situação do teatro na década de 1970, serão utilizadas as ideias de Sábado Magaldi e outros autores como: Mariângela Lima e José Arrabal. No contexto cinematográfico, procurou-se em Lúcia Nagib, Sheila Schvarzman, Melina Marson e Sidney Leite servir de suas concepções. Ao tratar da tradução buscou-se em Júlio Plaza e Thaís Diniz uma definição. Devido à abrangência no repertório de gênero, trabalhar-se-á com Judith Butler, Maria Izilda Matos, Sandra Pelegrini, Ana Paula Portella, Margareth Rago, Hilda Stadniky, Rachel Soihet, Tânia Swain, Etelvina Trindade e Cynthia Sarti. Será também necessário refletir sobre algumas leis e decretos que influenciaram o meio cultural.

Serão explanadas as mudanças feitas por Araújo ao adaptar o texto dramático para o roteiro cinematográfico, assim como no cenário e nas locações utilizadas. Os signos lingüísticos no filme que adquirem novos valores ao utilizar recursos técnicos com elementos estéticos diferentes dos indicados nas rubricas do texto teatral. Os planos de imagens que valorizam certos ângulos, a movimentação das câmeras, a seleção das tomadas na edição, das tonalidades de cores e a sonoplastia que dão ao filme características estéticas com finalidades específicas.

Cabe, no entanto, refletir sobre a metodologia que norteia a construção das narrativas de documentos imagéticos, orais e textuais tomadas como fontes nesta pesquisa. Jacques Le Goff, por exemplo, ressalta que um marco significativo para a percepção da memória coletiva foi o surgimento da fotografia, pois ela permitiu “guardar a memória do tempo e da evolução cronológica” flagrada pelas lentes dos fotógrafos. O fato de a personagem Gertrudes rever imagens de um “álbum de família” implica ter acesso às lembranças familiares e, não raro, sociais, materializadas por meio de imagens registradas em um papel. Tais fotos “evocam e transmitem a recordação dos acontecimentos que merecem ser conservados e que não há nada que seja mais decente, que estabeleça mais confiança e que seja mais eficiente que um álbum de família” (LE GOFF, 2003, p. 466).

Ao tratar de “reconhecimento” e “memorização”, Jacques Aumont acentua que “em todos os seus modos de relação com o real e suas funções, a imagem precede, no conjunto, da esfera do simbólico (domínio das produções socializadas, utilizáveis em virtude das convenções que regem as relações interindividuais)”. Ao abordar a noção de “representação”, pontua que a própria palavra já está tão carregada de tantos estratos e significações pela história, que é complicado atribuir-lhe um único sentido, mas pode-se dizer que “a representação é um processo pelo qual se institui um representante que, em certo contexto limitado, tornará o lugar do que representa (AUMONT, 1995, p. 81; 103).

Para tratar da noção de representação, de acordo com Aumont, será dado o seguinte exemplo: Norma Bengell faz o papel de Gertrudes em *Vagas para...*, isso não significa obviamente que ela seja Gertrudes “mas que, durante algumas horas passadas em um lugar explicitamente destinado a essa função - e através de um modo, aliás, fortemente ritualizado”, considera-se que Norma Bengell, “por sua voz, seu corpo, seus gestos, suas palavras, faz ver e compreender ações e estados de alma relativos a uma pessoa imaginária. Essa representação particular pode, é claro, ser confrontada com outras representações do mesmo sujeito”. Para o autor, essa imagem também pode ser confrontada com a representação que se imagina da peça em questão, mas também com a representação que se tem na cabeça quando relê o original de uma peça ou um filme (AUMONT, 1995, p. 103). É preciso então usar a linguagem verbal para decodificar a imagem (não verbal).

Toda representação é relacionada por [...] seus espectadores históricos e sucessivos – a enunciados ideológicos, culturais, em todo caso simbólicos, sem os quais ela não tem sentido. Esses enunciados podem ser totalmente implícitos, jamais formulados: nem por isso são menos formuláveis verbalmente, e, o problema do sentido da imagem é pois o da relação entre imagens e palavras, entre imagem e linguagem. Ponto bastante estudado, do qual vamos só lembrar que não há imagem ‘pura’, puramente icônica, já que para ser plenamente compreendida uma imagem necessita do domínio da linguagem verbal (AUMONT, 1995, p. 248).

Em relação ao filme, Ciro Flamarion Cardoso e Ana Maria Mauad, consideram que um filme sonoro seja uma “mensagem de mensagens” de considerável complexidade, que combinam em diversas modalidades e graus de incidência, cinco categorias de matérias significantes: (1) imagens múltiplas que dão ilusão de movimento; (2) os textos escritos, as legendas, as placas e cartazes com nomes de ruas ou instituições “com finalidade de economia narrativa”; (3) as falas gravadas incorporadas ao filme; (4) a trilha sonora; (5) os ruídos naturais como passos, ruídos. (CARDOSO; MAUAD, 1997, p. 413).

Ao analisar as múltiplas representações possíveis em uma obra, trabalhar-se-ão as “representações” propostas por Roger Chartier, inscritas em seus livros, para melhor contextualizar a pesquisa. Para isso, tentará se perceber os signos e simbologias presentes no objeto de pesquisa e notar de acordo com Chartier a distinção fundamental entre representação e representado, entre signo e significado. Busca-se assim uma análise das “práticas e representações” de um dado momento histórico, para tentar decifrar de outro modo a sociedade, como intervém Roger Chartier penetrando nos meandros das relações e das tensões que as constituem a partir de um ponto de entrada particular e considerando não haver prática ou estrutura que não seja produzida pelas representações (CHARTIER, 1991, p. 4).

Dessa maneira, é valiosa a constatação do historiador ao refletir que a maneira como um indivíduo se apropria de uma forma cultural é mais importante que a distribuição estatística dessa forma. Identificando a maneira como, nas práticas, nas representações ou nas produções se cruzam as diferentes formas culturais. Nesse sentido, vai contra a oposição entre criação e consumo, ou passividade contra invenção, e acredita que o próprio consumo cultural seja tomado como uma produção de cultura, não no sentido de fabricar um objeto, mas produzir representações que nunca são idênticas à que o próprio produtor inventou em sua obra. O autor é uma entre outras formas de produzir cultura, e “não encerra em si a verdade como única e permanente da obra” (CHARTIER, 1988, p. 59).

Ao partir para a entrevista com o dramaturgo Alcione Araújo, busca-se apoio nas assertivas de Verena Alberti, uma vez que do seu ponto de vista a memória constitui o “resultado de um trabalho de organização e seleção do que é importante” (2006, p. 167), para o depoente e está sujeita a alteração. Além disso, ela é objeto de continua negociação: “Ao contar suas experiências, o entrevistado transforma o que foi vivenciado em linguagem, selecionando e organizando os acontecimentos de acordo com determinado sentido” (ALBERTI, 2006, p. 171).

Deve-se levar em consideração que o local e as circunstâncias interferem na narrativa oral, como a autora lembra, “é preciso atentar para o fato de que a linguagem oral é diferente da escrita”. Os leitores, por exemplo, podem ter certo estranhamento diante da entrevista transcrita porque ela “geralmente” é “menos formal do que um texto já produzido na forma escrita” (ALBERTI, 2006, p. 171).

Entrevistar Alcione Araújo foi igualmente importante para o aprofundamento da análise das tramas que enredam as personagens tanto da peça teatral, como do filme; nesse sentido as proposições sugeridas por Alessandro Portelli auxiliaram na construção de um roteiro prévio com questões abertas, bem como na condução da entrevista realizada no

apartamento do dramaturgo, no Rio de Janeiro, em novembro de 2010, durante aproximadamente 3 horas e 50 minutos. Portelli chama a atenção para o fato de que “contar uma estória é tomar as armas contra a ameaça do tempo, resistir ao tempo ou controlar o tempo. O contar uma estória preserva o narrador do esquecimento; a estória constrói a identidade do narrador e o legado que ela ou ele deixa para o futuro”. (PORTELLI, 2004, p. 296). Os relatos acompanham o tempo, crescem e se decompõem com ele, por isso as culturas desenvolvem métodos para preservar as palavras. Portelli ressalta que o tempo tanto tira quanto acrescenta, chamando a atenção para cada vez que se acrescentam informações novas, as antigas parecem ser descartadas “por um processo ininterrupto de seleção” (PORTELLI, 2004, p. 297; 299).

Expostos os referenciais teóricos e metodológicos que permeiam a pesquisa, ressalta-se que o resultado será apresentado em três capítulos. No primeiro deles, intitulado: Políticas culturais e investimentos nas décadas de 1970 e 1990 serão abordados as políticas culturais de duas décadas distintas, ou seja, 1970 e 1990, bem como a produção cultural e as demandas do governo militar no que se refere à produção dramaturgicamente teatral e, posteriormente, a produção cinematográfica do governo Fernando Collor de Mello.

Em: A tradução do teatro para o cinema, segundo capítulo desta dissertação, tratar-se-á da transposição da linguagem teatral para a cinematográfica na obra de Alcione Araújo, assim como personagens e situações inéditas do roteiro fílmico, e também as fronteiras simbólicas explícitas respectivamente no texto dramático e no roteiro do filme, articulando-as às questões de gênero. Será analisada a relação entre o Cinema e a História envolvendo a parte técnica.

No terceiro e último capítulo: Tendências estéticas e estratégias no teatro e no cinema serão confrontados os aspectos culturais relacionados ao cinema e ao teatro, observando-se as questões sociais e a linguagem apresentada pelo cineasta Paulo Thiago. Analisa-se o que está por traz de toda uma montagem cinematográfica, a técnica que se transforma em arte e as múltiplas representações que podem ser propostas, da leitura até a representação.

Transitar-se-á por duas décadas distintas em que “as práticas, representações e apropriações” dialogaram em seu tempo, e que o cultural, o econômico e o social por vezes tiveram embates, no entanto o teatro e o cinema desempenharam seu papel. No caso do objeto de pesquisa *Há vagas para moças de fino trato*, que coloca em cena problemas sociais e psicológicos, bem como a sutil alusão às questões políticas dos dois momentos históricos.

CAPÍTULO I

1. Políticas culturais e investimentos nas décadas de 1970 e 1990

O Estado, por meio das políticas culturais, tem como função fomentar a criação artística de um país e assegurar o desenvolvimento cultural em todos os setores artísticos, além de respeitar a liberdade de criação. Porém, não foi o que sucedeu nos anos setenta e noventa do século XX no Brasil. Na década de 1970, as autoridades políticas encontraram respaldo na legislação vigente para restringir a liberdade de expressão, fato que afligiu não só o meio teatral, mas também o teatro, o cinema, a música, a dança, entre outras manifestações culturais artísticas. Na década de 1990, o presidente Fernando Collor de Mello encontrou meios de extinguir órgãos financiadores da cultura, o que implicou a decadência das produções cinematográficas brasileiras.

Esta pesquisa se propõe analisar dificuldades enfrentadas pela produção teatral e cinematográfica, tais como a censura e o autoritarismo impostos pela “Ditadura militar” e a extinção dos órgãos estatais financiadores como a Embrafilme, e o Concine, agravando a “crise do cinema” nos anos de 1990.

Partilha-se da reflexão de Marilena Chauí, que aborda a política cultural como cidadania cultural, garantindo o direito de criação, de modo que os grupos e as classes sociais se identifiquem como sujeitos de sua própria história. (CHAUÍ, 1995, p. 7-8).

Ao se focar o teatro, o presente capítulo observa os mecanismos utilizados pela ditadura militar fundamentados na Doutrina de Segurança Nacional forçando o uso de alegorias por parte dos dramaturgos, de modo a escapar de excessivas restrições durante o regime militar.

1.1 A produção cultural e as demandas do governo militar

A metáfora foi a linguagem predominante durante a década de 1970 em função da censura às produções culturais, mas ela não arrefeceu o desejo pela liberdade de expressão de artistas e dramaturgos, e estimulou os autores a concentrarem-se numa dramaturgia social e política.

A linguagem corrente foi a da metáfora ou, como disse Guarnieri para definir sua produção na década de 70, era possível apenas fazer um "teatro de ocasião". O anseio anônimo de liberdade estimulou os autores a concentrarem-se numa dramaturgia social e política, inimiga das injustiças que advogava a igualdade entre os brasileiros (MAGALDI, 1996, p. 277).

Yan Michalski observa pela perspectiva de que as condições anormais em que o teatro funcionou durante todo regime militar fizeram surgir nos palcos brasileiros tendências, experiências, textos e encenações de características diferentes vistas até então. O teatro assumiu-se como uma ampla frente de resistência e adquiriu destaque no Brasil, como nunca se tinha visto antes, e de acordo com Michalski, nem depois, com a “abertura”². Assim, foi rotulado pelo regime militar como um “perigoso inimigo público”, e como inimigo passou a ser perseguido e reprimido. “[...] o teatro constitui-se numa importante frente de resistência ao arbítrio e desempenhou destacado papel na sociedade do seu tempo” (MICHALSKI, 1985, p. 7-8).

Marilena Chauí reforça que a pretensão do Estado autoritário foi não só absorver as manifestações populares, mas, sobretudo, controlá-las. “Esse interesse pelo popular surgiu à medida que se desenvolviam movimentos sociais populares de oposição, tornando-se necessário contê-los” (CHAUÍ, 1986, p. 89).

Movimentos sociais que partiram também de estudantes, CPC da UNE, de grupos teatrais como o Arena, TBC, teatro Oficina, que tentaram expor com peças artísticas representações do contexto em que estavam inseridos naquele momento da história, com elementos que se tornaram corriqueiros na vida das pessoas, como o autoritarismo, a repressão e a rebeldia.

² Michalski reconhece que por um lado foi estimulante fazer teatro nos tempos da ditadura, portanto ressalta que, por outro lado, não deseja fazer uma suposição que a censura e a repressão possam eventualmente constituir elementos favoráveis à criação (MICHALSKI, 1985, p. 9).

A revolução sexual, o feminismo, a introdução da pílula anticoncepcional, a liberação dos costumes, enfim, todos esses fatores abriam espaço para uma revisão das relações pessoais e trabalhistas, propondo relações de igualdade também no mundo produtivo. Todas essas inquietudes refletiram também no âmbito artístico. Na música, no cinema e no teatro, surgiam novos conceitos, inauguravam-se temáticas e linguagens com outras formulações práticas [...] (PELEGRINI, 1997, p. 162).

Neste momento da história, autores, diretores e atores, enfim, artistas em geral, enfrentaram dificuldades para realizar seus trabalhos. Muitas peças foram censuradas e outras, ao passarem pela censura, eram cortadas. As partes que não eram consideradas “adequadas” de acordo com o Estado eram excluídas do texto, o que tirava a essência artística do contexto da peça. As medidas tomadas pelo Estado foram prejudiciais ao desenvolvimento cultural devido ao grande número de representações, manifestações e escritas (peças teatrais, matérias jornalísticas e letras de músicas) que em parte nunca chegaram a ter espectadores ou leitores. A historiadora Sandra Pelegrini, ao abordar a censura nos meios de comunicação e artísticos, salienta que

Os tentáculos da censura política se estenderam de múltiplas formas sobre a produção da imprensa, das artes e dos meios de comunicação, de acordo com as variáveis do material afetado. Pautada pelos ditames da DSN, se manteve sempre vinculada à defesa dos interesses do regime e à vontade de ocultar os seus aspectos mais suscetíveis de crítica (PELEGRINI, 2000, p. 88).

Em sua concepção, os censores seguiam algumas regras para liberar ou vetar peças de teatro e filmes, regras essas que se faziam presentes em outros setores do entretenimento. No caso de filmes, sofriam censuras:

[...] se fosse portador de mensagem política incompatível com o regime vigente no país ou que de qualquer forma ferisse a dignidade brasileira ou viesse a representar riscos à segurança Nacional; se fizesse promoção pessoal de pessoas que pela prática de atos caracterizados de corrupção e subversão se encontrassem privadas de seus direitos políticos; se contivesse alusão depreciativa aos poderes civis e seus agentes, ou às Forças Armadas, estimulando o descrédito das instituições nacionais e desencorajando os sentimentos de amor à pátria; se contivesse cenas imorais, expressões obscenas ou gestos capazes de ofender o decoro público (PELEGRINI, 2000, p. 91).

Fico elucida que a história do Brasil, entre o período de 1964 a 1985, não se restringe à ditadura militar, o problema da censura aos espetáculos públicos excedeu “os conflitos entre setores mais conservadores da sociedade de então e questões referidas às mudanças comportamentais (como o movimento *hippie*, a liberalização das práticas sexuais e as

manifestações artístico-culturais das ‘vanguardas’). A censura das diversões públicas teve de incluir “à sua tradicional temática de defesa da moral e dos bons costumes os ingredientes políticos impostos pela vitória da linha dura” (FICO, 2004, p. 38).

O regime militar lesou o país em todos os setores, que sofreu alterações devido à censura e ao autoritarismo imposto pelo governo militar e que refletiu diretamente na vida privada e pública da sociedade. Os setores econômicos e o cultural foram afetados de formas extremas, causando consequências para a sociedade.

Segundo Maria Helena Alves, o período começou conturbado com a imposição de leis que favoreceram o controle sobre a sociedade e facilitou os expurgos e que manteve sob controle os setores que discordavam da nova política ou estavam ligados ao período anterior. A autora ressaltava outros pontos desfavoráveis deste período, como a Operação Limpeza, em que os militares colocavam seus projetos segundo as linhas traçadas na grande estratégia da doutrina de segurança nacional. Para imobilizar as forças repressivas, os IPMs (Inquéritos Policiais Militares) foram uma fonte de poder para o grupo de coronéis designados para chefiar ou coordenar as investigações. A estratégia adotada controlava os partidos políticos, o legislativo, o judiciário e o Executivo. Com a estratégia militar, uma série de mecanismos de controle foi criada para a participação política se fazer valer severamente aos padrões hierárquicos, de modo a assegurar a predominância dos pontos de vista dos oficiais detentores do poder (ALVES, 1984, p. 55; 64).

Com a criação do SNI (Serviço Nacional de Informações) pela lei nº 4.341, de 13 de junho de 1964, durante o governo de Castello Branco, percebe-se, “o delineamento de destacado controle sobre os órgãos de comunicação e as esferas da produção cultural” (PELEGRINI, 2000, p. 89). A lei que criou o SNI isentava-se de divulgar seu funcionamento e organização, e ainda: “O Serviço Nacional de Informações tem por finalidade superintender e coordenar, em todo o território nacional, as atividades de informação e contra informação, em particular as que interessem à Segurança Nacional” (Lei nº 4.341, 1964, art. 2º).

Fico acentua que o SNI foi criado com propósitos mais modestos em 1964, mas tomou outra proporção a partir de março de 1967, quando foi transformado sob a chefia do general Emílio Médici em ampla rede de espionagem.

A vitória definitiva da corrente, representada pela decretação do AI-5, fez com que a espionagem passasse a atuar a serviço dos setores mais radicais, divulgando as avaliações que justificavam a escalada e a manutenção da repressão. Porém, mesmo com o “endurecimento” do SNI a partir de Médici, o órgão e suas representações nos ministérios civis (as divisões de segurança e informações, então remodeladas e fortalecidas) persistiram como

produtores de informações, não se envolvendo diretamente nas “operações de segurança”, eufemismo que designava as prisões, interrogatórios, torturas e extermínios, praticados pelo ‘Sistema Codi-Doi’, pelos órgãos de informações dos ministérios militares (Cie, Cisa e Cenimar) e pelos departamentos de ordem política e social estadual (FICO, 2004, p. 36-37).

Alves acrescenta que a estratégia psicossocial da Operação Limpeza durante o regime militar concentrava-se especialmente nos movimentos sociais que ganharam força nos anos anteriores ao golpe de estado civil militar. Manobras militares de busca e detenção foram conduzidas em universidades, sindicatos, ligas camponesas e nos muitos movimentos católicos de trabalhadores, camponeses e estudantes. A importância política das organizações estudantis centralizadas na UNE (União Nacional dos Estudantes) tornava-a alvo preferido desta estratégia. A estas organizações não era permitida a participação política, ficavam confinadas à promoção de atividades recreativas ou a tarefas administrativas da vida estudantil, entretanto “a UNE recusava este papel, representando os estudantes como grupo político de pressão em face do governo. Desse modo, a repressão da Operação Limpeza contra a UNE foi uma consequência imediata do golpe civil-militar” (ALVES, 1984, p. 66; 68).

Em 1972, o Ato Constitucional nº 5 de 13 de dezembro de 1968, imposto pelo então presidente Costa e Silva perdurou até 31 de dezembro de 1978. O Artigo. 5º, do AI-5, possibilitava aos militares tomarem as providências que lhes fossem satisfatórias, inclusive a suspensão dos direitos políticos dos civis, o que deixava o indivíduo à mercê de proibições relativas às manifestações sobre assuntos de natureza política. Maria Aparecida de Aquino afirma que o AI-5 atribuiu maior poder ao presidente, limitou ou extinguiu liberdades democráticas e suspendeu garantias constitucionais. Este Ato tinha um agravante a mais que os atos institucionais anteriores: não havia prazo estipulado para sua vigência, ou seja, o “Congresso Nacional foi fechado por tempo indeterminado” (AQUINO, 1999, p. 206). O Artigo 5º do AI-5 explicitava:

A suspensão dos direitos políticos, com base neste Ato, importa, simultaneamente, em:

- I - cessação de privilégio de foro por prerrogativa de função;
- II - suspensão do direito de votar e de ser votado nas eleições sindicais;
- III - proibição de atividades ou manifestação sobre assunto de natureza política;
- IV - aplicação, quando necessária, das seguintes medidas de segurança:
 - a) liberdade vigiada;
 - b) proibição de freqüentar determinados lugares;
 - c) domicílio determinado (AI-5, 1968, art. 5º).

Tratava-se de uma “liberdade vigiada”, com abstenção de frequentar determinados lugares e imposição de domicílio determinado, o que resultou em diversos exilados brasileiros no Uruguai, no Chile, em alguns países da Europa e em outros países. Ser detido em determinadas situações contrárias ao movimento que se estabelecia foi um grande problema, uma vez que a garantia de *habeas corpus* fora suspensa pelo AI-5.

A alegação para aprovar um Ato Constitucional tão brutal era, segundo seus formuladores, assegurar:

[...] a autêntica ordem democrática, baseada na liberdade, ao respeito à dignidade da pessoa humana, no combate à subversão e às ideologias contrárias às tradições de nosso povo, na luta contra a corrupção, buscando, deste modo, os meios indispensáveis à obra de reconstrução econômica, financeira, política e moral do Brasil, de maneira a poder enfrentar, de modo direito e imediato, os graves e urgentes problemas de que depende a restauração da ordem interna e do prestígio internacional da nossa pátria (AI – 5, 1968) ³.

Para o historiador Carlos Fico, o Ato Institucional nº 5 resultou do amadurecimento de um processo que se iniciara muito antes, e não uma decorrência dos episódios de 1968⁴:

Trata-se de reafirmar a importância, como projeto, do que se pode chamar de ‘utopia autoritária’, isto é, a crença de que seria possível eliminar quaisquer formas de dissenso (comunismo, “subversão”, “corrupção”) tendo em vista a inserção do Brasil no campo da “democracia ocidental e cristã” (FICO, 2004, p. 34).

Na descrição de Pelegrini, a concepção de artistas engajados politicamente e de estudantes tendia a um mesmo ponto: transformar a sociedade rumo ao socialismo, tal que esse ideal se daria através da educação crítica do proletariado.

[...] fator que no prisma da militância política de esquerda, deflagraria as condições necessárias para a luta armada e a conquista do poder. Assim como os documentos estudantis, o anteprojeto do CPC reforçava a concepção de que caberia às vanguardas a tarefa de formar a ‘consciência crítica’ do proletariado. Daí, a opção por abordar os temas nacionais, informando e explicando os problemas considerados mais urgentes para a comunidade (PELEGRINI, 1997, p. 50).

³ Preâmbulo do Ato Institucional nº 1, AI- 1, de 9 de abril de 1964.

⁴ Segundo Michalski, 1968 talvez tenha sido o ano mais trágico de toda a história do teatro brasileiro, já que a censura assume o papel de protagonista e desencadeia um guerra aberta contra a criação teatral, que se torna uma prática cotidiana na vida dos artistas (MICHALSKI, 1985, p. 33).

Renato Ortiz reporta que a luta anti-imperialista, tema essencial das manifestações estudantis, e de alguns textos artísticos. Ao observar enredos de peças como *O Auto dos 99%*, ou músicas desse período, pondera que toda atividade político-cultural é, portanto, imediatamente externa ao próprio movimento das massas, posto que naturalmente os fenômenos populares em geral recaiam nos limites da “consciência inautêntica” (ORTIZ, 1984, p. 75). Ou seja, por meio de obras teatrais e letras musicais que em sua composição satirizavam o período histórico, a crítica se fazia presente, e chegava até a sociedade de modo a fazer da plateia não apenas observadores, mas espectadores críticos.

Segundo Fico, os atos punitivos que caracterizavam a linha-dura não surgiram de súbito em 1968, como reação à opção de parte da esquerda pela chamada “luta armada”, mas como uma consequência:

De fato, a partir do AI- 5, as diversas instâncias repressivas já existentes passaram a agir segundo o *ethos* da comunidade de segurança e de informações ou com ela entraram em conflito. No primeiro caso, está a censura de diversões públicas; no segundo, a propaganda política (FICO, 2004, p. 37).

Houve duas censuras durante o regime militar, expõe Fico: uma à imprensa e a outra ao divertimento público; a censura à imprensa era “revolucionária, ou seja, não regulamentada por normas ostensivas”, praticada através de bilhetes ou telefonemas anônimos, e a censura de diversões públicas

Era antiga e legalizada, existindo desde 1945 e sendo familiar aos produtores de teatro, de cinema, aos músicos e a outros artistas. Era praticada por funcionários especialistas (os censores) e por eles defendida com orgulho. Amparava-se em longa e ainda viva tradição de defesa da moral e dos bons costumes, cara a diversos setores da sociedade brasileira. Durante a ditadura houve problemas e contradições entre tais censuras. A principal foi a penetração da dimensão estritamente política na censura de costumes — justamente em função da mencionada vitória da linha-dura caracterizada pelo AI-5 (FICO, 2004, p. 37).

Sabe-se que os períodos intensos de repressão na imprensa, nos espetáculos e diversão pública se deram entre os anos finais da década de 1960 e durante a década de 1970. Em relação à imprensa, Maria de Aquino analisa que houve duas fases. Em um primeiro momento, entre 1968 e 1975, a censura prévia assumiu um caráter amplo, e agiu sobre todos os periódicos, uma vez que, de 1968 a 1972 houve uma estruturação profissional e legal que ficou restrita a telefonemas e bilhetes. A segunda fase (1972 a 1975) teve uma atuação

censória radical aos meios impressos que demonstraram resistência. A censura política, exercida pelo Estado atuou para proteger seus próprios interesses, e interferir na divulgação de informações, agindo entre 1968 e 1978 de duas formas: através de telefonemas e ordens escritas anônimas ou apócrifas enviadas às redações ou de acordos fechados com os proprietários de grandes meios de comunicação e censura prévia (AQUINO, 1999, p. 212; 222).

Em 26 de janeiro de 1970, o general Emílio G. Médici firmou o decreto nº 1.077, que tinha o contexto voltado para a “moral e os bons costumes”.

CONSIDERANDO que a Constituição da República, no artigo 153, § 8º dispõe que não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos costumes;

Art. 1º - Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação.

Art. 2º - Caberá ao Ministério da Justiça, através do Departamento de Polícia Federal verificar, quando julgar necessário, antes da divulgação de livros e periódicos, a existência de matéria infringente da proibição enunciada no artigo anterior;

Parágrafo único. O Ministro da Justiça fixará, por meio de portaria, o modo e a forma da verificação prevista neste artigo; [...]

Art. 7º - A proibição contida no artigo 1º deste Decreto-Lei aplica-se às diversões e espetáculos públicos, bem como à programação das emissoras de rádio e televisão;

Parágrafo único. O Conselho Superior de Censura, o Departamento de Polícia Federal e os Juizados de Menores, no âmbito de suas respectivas competências, assegurarão o respeito ao disposto neste artigo (DECRETO - Nº 1.077, DE 26 DE JANEIRO DE 1970).

A censura dos espetáculos e das diversões públicas era distinta da censura da imprensa, e embora perpetuasse desde os anos quarenta, tomou formas próprias durante o regime militar, ao coibir aspectos políticos do teatro, cinema e TV, sendo que a partir do Decreto-lei nº 1.077 de 1970, peças de teatro, filmes, programas de televisão, de rádio, livros e revistas foram censurados antes de serem divulgados. “Isso pode ser corroborado pelo fato de que os capítulos de novelas para a TV e o rádio passaram a ser censurados depois do decreto” (FICO, 2002, p. 2; 4; 5).

Mas a censura prévia das diversões públicas sempre existiu, sendo inteiramente admitida pelo regime militar, que persistiu usando o formato instituído em 1946, apenas fazendo adaptações, como as que o Decreto-lei nº 1.077 discriminava, isto é, o controle da TV (que não existia em 1946) e das revistas e livros que se multiplicavam na época abordando questões comportamentais (sexo, drogas etc.) e que, na ótica que vigorava, afrontavam os “bons costumes”. O Decreto-lei falava em “publicações”, mas

isso não incluía a censura de temas estritamente políticos nos órgãos de imprensa (FICO, 2002, p. 5).

Na censura das diversões públicas prevalecia a dimensão moral, já que os temas mais censurados eram de natureza comportamental ou moral, enquanto na imprensa predominava a censura de temas políticos. Fico argumenta sobre as coibições impostas pela DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas), órgão responsável pela censura de produções artísticas durante o regime militar (FICO, 2002, p. 6).

Além da censura moral também ser um ato político, a DCDP coibia explicitamente menções políticas críticas nas diversões públicas [...] Em 1972, analisando o filme *Os Inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade, um parecer da DCDP dizia que “a Censura do DPF [Departamento de Polícia Federal] tem em vista [...] escoimar, e mesmo interditar, as referências negativas ideológicas ao atual regime do país”. Em 1975, o Diretório Acadêmico da Universidade Federal Fluminense pretendia promover um show com artistas claramente vinculados à oposição, como Chico Buarque, durante uma semana de comemorações na qual também seria encenada uma peça de teatro. Moacyr Coelho, diretor-geral do DPF, escreveu ao ministro da Justiça, Armando Falcão, informando-o das providências que havia tomado, através da DCDP para impedir que o evento se realizasse. O texto da peça foi requerido pela censura para uma “revisão” (já havia sido liberada anteriormente), “o que evitará sua encenação na data marcada. [...] No que se relaciona à apresentação do ‘show’ musical, o SCDP/DPF/Niterói recebeu instruções para fazer toda série de exigência possível, com o fim de dificultar ou impedir a sua realização” - aspas do autor (FICO, 2002, p. 6).

O uso da censura política nos espetáculos e nas diversões públicas era tratado de maneira sigilosa e causava desconforto aos censores do DCDP, o que não acontecia com a censura moral. A censura da “moral e dos bons costumes”, na opinião de Fico obedecia a outros ditames; ela dizia respeito a antigas e renovadas preocupações de ordem moral, vinculadas às classes médias urbanas. Com a posse de Ernesto Geisel e o anúncio da “abertura”, a DCDP foi obrigada a “adequar os ditames de censura aos padrões estabelecidos pelo novo órgão” e um “órgão moderador entre a liberdade de criação e expressão dos artistas e criadores e o grande público”. Assim, teve que se posicionar adequadamente em um momento de transição pelo qual passava a sociedade nacional, a fim de encontrar o ponto ideal de atuação (FICO, 2002, p. 6; 13).

Marcos Napolitano observa que as táticas da produção da suspeita sobre os artistas obedeciam a uma lógica perversa, e não tinham critérios lógicos. Dentre as peças acusatórias notadas nos documentos continham: participação em eventos patrocinados pelo movimento estudantil; participação em eventos ligados a campanhas ou entidades da oposição civil;

participação no “movimento da MPB” e nos “festivais dos anos 60”; conteúdo das obras e declarações dos artistas à imprensa (cujas matérias eram anexadas aos informes, relatórios e prontuários, como provas de acusação); ligação direta com algum “subversivo” notoriamente qualificado como tal pela “comunidade de informações”. Esses artistas que eram vistos como conspiradores revolucionários, certamente deixaram de escrever e gravar suas músicas, publicar seus textos, mas isso “talvez não fosse pouco em tempos de autoritarismo e silêncio”. (NAPOLITANO, 2004, p. 105). A psicóloga Cecília Maria Bouças Coimbra frisa que é importante lembrar que “naquele passado recente o opositor político foi sequestrado, torturado, isolado, assassinado, ocultado e enterrado como indigente, perpetuando-se assim a tortura sobre seus familiares e amigos” (COIMBRA, 2001, p. 17).

Já na economia, Pelegrini pontua que as estratégias de desenvolvimento que pretendiam uma integração nacional, visavam, entre outras, “neutralizar o ideário comunista”, o que se voltava mais para uma espécie de “defesa militar”, do que realmente uma expectativa de atender às necessidades materiais da sociedade brasileira.

Daí a promoção de um rápido desenvolvimento econômico, a fim de inibir possíveis motivos para o descontentamento e reivindicações. Desse ponto de vista, o desenvolvimento proporcionaria uma maior integração nacional, um maior controle sobre a informação em todo o território, de modo a garantir um maior apoio da população ao regime. Em outros termos, poderíamos afirmar que o objetivo central dessa estratégia desenvolvimentista voltava-se muito mais para uma espécie de “defesa militar” do que propriamente para a expectativa de suprir as necessidades materiais da sociedade brasileira; (PELEGRINI, 2000, p. 95).

As alegorias não foram de uso exclusivo dos dramaturgos e artistas, mas também de políticos que se diziam “moderados”, favoráveis a cultura ao ocultar o fato de serem coniventes com a tortura ao aprovarem Atos Constitucionais que beneficiavam as ações agressivas como as do DOI-CODI⁵, (Destacamento de Operações de Informações Centro de Operações de Defesa Interna) do DOPS⁶ (Departamento de Ordem Política e Social). A

⁵ De acordo com Carlos Fico, o famoso sistema conhecido como “DOI-CODI” (Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna) foi implantado em julho de 1969. O general Emílio Garrastazu Médici, chefe do SNI, embora tenha solicitado ao presidente Costa e Silva que o fizesse em julho de 1968. Este processo teve muitas contradições e disputas internas nos meios militares e entre eles os setores civis aliados (FICO, 2001, p. 11; 62). Ainda de acordo com mesmo autor, o CODI existia para coordenar as ações do DOI, que era composto por representantes do Exército, Marinha, Aeronáutica, Polícia Federal, SNI e governo estadual; esses destacamentos sempre agiam com violência e brutalidade e, para obter informações rapidamente, torturavam os prisioneiros (FICO, 1998, p. 28).

⁶ Segundo Fico, os primeiros documentos outrora sigilosos da ditadura militar que se tornaram conhecidos vieram das antigas delegacias de ordem política e social (DOPS), que eram ligadas às

linguagem metafórica foi a saída para os dramaturgos escaparem das censuras, visto que esta, não era ligada diretamente ao teatro como espaço, que continuava com suas portas e bilheteria funcionando normalmente, mas as peças teatrais que eram cortadas conforme os critérios do censor.

Suprimir partes e não o todo dos produtos culturais, na concepção de Renato Ortiz, foi a tática de censura adotada pelas políticas culturais da década de 1970, apesar de ter sido um período culturalmente fértil, talvez pela própria delimitação imposta pelo período histórico, os autores empregaram recursos literários para burlar tais cortes, e apropriaram-se da linguagem metafórica, o que enriqueceu o conteúdo do produto artístico, porém esse período conturbado intensificava-se pelo fato de ser o próprio Estado autoritário o promotor do desenvolvimento.

1.2 O teatro e as relações cultura e Estado

Chauí expõe que o desejo de controlar a cultura popular não é novo. Foi realizado durante os anos 1930 e 1940 pelo Estado Novo, e também fez parte da ideologia do Brasil – Potência ou da ideologia da “integração nacional” da ditadura dos anos 1970, que incorporou duas atividades populares dando-lhes cunho nacionalista para a glorificação do Estado: o carnaval e o futebol (CHAUÍ, 1986, p. 92). Nesse sentido, Aquino destaca uma das características nos governos militares brasileiros: a tentativa de obtenção de um consenso por intermédio da propaganda, com a criação da imagem de um chefe identificado com as massas, através da estratégia da difusão da vitória no futebol, o “esporte do povo”, particularmente no governo Emílio Médici (AQUINO, 1999, p. 210). Assim houve a exaltação do Estado e do chefe, que precisou ser visto de maneira positiva pela sociedade e não somente pelas ações punitivas.

A ala dos militares da “linha-dura” que predominava durante o governo do presidente Médici e manteve grande influência em parte do governo do presidente Geisel não aceitava a devolução das liberdades democráticas e pregava a continuidade do regime de exceção com toda sua carga repressiva,

secretarias estaduais de segurança. Isso começou a acontecer ainda nos anos 1990. (Disponível em <<http://falando-historia.blogspot.com/2011/01/historiador-fala-sobre-os-arquivos.html>>. Acesso em: 18 mar. 2011).

sem que fossem feitas concessões à sociedade civil. Eles se interessavam em ocultar da população todas as expressões de repressão política, entre as quais a existência da própria censura. Desejavam mostrar a imagem de um Estado harmonioso, livre de conflitos de classes, apagando todas as críticas ao regime nesse sentido (AQUINO, 1999, p. 249).

Renato Ortiz salienta que em relação ao discurso do Estado no pós-1964 as relações entre cultura e Estado foram sensivelmente alteradas. O processo de racionalização que se manifestou, sobretudo, no planejamento das políticas governamentais, em particular a cultural, não era simplesmente uma técnica mais eficaz de organização, ele correspondia a um momento de desenvolvimento do próprio capitalismo brasileiro. Essas transformações mais amplas pelas quais passou toda a sociedade brasileira tiveram consequências imediatas no domínio cultural. O autor é conveniente ao afirmar que no período em que a economia brasileira cria um mercado de bens materiais, tem-se que, de forma correlata, desenvolver um mercado de bens simbólicos que diz respeito à área da cultura (ORTIZ, 1984, p. 81).

Ortiz analisa que nas políticas culturais (de 1964 a 1980) a censura não se definiu tanto pelo veto a todo e qualquer produto cultural, mas agiu inicialmente como repressão seletiva que impossibilitou a emergência de determinados tipos de pensamento ou de obras artísticas. Foram censuradas peças teatrais, filmes, livros, mas não o teatro, o cinema ou a indústria editorial. O ato repressor atingiu a especificidade da obra, mas não a generalidade da sua produção, explica o autor. O movimento cultural pós - 1964 se caracterizaram por dois momentos contraditórios; por um lado, foi um período da história no qual mais foram produzidos e difundidos os bens culturais, por outro, definiu-se por uma repressão ideológica e política intensa, que se deu ao fato de ser o próprio Estado autoritário o promotor do desenvolvimento capitalista na sua forma mais avançada e por isso:

A censura encontrará resistência até mesmo na área empresarial. O Congresso Nacional de Indústria Cinematográfica (1972) e a Associação Carioca de Empresários teatrais (1973) vão assim se pronunciar, embora timidamente, contra a censura. O rigor excessivo do censor acarreta também, para os empresários, consequências negativas para o funcionamento do mercado cultural (ORTIZ, 1984, p. 89).

O autor chama a atenção para a necessidade que o Estado tem em se definir como “espaço da neutralidade”. De fato, isso aparece nos textos que se referem a diferentes aspectos, como realização de uma política de cultura, a conservação da identidade brasileira ou a atuação no mercado de bens simbólicos. As relações de poder são desta forma, encobertas, e levam à insistência de um Estado autoritário a se apresentar como democrático.

É importante ter em mente que as expressões culturais não se apresentam na sua concretude imediata como projeto político. Para que isto aconteça é necessário que grupos sociais mais amplos se apropriem delas para, reinterpretando-as, orientá-las politicamente (ORTIZ, 1984, p. 125; 142).

Chauí salienta que no caso específico da política cultural foi impossível deixar oculto o modo como a tradição oligárquica autoritária operou com a cultura, visto que, agia o Estado autoritário como produtor oficial de cultura e censor da produção cultural da sociedade civil. “Contra a visão autoritária, negamos que o Estado deva ser produtor de cultura, procurando, para isso, diferenciar entre estadismo cultural (cultura oficial) e dimensão pública da cultura (o Estado estimula a criação cultural da sociedade)” (CHAUÍ, 1995, p. 12).

Ao escrever sobre o teatro brasileiro, Sábato Magaldi ressalta que as relações do governo com “o movimento cênico” tenderam a estabelecer-se em um efetivo patrocínio dos programas culturais e populares e que “parte apreciável de sua verba se destinava aos espetáculos de revista, para trombetarem a popularidade do chefe do governo” (MAGALDI, 1981, p. 264).

Chauí elucida que o Brasil conservou as marcas da sociedade colonial escravocrata, tal que, a sociedade brasileira é fortemente hierarquizada; nela as relações sociais e intersubjetivas são sempre realizadas como relação entre um superior, que manda, e um inferior, que obedece. As diferenças e assimetrias são sempre transformadas em desigualdades que reforçam a relação mando-obediência. O outro jamais é reconhecido como sujeito nem como sujeito de direitos, jamais é reconhecido como subjetividade nem como alteridade. Segundo a autora, as relações entre os que se julgam iguais são de cumplicidade, e entre os que são vistos como desiguais, o relacionamento toma a forma do favor, do clientelismo, da tutela ou da cooptação e, quando a desigualdade é muito marcada, assume a forma da opressão. Em suma:

Micropoderes capitalizam o autoritarismo em toda a sociedade: na família, na escola, nas relações amorosas, no trabalho, na *mass media*, no comportamento social nas ruas, no tratamento dado aos cidadãos pela burocracia estatal, no desprezo do mercado pelos direitos do consumidor, na naturalidade da violência policial etc. (CHAUÍ, 1995, p. 5).

O historiador Alexandre Barbalho examina que durante o regime militar havia uma divergência entre os bens de consumo e os bens culturais. O primeiro era estimulado sem restrições, enquanto os bens culturais cresciam nos limites impostos pelo pensamento autoritário. Para ele, a censura agiu de forma seletiva, pois incidiu sobre obras específicas, nas mais diversas áreas culturais, naquilo que foi ao encontro de interesses ideológicos do Estado.

“A produção que não apresenta ‘riscos’ pode circular normalmente” (Barbalho, 2008, p. 24-25). A seu ver:

O regime militar valoriza a cultura como elemento estratégico na sua tentativa de integrar a nação. Apropriando-se do conceito de nacional-popular, esvazia o discurso da esquerda e procura impor sua “interpretação” do país. Uma visão guiada por interesses militares e nacionalistas, reunindo na ideologia da Segurança Nacional; e econômicos, na busca da unificação do mercado de bens simbólicos, unindo diversas formas de utilização do nacional-popular (BARBALHO, 2008, p. 19).

Barbalho revela que, com a crise do regime na segunda metade dos anos 1970, a preocupação com a cultura tornou-se essencial, pois o Estado não pode apresentar-se à sociedade apenas com sua aparência punitiva. A cultura passou a ser mais estimulada, porém sob o controle do poder nacional. “A busca da identidade nacional é a tentativa dos militares de substituir o controle fundamentado na coerção por outro que conquiste a hegemonia, manipulando os símbolos nacionais” (BARBALHO, 2008, p. 19).

José Arrabal declara que as políticas culturais na década de 1970 foram um terror cultural que castrou a liberdade de expressão e de criação. A desmobilização dos trabalhadores do palco na luta contra suas dificuldades confundiram-se quando depositaram nas mãos dos produtores teatrais e da burocracia de Estado a direção e a hegemonia da vida teatral (ARRABAL, 2005, p. 229). Magaldi enfatiza que o progresso da literatura dramática brasileira demonstrava maturidade artística, mas o golpe militar de 1964 trouxe para a cena a censura e seus atos desastrosos.

A sobrevivência do teatro tornou-se difícilíssima com a edição do Ato Institucional nº 5 e o advento do governo Médici, que sufocou o que ainda restava de liberdade. No palco só se passou a respirar de novo com a abertura política iniciada no governo Geisel e prosseguida no governo Figueiredo (MAGALDI, 1996, p. 277).

Em 1971 as proibições foram culminantes, e levaram à prisão nomes internacionalmente conhecidos, como Augusto Boal e os integrantes do Living, uma companhia de teatro da Broadway fundada em 1947 em Nova York. Tânia Pacheco relata que os danos ao teatro brasileiro aumentavam, a autocensura dominava a maioria dos autores agora pressionados também por outro tipo de intimidação, a dos empresários, que começaram a temer enviar textos “problemáticos” para a Censura, alegando “não poder correr o risco de ficarem marcados”. O espaço proibido a uma dramaturgia mais eloquente foi ocupado de forma

crescente pelos espetáculos de apelo comercial, bem dentro dos padrões do interesse do sistema (PACHECO, 2005, p. 278).

A crítica e pesquisadora de teatro, Mariângela Lima, destaca que além dos golpes e retaliações com a autocensura do texto ou com sua substituição por textos criados pelo próprio grupo, a ação dramática foi “esgarçada para permitir o acesso das individualidades que compõem o grupo” (LIMA, 2005, p. 250).

Conforme descreve Pacheco, alguns dos autores e diretores mais importantes do ponto de vista artístico e ideológico “foram, pelo menos temporariamente, eliminados”. Não nos campos de concentração, mas no exílio, ou no cerceamento, na humilhação, no desespero. O número de textos proibidos pela Censura só diminuiu a partir do final de 1971, não porque os censores ficaram menos exigentes, mas pelo não envio de textos claramente “censuráveis”. “Na realidade, eles já nem eram mais escritos, de um modo geral” (PACHECO, 2005, p. 278; 289). O papel exercido pelo SNT (Serviço Nacional de Teatro) em tudo isso foi, entretanto, relativo, pois

Jamais de 1974 pra cá, o SNT aprovou ou reprovou qualquer montagem pela ideologia expressa em seu contexto. Assim, a omissão e a opção por um teatro falsamente apolítico e na realidade subserviente ao sistema couberam apenas aqueles que consideraram mais fácil aceitar o pacto com o poder. Tenham eles assim decidido por ignorância, por irresponsabilidade, por má-fé, por confusão mental ou por reles ganância (PACHECO, 2005, p. 289).

Como produtor do SNT, Orlando Miranda, descobre fontes alternativas de recursos, moderniza e dinamiza a estrutura do órgão e “defende na medida do possível a liberdade de expressão; e procura atender todos os setores da atividade cênica”, inclusive grupos com bases fora do eixo Rio-São Paulo (MICHALSKI, 1985, p. 59). Nesse sentido, Michalski ao fazer um balanço sobre 1974 acentua que este foi um ano em que o melhor no teatro foram os cenários.

O teatro começa a assumir que no contexto do momento nacional nem o protesto político declarado, nem uma análise direta da realidade nacional e nem as manifestações mais rebeldes e iconoclastas da vanguarda contracultural têm reais chances de ocupar os palcos e comunicar-se com o público. [...] ⁷ Diante disso, duas saídas que se oferecem ao teatro são: ou um descanso em cima de um repertório descompromissado e comercial, ou, em casos de persistência num caminho artisticamente mais ambicioso, uma

⁷ Por sua vez, a televisão acena para os profissionais mais competentes com um mercado de trabalho mais atraente e estável. Altos salários, certa estabilidade, status e popularidade, mas em contrapartida exige um bom comportamento e assim, esvaia as intenções de rebeldia ou experimentalismo (MICHALSKI, 1985, p.60). Com essa medida, muitos atores deixam o teatro e dessa forma, há um empobrecimento das críticas políticas feitas por artistas.

ênfase fundamental na sofisticação visual, na beleza e poesia estética das encenações (MICHALSKI, 1985, p. 60).

Com a censura de vários espetáculos principalmente nos grandes centros do país, os textos tinham de ser escolhido com cuidado pelos artistas, o que implicava suprimir algumas cenas antes mesmo de serem censurados; os autores ficavam ainda mais presos em suas obras, pois a liberdade de expressão já não fazia parte deste contexto histórico. Tanto que os produtores não viam com bons olhos textos que já haviam sido barrados pela censura ou mesmo alguns autores que enfatizavam contextos históricos, sociais e políticos, restavam assim temas comerciais e peças encenadas para o público rir, sem conteúdo, mas que davam lucro nas bilheterias (o que Brecht chama de teatro culinário). Daí então um grande número de espetáculos comerciais neste período, restando um espaço limitado para os espetáculos artísticos que conseguiam escapar da censura ou que tinham cenas cortadas, mas que ainda assim traziam para o público algo para refletirem, ou como aborda Michalski, que contribuíram com beleza e poesia estética.

Sobre a política cultural, Chauí matiza que no Brasil esta se torna inseparável da invenção de uma cultura política nova, que assinala as dificuldades ou o desafio para implantá-la. No caso específico da política cultural, não é possível deixar na sombra o modo como a tradição oligárquica autoritária opera com a cultura, a partir do Estado, se quiser inventar uma nova política, pois a cultura foi pensada como direito dos cidadãos e a política cultural como cidadania cultural. “Em outras palavras, procuramos marcar, desde o início, que a política cultural visava também a uma cultura política nova” (CHAUÍ, 1995, p. 12).

Afirma-se que no Brasil, infelizmente, atravessamos periodicamente fases de autoritarismo, visto como um acontecimento referido ao regime político e ao modo de funcionamento do Estado ditatorial. Dessa maneira, dissimula-se o fundamental, isto é, que o autoritarismo não é simplesmente a forma do governo, mas a estrutura da própria sociedade brasileira. Esta é visceralmente autoritária (CHAUÍ, 1995, p. 5).

Embora o regime militar tenha permanecido até a década de 1980 no Brasil, houve anos que fazer teatro se tornou quase impossível devido a bruscas alterações, perseguição de atores, diretores e dramaturgos. Situação crítica tanto para estes e para o público:

O ideal de qualquer forma, seria a abolição pura e simples da censura, exercendo-a o próprio público, ao prestigiar a montagem ou ao acolhê-la com indiferença. No máximo, admite-se a censura classificatória, sem exceção. Se a maioria civil capacita o homem para todas as práticas da

vida social, não há razão para que o Estado lhe interdite o comparecimento a um espetáculo (MAGALDI, 1991, p. 83).

Dramaturgos como Oduvaldo Viana Filho, José Celso Martinez Correa, Augusto Boal, entre outros, utilizaram artifícios, de modo que seus textos, por vezes, escaparam da censura, e produziram uma dramaturgia repleta de metáforas e personagens alegóricas. Não deixaram de atribuir sentido político e social às obras teatrais, construíram um teatro brasileiro capaz de mostrar os problemas de seu tempo.

Na área cultural, a década de 1970 foi ímpar em questões de produções artísticas, mas também de censuras e imposições por parte do governo militar, uma década repleta de restrições.

1.3 A produção cinematográfica no governo Fernando Collor de Mello

A presença do Estado no âmbito cultural é intensa e, segundo Ortiz, é realizada através da criação de instituições estatais que administram e organizam a cultura em suas diferentes expressões, e realiza o pensamento autoritário do estímulo controlado. Para o autor, o Estado é um elemento fundamental na organização e dinamização deste mercado, ao mesmo tempo em que nele atua através de suas políticas (ORTIZ, 1984, p. 84; 85; 125). Durante a ditadura militar foi criada a Embrafilme (1969) e a Funarte (1975), neste caso, o mercado simbólico era a possibilidade da fusão de indústrias culturais e a reorganização da política estatal. Para elucidar a importância da Embrafilme, do Concine e da cota de tela no contexto brasileiro recorrer-se-á a Ortiz, que rememora:

Em 1971, a obrigatoriedade de se exhibir filmes nacionais passa de 56 para 84 dias anuais; em 1975, a quota é ampliada para 112 dias ao ano. As medidas de proteção do mercado, aliadas ao maior incentivo da produção, fazem com que em 1975 tenha-se produzido 85 películas de longa-metragem, e em 1976, 84. O que significa que no plano mundial o Brasil passa a ser o quinto produtor de filmes cinematográficos. Com o impulso da indústria cinematográfica torna-se dominante a questão do mercado, e já não mais se limitam os empresários da EMBRAFILME a pensar em termos de Brasil, procura-se, assim, ecoar o produto local para os mercados estrangeiros. Isto livra, por exemplo, a EMBRAFILME a apresentar proposta brasileira de criação de um mercado comum de cinema aos países de língua portuguesa e espanhola (ORTIZ, 1984, p. 110).

No entanto, em 1990, Fernando Collor de Mello⁸ extinguiu todos os organismos de leis de produção de incentivo ao cinema, fechando a Embrafilme⁹ por meio da lei nº 8.029, de 12 de abril de 1990 e criando uma série de medidas contra a cultura brasileira. O artigo 4º desta lei atribuía ao Poder Executivo a dissolução ou a privatização de entidades vinculadas a Administração Pública Federal. Até mesmo o Ministério da Cultura foi extinto e transformado em Secretaria Especial ligada diretamente à Presidência da República. Com o encerramento do Concine¹⁰ (órgão fiscalizador) e com o fim da cota de tela, que determinava o número de dias para a exibição de filmes nacionais, a produção cinematográfica brasileira arrefeceu. O país que assistia a média de 60, 70 filmes nacionais por ano, presenciou suas opções cinematográficas reduzidas significativamente.

Em 1993 apenas quatro filmes foram para as telas do cinema: “Forever Walter” com direção de Hugo Khouri, “A dívida da vida” de Octávio Bezerra, “A saga do guerreiro aluminoso” de Rosenberg Cariry e “Vagas para moças de fino trato” do diretor Paulo Thiago e roteiro de Alcione Araújo escrito como obra teatral em 1972/1973.

Do ponto de vista da jornalista e historiadora Miriam Rossini, representar a história no cinema constituía uma tarefa complexa para o cineasta, pois além de trabalhar com algo que em si já era uma representação e de acabar se inserindo nas disputas simbólicas pela memória histórica, esse profissional, de uma forma ou de outra, também enfrentava questões relativas à construção da identidade nacional, ou seja, como o país se via e como queria ser visto. Logo, conclui “que a escolha do que representar, além de estar ligada aos interesses sociais do cineasta, também revela as discussões teoricamente predominantes no momento em que o filme é feito, bem como o imaginário do grupo social que ele retrata” (ROSSINI, 2001, p. 82).

Identidade essa que me parece ser a busca de toda a década de 1990. Ao apoiarem-se em eventos e em fatos do passado, os diretores dos filmes lançam mão daquilo que está na base da construção identitária de um grupo; sua história, para justamente, num mar de produtos mundializados poderem marcar sua alteridade. O uso da história no cinema define, assim, a busca por traços de distinção externa e por marcas de identificação interna (ROSSINI, 2001, p. 83).

⁸ Fernando Collor de Mello foi presidente de 15 de março de 1990 a 29 de dezembro de 1992, quando foi votado o impeachment (impedimento) presidencial no Senado Federal, o Parlamento decidiu afastar Collor do cargo de Presidente da República e seus direitos políticos foram cassados por oito anos.

⁹ A Embrafilme foi criada em 1969 pelo decreto-lei Nº 862, de 12 de setembro de 1969, como Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima.

¹⁰ O Concine foi criado pelo Decreto Federal 77.299, de 16 de março de 1976, mas efetivamente instalado apenas em agosto daquele ano.

O diretor Paulo Thiago relembra no ano de 1993, quão prejudicial foi a política do presidente Fernando Collor de Mello, pois “decretou a morte do cinema brasileiro, extinguiu todos os organismos de leis de proteção de incentivo ao cinema” (THIAGO, 1993, 00:27 – 00:43)¹¹. O cineasta Marco Altberg, que era diretor de operações da Embrafilme quando o então presidente Collor foi eleito, relata as dificuldades para trabalhar no início da década de 1990.

Tinha todo tipo de guerrilha interna. Um terrorismo. Éramos dois ou três diretores que sobraram e que só poderiam ser demitidos em assembléia da sociedade anônima, em que o Estado e o governo federal, que tinham a maioria das ações, podiam exercer ação de voto e veto. Mas, antes da assembléia, nada poderia ser feito. Então seguramos durante uns três meses, que foram muito ruins, com sumiço de documentos, etc. Foi um ato criminoso o fechamento das instituições, não sei como até hoje isso não foi motivo de reparação (ALTBURG, 2002, p. 39).

Melina Marson reporta que, no setor econômico, o presidente Fernando Collor de Mello promoveu uma ampla liberalização da economia, abrindo o país para as importações sem muitas preocupações com o produto nacional e o mercado interno, e essa liberalização se aplicava também aos produtos culturais. No cinema cessou a fiscalização sobre a entrada do filme estrangeiro e obrigatoriedade de exibição do filme brasileiro. Tanto que o Brasil de forma apressada e desestruturada entrou na nova fase do capitalismo, em que os bens culturais se tornaram cada vez mais importantes, graças à nova configuração do capital que fez do consumo o elemento central (MARSON, 2006, p. 31).

A defasagem tecnológica foi um fator que contribuiu para dificultar a competição entre o cinema brasileiro e o cinema norte-americano. O cinema publicitário e a televisão da década de 1990 tiveram avanços tecnológicos significativos, que não chegaram ao cinema porque este se encontrava isolado e garantido pelo Estado. A integração do cinema com a televisão e a publicidade se deu, em parte, com o Cinema da Retomada, quando o campo cinematográfico começou a apostar na sinergia, na venda do produto em blocos, na ligação com a televisão, na tecnologia de ponta e na linguagem da publicidade (MARSON, 2006, p. 31).

Neste período obscuro de transição, a saída para a produção de alguns filmes foi a internacionalização, co-produzindo com os Estados Unidos e outros com financiamento

¹¹ Entrevista com Paulo Thiago, presente no making off do filme “Vagas para moças de fino trato”, realizado pela Paramount/ Vitória produções cinematográficas, 1993.

italiano. Festivais foram adiados por falta de filmes concorrentes. A situação só começou a melhorar em 1993 com a retomada da produção através do Programa Banespa de incentivo à Indústria Cinematográfica e do Prêmio Resgate Cinema Brasileiro, instituído pelo Ministério da Cultura. Durante o governo de Fernando Collor de Mello, a lei instaurada por José Sarney de incentivos fiscais foi revogada, assim como a da Embrafilme. E todas as outras leis de incentivo fiscal federal em vigência no país contribuíram para inviabilizar ou dificultar a produção fílmica, já que estas foram reformuladas pelo presidente Fernando Collor.

Ao tratar das dimensões da cultura e políticas públicas, Isaura Botelho observa com precisão que as políticas culturais sozinhas não conseguem atingir o plano do cotidiano, e orienta que são necessários dois tipos de investimento. O primeiro surge da organização e atuação da sociedade e o segundo tipo de investimento conta com a área cultural dentro do aparato governamental. No entanto, é preciso reconhecer os limites do campo de atuação, de forma a não só criar ilusões, mas também evitar que projetos culturais fiquem apenas em esboços e intenções, pois a área cultural tem a tendência de ser vista como acessória no conjunto das políticas governamentais (BOTELHO, 2001, p. 3, 4). A tendência da área cultural rotulada como acessória pode ser vista em diferentes governos e notada a partir da verba destinada nesta área, obstante o modelo de administração em cada governo interfere nas políticas culturais, fato perceptível nas décadas de 1970 e 1990.

Como toda política pública, as políticas culturais também necessitam prever, em seu planejamento, as suas fontes e mecanismos de financiamento. No entanto, é a clareza quanto às prioridades e às metas a serem alcançadas em curto, médio e longo prazo que possibilitará a escolha de estratégias diversificadas e adequadas para o financiamento das atividades artísticas e culturais (BOTELHO, 2001, p. 9).

O ano de 1993 foi peculiarmente sombrio para o cinema brasileiro. Para contextualizar a produção cinematográfica deste ano é preciso rever a lei nº 8.029 de 12 de Abril de 1990, que dispõe sobre a extinção e dissolução de entidades da administração Pública Federal. Organismos de leis de produção de incentivo ao cinema foram extintos, assim como uma série de medidas contra a cultura brasileira foram impostas pelo governo. A produção cinematográfica brasileira teve uma queda drástica na década de 1990. Além da Embrafilme, foram extintas

- a) Fundação Nacional de Artes - FUNARTE;
- b) Fundação Nacional de Artes Cênicas - FUNDACEN;
- c) Fundação do Cinema Brasileiro - FCB;

- d) Fundação Nacional Pró-Memória - PRÓ-MEMÓRIA;
- e) Fundação Nacional Pró-Leitura - PRÓ-LEITURA;
- f) Fundação Nacional para Educação de Jovens e Adultos - EDUCAR;
- g) Fundação Museu do Café; (Art. 1º da lei nº 8.029, de 12 de abril de 1990).

Em termos de produção acadêmica, a dissertação de Melina Izar Marson chama especial atenção acerca do cinema durante o governo Fernando Collor de Mello, ao destacar que o modelo de produção cinematográfica adotado pela Embrafilme, baseado em patrocínio direto do Estado, já vinha sendo criticado por cineastas, pela mídia e pela opinião pública devido à má administração. Marson delinea que o fim do modelo de produção praticada pela Embrafilme já era esperado, mas não a ausência de uma contraproposta por parte do Estado, o que gerou uma queda na produtividade cinematográfica (MARSON, 2006, p. 14).

Cumprir destacar que, festivais foram adiados, alguns cineastas voltaram às suas antigas profissões ou enveredaram para a televisão, pois não encontraram outra alternativa, já que o governo deixou o cinema na mão do setor privado e este não acolheu as produções cinematográficas. Até mesmo as verbas arrecadadas pelos produtores para realização de seus filmes estavam bloqueadas, devido à política econômica.

A principal reivindicação dos produtores culturais, como acentua Marson, foi a volta da lei de incentivos fiscais (Lei Sarney), o que não foi possível já que esta tinha sofrido muitas denúncias de irregularidades na utilização do dinheiro público, o que justificou sua extinção. O projeto de Paulo Sergio Rouanet, com uma nova lei de fomento à cultura, foi apresentado ao Congresso em agosto de 1991, e aprovada pela lei 8.313 de 23 de dezembro de 1991. Os projetos teriam que ser previamente aprovados pelo governo federal, através de uma avaliação do mérito, da viabilidade financeira e do orçamento do projeto (MARSON, 2006, p. 45).

Na opinião de Magaldi, criou-se a “panacéia” do recurso às leis de incentivo fiscal, que deixou para a iniciativa privada o papel de estímulo à cultura, em troca de benefícios de natureza fiscal. “Considero essas leis muito úteis como coadjuvante no processo de valorização artística, mas nada justifica, por causa delas, que o Estado se omita” (Magaldi, 1996, p. 287). Para o autor, o Estado não pode deixar a responsabilidade da vida cultural para os dirigentes de empresas particulares, por mais esclarecidos que sejam.

Depois de todas as desavenças culturais, a situação vislumbrou indícios de melhoras, embora criticada posteriormente. Em 23 de dezembro de 1991, entra em vigor a lei nº 8.313 que institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) com a finalidade de captar e canalizar recursos para o setor cultural. Entretanto, para o cinema, a lei do Audiovisual

chegou em 1993, já no governo de Itamar Franco, depois do impeachment de Fernando Collor de Mello. A lei nº 8.685,¹² de 20 de julho de 1993, cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e funciona da seguinte maneira:

[...] uma empresa ou pessoa física compra uma cota de um filme, deduz este dinheiro do imposto de renda devido e ainda pode lucrar, pois se o filme apresentar lucros a empresa/pessoa física também vai receber sua porcentagem já que se tornou acionista do filme através da compra da cota de patrocínio. Investir em cinema tornou-se um negócio – e um bom negócio, segundo consultores especializados em marketing cultural, portanto diminuem suas bases tributáveis, recebem 100% do valor investido de volta ao pagarem seus Impostos de Renda, divulgam suas marcas através de um produto cultural de massa e podem receber dividendos caso o filme seja bem sucedido (MARSON, 2006, p. 58).

Sob a ótica do diretor Paulo Thiago, e de vários outros cineastas, a lei do Audiovisual funcionaria melhor se o Ministério da Cultura criasse uma “exigência na emissão dos certificados, estabelecendo patamares diferentes”. Thiago considera indispensável uma “seleção mínima de currículos e de qualificação profissional e um acompanhamento do que está acontecendo com o projeto para um melhor funcionamento da lei” (THIAGO, 2002, p. 480).

Haveria uma seleção mínima de currículos e de qualificação profissional e um acompanhamento do que está acontecendo com o projeto, se captou ou não, se já fez o filme ou não, em que estágio está. O dinheiro público não pode ser liberado assim indiscriminadamente. Não houve essa seleção, não houve estabelecimento de patamares, e não houve um acompanhamento. Resultado: a lei do audiovisual gerou uma desprofissionalização da atividade (THIAGO apud NAGIB, 2002, p. 480).

Nagib explana que o sistema de captação de recursos pela lei do audiovisual joga nas mãos dos diretores de marketing das empresas a decisão de financiar ou não um projeto cinematográfico. Portanto, esses profissionais não têm formação necessária para julgar características artísticas e estéticas de um filme, desse modo, escolhem por critérios de ordem comercial ou de interesse da própria empresa (NAGIB, 2002, p. 19). O que, na opinião de Paulo Thiago, geraria uma “tendência a produzir filmes que interessam aos departamentos de marketing e nada acrescentam ao cinema brasileiro”, pois isso seria utilizar o filme como propaganda (LEITE, 2005, p. 133).

¹² lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993. (Disponível em: <[<http://www.cultura.gov.br/site/categoria/legislacao/leis/>>](http://www.cultura.gov.br/site/categoria/legislacao/leis/). Acesso em: 23 out. 2010).

Pelo mecanismo de renúncia fiscal, o dinheiro público, proveniente de impostos, é redirecionado ao cinema através das empresas, que apenas emprestam sua grife. Cineastas observam que boa parte do “cinema da retomada” foi diretamente financiada por empresas públicas, como o Banespa, a Petrobras e a TV Cultura, sem as quais o número de filmes lançados no mercado teria sido sensivelmente inferior. Outro problema decorre das sonegações de impostos, através de “caixa 2” ou outro estratagema (NAGIB, 2002, p. 19).

A lei em si mesma é boa, embora tenha dois equívocos básicos. Primeiro, se o dinheiro continua a ser dinheiro público, não há nenhum neoliberalismo nisso; só que em vez de ser o Estado a escolher os projetos, passa a ser o departamento de marketing das empresas. Isso leva conceitualmente a uma deformação, porque a tendência é produzir filmes que interessem aos departamentos de marketing. Outro problema é que toda lei de incentivo fiscal naturalmente leva a jogadas, negociatas, não é privilégio da Lei do Audiovisual, é Finame (financiamento para aquisição de máquinas e equipamento), Fundesp (fundação de desenvolvimento da pesquisa), Finor (fundo de investimentos do Nordeste), qualquer tipo de incentivo fiscal tem intermediários, pessoas que ganham comissões (THIAGO apud NAGIB, 2002, p. 480).

Sidney Leite analisa que, os cineastas, em geral, criticam as leis de incentivo porque elas estimularam profissionais inexperientes que conseguem captar recursos para filmes que em alguns casos não saem do papel¹³. A propaganda passou a ser outro ponto trabalhado pelos cineastas, já que sem uma produção bem feita, poucas são as chances da bilheteria render (LEITE, 2005, p. 135).

Uma contribuição notável se deu no período entre 1990 e 1992, quando municípios, e estados¹⁴ brasileiros desenvolveram leis e criaram incentivos para a produção cinematográfica que beneficiaram cineastas, pois estes, mesmo com o apoio federal (lei Rouanet), não dispunham do valor total que seria utilizado na produção do filme. Baseado nas informações de Marson, a lei federal exigia que o produtor apresentasse uma parte do dinheiro a ser utilizado no projeto, e essa contrapartida poderia ser conseguida através dos patrocínios

¹³ Segundo Leite, dois casos chamaram a atenção, o filme *Chatô* de Guilherme Fontes e o filme *O guarani*, dirigido e produzido por Norma Bengell. A Justiça Federal do Estado do Rio tornou indisponíveis os bens da atriz e diretora devido a irregularidades apontadas pelo TCU (Tribunal de Contas da União) e pelo Ministério da Cultura na prestação de contas. Já que o filme foi financiado pelas leis Rouanet e do Audiovisual (LEITE, 2005, p. 128).

¹⁴ No Rio de Janeiro, a lei municipal n° 1940 de 31.12.92, capacitava os proponentes a receber recursos de contribuintes do Imposto Sobre Serviços - ISS, recursos estes abatíveis até o limite de vinte por cento, dos pagamentos referentes a este tributo de responsabilidade dos mesmos contribuintes (disponível em http://www.satedrj.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=159&Itemid=111) em Acesso em 20 out 2011)

locais, que foram através das leis regionais ou dos concursos e doações dos estados e municípios. Nesse período, grupos de cineastas recorreram às administrações estaduais e municipais que contribuíram para delinear uma face do Cinema da Retomada: a diversidade regional.

Entraram em vigor as seguintes leis de incentivo fiscal para investimentos em projetos culturais nas cidades de São Paulo, Vitória, Aracaju, Londrina, Goiânia e Rio de Janeiro, e nos estados de Mato Grosso, Paraíba, Acre, Rio de Janeiro e Distrito Federal. Essa legislação regional foi de grande importância para o cinema brasileiro da década de 90, já que esses estímulos locais viabilizaram a regionalização e a tão alardeada diversidade do Cinema da Retomada (MARSON, 2006, p. 51).

O filme “Vagas para moças de fino trato” foi realizado com base nestas leis de incentivo, com financiamento e apoio do BANDES – Banco do desenvolvimento do Espírito Santo, governo do Espírito Santo. A película foi gravada na cidade de Vitória. A produtora do filme, Gláucia Camargos, comenta que juntamente com o diretor Paulo Thiago partiu em busca de um empreendimento, e foram para o Espírito Santo, onde tinha a lei de incentivo estadual. “Foi feito um filme que não tivesse um orçamento muito grande” (CAMARGOS, 1993, 01:50 - 01:55)¹⁵.

Várias pessoas disseram não ao governo Collor. Nós inventamos até um pólo de cinema, que foi o pólo do Espírito Santo, para fazer Vagas para moças de fino trato, um esforço pessoal meu e principalmente de Gláucia. Esse pólo gerou Lamarca, de Sérgio Rezende, o filme de Tizuka Yamasaki, o de Amylton de Almeida e muitos outros caras (THIAGO apud NAGIB, 2002, p. 477).

Já o filme “A saga do guerreiro aluminoso” teve seu orçamento de US\$ 60 mil e foi co-produzido pela Cinequanon de Portugal. Segundo o cineasta Rosemberg Cariry, “foi um filme muito barato, que marcou o retorno do cinema brasileiro aos festivais internacionais”. Cariry comenta que os críticos chamaram o filme de populista, primitivo, bárbaro, naif¹⁶, ao que o cineasta argumenta “Eu só queria homenagear o cinema brasileiro, em um ano em que tinha sido decretada a morte do cinema nacional. Eu tinha feito, com muito esforço, um filme cheio de citações e encantamentos. Hoje, acho eu, esse filme é melhor compreendido” (CARIRY apud Nagib, 2002, p. 154). Posteriormente

¹⁵ Comentário tirado do *making off* do filme “Vagas para moças de fino trato” realizado em 1993, por Vitória. Paramount/ Vitória produções cinematográficas.

¹⁶ A arte que é produzida por artistas sem preparação acadêmica.

[...] às novas políticas locais de incentivo à indústria cultural, ajudaram veteranos como Cariry, Pedro Jorge de Castro e Jefferson de Albuquerque Jr. a consolidar de vez suas carreiras, além de impulsionar o surgimento de novos talentos como José Lopes Araújo, Wolney de Oliveira e Glauber Filho, que tiveram seus primeiros longas-metragens rodados e produzidos no Ceará (Revista Bravo, Dez/2009).

O cinema dos anos de 1990 foi escasso e as produções cinematográficas realizadas em circunstâncias econômicas críticas; as políticas culturais, ou seja, as propostas desenvolvidas pela administração pública e outros órgãos estatais para fomentar intervenções culturais na sociedade, aos serem extintas, provocaram a “crise do cinema” brasileiro. Durante esse período, a lei Rouanet (embora sem fornecer apoio total) e outras leis de incentivos federais, municipais, estaduais e as co-produções internacionais cooperaram para a sobrevivência do cinema brasileiro na era Collor. Porém, essa interrupção teve sua retomada com a implantação de novas medidas de renúncia fiscal.

1.4 Alcione Araújo e as “moças de fino trato”

Alcione Araújo nasceu em Januária, Minas Gerais, em nove de novembro de 1945. Formou-se em Engenharia Elétrica e lecionou Teoria eletromagnética na mesma universidade – UFMG, onde também titulou-se mestre em filosofia (estética). Interessado em teatro, ingressou no curso de formação de atores (UFMG) e na época (1972/1973) começou a escrever sua primeira peça teatral *Há vagas* cujo enredo é ambientado em um apartamento e trata do convívio de três mulheres, Gertrudes, Madalena e Lúcia, e dos traumas que permeiam suas vidas, desnudando as características psicológicas de cada uma delas. Araújo busca em sua obra a síntese entre o subjetivo e as circunstâncias, o psicológico e o social.



Foto 1 – Alcione Araújo em seu escritório. 27 de novembro de 2010, RJ.
 Autoria: Ester Cristiane da Silva
 Ano: 2010

Alcione Araújo, além de dramaturgo¹⁷ é romancista¹⁸, roteirista de cinema¹⁹, televisão, cronista e ensaísta e atua em diversas áreas da vida cultural e intelectual. Durante doze anos, lecionou dando aulas; na Uni-Rio, na disciplina de dramaturgia. Também deu aulas de teatro

¹⁷ Principais peças teatrais de Alcione Araújo: 1972/1973 - *Há Vagas para Moças de Fino Trato*; 1975 - *Bente-Altas: Licença para Dois*; 1976 - *Sob Neblina Use Luz Baixa*; 1977 - *A Raiz do Grito*; 1979 - *A Hora do Espanto*; 1979 - *Vôo Cego*; 1980 - *Comunhão de Bens*; 1980 - *Augusto Jantar*; 1981 - *Doce Deleite*, em parceria com Vicente Pereira e Mauro Rasi (oito dos doze quadros são de Araújo); 1981 - *A Caravana da Ilusão*; 1983 - *Muitos Anos de Vida*; 1987 - *Em Nome do Pai*; 1991 - *A Prima-Dona*; 1999 - *Deixa que Eu Te Ame*.

¹⁸ Romances de autoria de Araújo: *Nem Mesmo Todo o Oceano* – 1998, Record; *Pássaros de Vôo Curto* - 2008, Record; *Cala a Boca e me Beija* – 2010, Record; *Ventania* – 2011, Record. Araújo também escreveu um livro infanto juvenil, *Quando Papai Noel Chorou* – 2009, Edelbra.

¹⁹ Roteiros cinematográficos de Alcione Araújo: 1984 - *Ela e os homens*, direção de Schubert Magalhães; 1984 - *Nunca fomos tão felizes*, de Murilo Salles; 1985 - *Patriamada*, de Tizuka Yamasaki; 1987 - *Jorge, um brasileiro*, de Paulo Thiago; 1989 - *Faca de dois gumes* de Murilo Salles, roteiro de Araújo e Leopoldo Serran; 1992- *Mais que a terra*, de Eliseu Ewald; 1992 - *Vagas para moças de fino trato* de Paulo Thiago; 1995 - *Menino maluquinho*, de Helvécio Ratton; 1998 - *Policarpo Quaresma, herói do Brasil*, de Paulo Thiago; 1999- *Outras estórias*, de Pedro Bial;

na Escola de Teatro Martins Pena e na CAL (Casa das Artes de Laranjeiras), fundada em 1982. Segundo Araújo, ele foi um dos primeiros a dar aulas na CAL, juntamente com Sergio Brito, Aderbal Freire Filho e João das Neves sob a coordenação de Yan Michalski (crítico teatral). “Dei aula de dramaturgia para alunos, diretores. Alguns diretores foram meus alunos, alguns estão no cinema outros na televisão, mas eu larguei isso tudo, hoje eu não faço mais nada, só escrevo, quer dizer... (risos)” (ARAÚJO, 2010). Atualmente:

“Eu só tenho um compromisso, eu escrevo para um jornal, uma crônica semanal, que é um jornal de Minas Gerais, *O Estado de Minas*. Então eu sou um ser completamente “inútil”, eu só falo, leio e escrevo, não faço mais nada (risos). Em 2011, o autor lançou o romance *Ventania*, pela editora Record.

Em *Há vagas...*, o uso de metáforas por parte do autor para driblar as políticas culturais que nortearam o período estabelece relação entre teatro e história, pois o dramaturgo, com situações que marcaram a década de 1970, como o feminismo e o autoritarismo expõe no texto o conflito dramático vivenciado por mulheres. Lembrando que, durante o governo de Ernesto Geisel a censura pairava sobre todos os meios de expressão, embora, por outro lado, esse tenha sido o período mais expressivo quando se diz respeito às produções culturais.

A historiadora Lynn Hunt aborda que, tanto na história da arte quanto na crítica literária, a representação já é há muito tempo reconhecida como o problema central da disciplina, e coloca a pergunta: Qual é a relação entre o quadro ou o romance e o mundo que ele pretende representar (HUNT, 1992, p.22). Sandra Pelegrini acrescenta que:

Embora o teatro, desde longa data, se tenha configurado como objeto privilegiado do estudo da história, a literatura especializada manteve-se predominantemente vinculada à análise do teatro político até meados dos anos 80. Essa predisposição analítica talvez possa ser explicada ou compreendida mediante a constatação de que a própria dramaturgia brasileira parece ter privilegiado a produção de textos que propunham reflexões sobre a situação política do país (PELEGRINI, 2001, p. 88).

Apesar de a peça teatral enfocar temáticas do período em que o Brasil enfrentava as duras regras impostas à sociedade, o próprio roteirista Alcione Araújo ressalta que suas personagens são alegóricas. No entanto, Pelegrini lembra que “a eclosão de questionamentos nos mais diversos campos de atuação humana, processados em meados de 1968, contribuiriam para um processo de revisão das relações pessoais e políticas que, por sua vez, também acabaram constituindo eixos temáticos na dramaturgia” (PELEGRINI, 2001, p. 90).

Em 1975, Araújo se destacou e ficou em quinto lugar no ranking dos autores²⁰ que mais receberam direitos autorais²¹ no Rio de Janeiro, já em 1976 a peça continuou na lista como um dos principais espetáculos realizados na metrópole. A obra é uma peça em três atos e foi publicada na íntegra pela Revista de Teatro (maio – junho de 1977).

Entre 1973 e 1976, a peça foi produzida em quatro cidades. A primeira montagem estreou em Belo Horizonte, no teatro SENAC, em 20 de outubro de 1973²² com produção de José Mayer²³. O espetáculo encerrou sua temporada em 18 de julho de 1975, com recorde de permanência em cartaz e de público em Belo Horizonte. Em 1975, a obra foi novamente montada, dessa vez em São Paulo, com elenco conhecido por atuações televisivas.

A produção paulista estreou no teatro Treze de Maio em 8 de julho de 1975, depois seguiu para o Rio de Janeiro em 1º de outubro do mesmo ano, permaneceu até 30 de março de 1976, porém com substituição de duas atrizes. Maria Fernanda no lugar de Glória Menezes e Débora Duarte para a personagem Lúcia, anteriormente interpretada por Renata Sorrah. A peça foi encenada também em Salvador em julho de 1975 (Revista de Teatro, 1977, mai-jun, p. 45).

²⁰ Prêmios recebidos como dramaturgo: **1975** - Rio de Janeiro RJ - Prêmio Concurso Opinião de Dramaturgia para a peça *Bente-Altas: Licença para Dois*; **1976** - Prêmio Concurso Nacional de Dramaturgia do SNT para peça *Sob Neblina Use Luz Baixa*; **1976** - Belo Horizonte MG - Prêmio Concurso de Dramaturgia Palácio das Artes para peça *Sob Neblina Use Luz Baixa*; **1984** - Rio de Janeiro RJ - Prêmio Molière - melhor autor por *Muitos Anos de Vida*

²¹ Os 10 primeiros colocados no ranking dos autores que mais receberam direitos autorais em 1975 foram: 1º - João Bethencourt, 2º - Paulo Pontes, 3º - Bibi Ferreira, 4º - Antônio Arnaud Rodrigues, 5º - Alcione Araújo, 6º - Millôr Fernandes, 6º - Oswaldo Loureiro, 8º - Antônio Pedro Borges de Oliveira, 9º - Fauzi Arap e 10º - Cecil Thiré (Revista de Teatro, 1976, p. 17).

²² Embora na Revista de Teatro nº 417, é abordado o ano de 1974, como o da primeira montagem da peça *Há Vagas...*, Alcione Araújo afirma (via e-mail) que esta estreou em 1973. “Não sei quem informou a essas publicações da Internet. Até onde a minha memória alcança, e ela não alcança muito, a peça foi escrita em 1972/1973. Teve uma estréia em Belo Horizonte em 1973, e fez uma temporada de dez meses, entrando em 1974. Em 1974, estreou em São Paulo com novo elenco e nova direção. E com este segundo elenco estreou no Rio em 1975. É o que me lembro”. (ARAÚJO, mai/2011).

²³ A montagem de Belo Horizonte teve direção de Eid Ribeiro, tendo como elenco: Lenice de Almeida (Gertrudes), Wilma Henriques (Madalena), Vera Fajardo (Lúcia), com cenário de Raul Belém Machado e trilha sonora de Márcio Machado.



Imagem nº 1 – Cartaz da peça “Há Vagas para moças de fino trato” com Yoná Magalhães, Glória Menezes e Renata Sorrah.

Autoria: <http://www.aplauseo.art.br/home/revistaaplauseo/revista_atual.php?id=46>
Ano: 1975

A imagem acima rememora o elenco da primeira montagem em São Paulo com Glória Menezes personificando Gertrudes, Yoná Magalhães, interpretando Madalena e Renata Sorrah representando Lúcia. A produção foi de Tarcísio Meira e direção de Amyr Haddad, o cenário foi idealizado por Maurício Sette. No Rio de Janeiro a peça foi realizada no Teatro Galeria. No período de 08 de outubro a 28 de dezembro de 1975, o espetáculo foi representado 80 vezes, com o total de 24.102 espectadores, sendo 23.164 pagantes e 938 convidados *Vips* (Revista de Teatro, 1976, p. 18). No ano seguinte, de 01 de janeiro a 22 de fevereiro, a peça teve 55 representações com 13.707 pagantes e 899 convidados, em um total de 14.606 espectadores (Revista de Teatro, 1977, p. 54).

No texto dramático *Há vagas...*, algumas passagens remetem ao autoritarismo e ao feminismo, de modo que se analisarão alguns desses momentos. Em determinada cena, o

texto remete a atos autoritários de Gertrudes sobre as outras duas personagens. Madalena reage a esses atos e alega:

“Você é dona de pensão, sim! Existe isso, sim! Dona de pensão! Você posa de amiga das pensionistas, faz com que elas acreditem que você está no mesmo barco, mas se não gosta de alguma coisa, você usa do seu poder de dona de pensão e a gente tem que obedecer. Essa espelunca é a sua defesa (ARAÚJO, 1977, p. 63).

Em cena que Lúcia devaneia sobre seu namorado imaginário, Gertrudes a manda calar, ao que Madalena intervém: “Para você. Por que ela vai parar? Não para, não Lúcia. Por que você se acha no direito de mandar ela calar a boca?” e segue o diálogo:

Gertrudes – não fala mais nisso, Lúcia. Essa maldita quer te ver louca.
 Madalena – fala o que quiser Lúcia. O quanto quiser. Ninguém vai fazer você calar.
 Gertrudes – não fala Lucia. Essa mulher quer ver você no ridículo. É isso que ela quer.
 Madalena – isso é uma armadilha, Lúcia. Ela tentou comigo também.
 Gertrudes – mentira! É mentira! Essa maldita quer jogar você contra mim.
 Madalena – você não pode calar. Não pode ficar com medo, porque é isso que ela quer. Não caia na armadilha, Lúcia.
 Gertrudes – você não pode acreditar nessa vagabunda, Lúcia.
 Madalena – eu não vou permitir seu jogo sujo, não. Você não pode calar Lúcia. Não cala, não. Grita alto [...] (ARAÚJO, 1977, p. 55).

Embora de forma metafórica, Gertrudes impõe sua autoridade sobre as outras. Na passagem acima quando Madalena diz que a outra personagem não pode se calar, o texto alude que mesmo com a repressão, as pessoas não podiam deixar de se expressar, pois a armadilha, que o autor refere no texto, parece ser a própria censura imposta pelo governo militar.

Na década de 1970 muitas peças foram censuradas parcialmente e outras não foram representadas durante anos, pois os cortes feitos pelos censores restringiam o conteúdo da peça e prejudicavam o contexto do enredo. Alcione Araújo conta que a montagem de *Há vagas...* em 1974/ 1975 em São Paulo e no Rio de Janeiro foi censurada parcialmente.

Teve falas censuradas, sobretudo as falas da Madalena, [...]. Na época a censura batia o carimbo onde não podia falar, mas não no espetáculo, mas quando não tinha um policial lá a gente falava, a atriz falava o texto. A peça foi encenada em Belo Horizonte com muito sucesso pra surpresa geral, porque eu era um autor iniciante e tal, e na época eu acho que ela ficou um ano, um tempo enorme em cartaz. E depois foi encenada por atores cariocas que estrearam em São Paulo. A produção foi do Tarcísio Meira, tinha a

Gloria Menezes, que era a mulher dele desde a época, a Yoná Magalhães e a Renata Sorah, que estava começando (ARAÚJO, 2010).

Percebe-se, pelo visto que, todos os autores tinham seus textos revisados pelos censores, Araújo relembra que com o advento do AI- 5, em dezembro de 1968, todas as peças tinham que ser mandadas para Brasília “o texto eles censuravam e depois voltava , depois você tinha que mostrar o espetáculo para os censores e daí eles liberavam, eram duas liberações independentes” (ARAÚJO, 2010). E complementa:

Às vezes o texto ficava todo censurado e depois eles liberavam e se certificavam se no espetáculo apareciam coisas que eles consideravam que eles entendiam como censuráveis. Essa peça estreou em 1973 (Belo Horizonte - MG). Em 1973 é o governo Médici, é uma barra pesadíssima. Eu mesmo no ano de 1972 fui preso várias vezes, mesmo antes eu já era preso, (antes de escrever a peça). Eu fui preso porque participava de um grupo estudantil (ARAÚJO, 2010).

Nessa fala do dramaturgo percebe-se que, embora nunca tenha sido preso devido ao conteúdo de sua peça teatral, conhecia bem as ambientações de um cárcere.

A prisão era porque você era estudante, escrevia artigo e não sei o quê. E o máximo que eu fiquei preso foi 29 dias, mas prendiam e soltavam, então fui preso muitas vezes. 1º de Maio vai ter passeata, daí eles catavam alguns, em geral eu estava entre esses, daí dormia lá, no dia 2 de Maio saía. Mas não houve prisão por censura não, a censura interditava o espetáculo e essa peça teve censura nas falas da Madalena (ARAÚJO, 2010).

Em 1993 é lançado o filme *Vagas para moças de fino trato*, com roteiro cinematográfico de Araújo, o filme é dirigido por Paulo Thiago e tem como atrizes principais: Norma Benguell, Maria Zilda Bethlem e Lucélia Santos. A película foi gravada em 1992, período bastante conflituoso do governo Fernando Collor de Mello.

O filme “Vagas” foi no período Collor. “Vagas” foi feito com um dinheiro que eles conseguiram em Vitória, [...]e por isso que o filme foi lançado em Vitória, [...] no auge do período Collor. Ninguém tinha dinheiro pra filmar, não se fazia muito filme na época [...]. Esse dinheiro vinha sabe de que, acho que vinha de exportadores, do porto que exportava minérios, de café e havia um dinheiro lá. [...] esse foi um filme feito quando ninguém estava fazendo, poucos tinham dinheiro para fazer (ARAÚJO, 2010).

Pode-se notar neste estudo que, a utilização de um texto teatral e de um filme, para abordar referenciais de uma realidade histórica, voltada para o social e político de

determinada época, deve encorajar os espectadores não a uma empatia com as personagens, de modo que se identifiquem com seus desejos, ideias e ações e se coloquem no lugar do intérprete. Mas tomar consciência dos temas abordados nessa representação, a fim de compreender a sociedade na qual vive.

Capítulo II

2 - Tradução do teatro para o cinema

Este capítulo explora algumas possibilidades de tradução situadas no âmbito do teatro e do cinema. O teatro é aqui trabalhado na forma de texto dramático e não em uma montagem específica, portanto mostra-se como meio verbal, mas também em imagens. Já no filme, o que predomina, embora não unicamente, é o visual. Procurou-se, então, buscar elementos semelhantes, que pudessem ser entendidos como equivalentes de um meio a outro, ou seja, observar a interação semiótica entre as linguagens, e perceber a interferência, as apropriações e integrações. Para tanto, serão utilizadas as idéias de Júlio Plaza, Geir Campos, Thaís Diniz para buscar os equivalentes visuais para as imagens verbais e para o filme cinematográfico. Nesse sentido Julio Plaza contextualiza que:

Contudo, todos os fenômenos de interação semiótica entre as diversas linguagens, a colagem, a montagem, a interferência, as apropriações, integrações, fusões e re-fluxos interlinguagens dizem respeito às relações tradutoras intersemióticas, mas não se confundem com elas. Trazem, por assim dizer, o gérmen dessas relações, mas não as realizam, via de regra, intencionalmente. Nessa medida, para nós, o fenômeno da TI (tradução intersemiótica) estaria na linha de continuidade desses processos artísticos, distinguindo-se deles, porém, pela atividade intencional e explícita da tradução (PLAZA, 1987, p. 12).

Serão abordados dentro deste capítulo alguns aspectos da tradução intersemiótica, que pode ser entendida como a tradução de um determinado sistema de signos para outro, o que permite uma transferência de significados entre diferentes linguagens. Essas traduções podem ocorrer entre diferentes meios: artes plásticas e visuais, da pintura para o poema, entre pinturas e textos literários, da literatura e quadrinhos para o cinema e também do teatro para o cinema.

Thaís Diniz²⁴ salienta que para entender a natureza artística dos dois meios: cinema e teatro é preciso conhecer os aspectos específicos de cada um. Reconhecer que tipos de signo usam e também, como esses signos são organizados.

Diante de dois textos, um teatral e outro fílmico, que se apresentam como signos icônicos um do outro, isto é, como signos numa mesma cadeia semiótica, cada um pode ser considerado uma transformação, ou tradução do outro. Traduzir do teatro para o cinema significa, portanto, passar de um sistema semiótico para outro (DINIZ, 1996, p. 315).

²⁴ Diniz escreveu o artigo: Tradução intersemiótica: do texto para tela.

Numa tradução é necessário que cada veículo faça uma interpretação do original, para adaptá-lo ao seu contexto. Geir Campos frisa que, a linguagem varia sempre que passa de um veículo a outro, e que outros elementos passam a atuar como signos linguísticos e adquirem valores relativamente novos, o que torna imprescindível o remanejamento funcional ou operacional de um para outro. Para fazer essas transformações é conveniente a interpretação do original e cabe ao roteirista, no caso do cinema, usar do bom senso e da criatividade para fazer as melhores adaptações. Na concepção de Campos, no trabalho do autor dramático, é essencial visar dois objetivos simultâneos: o entretenimento do público e a perfeição da própria obra, a fim de visar seus valores estéticos e éticos e para que esta seja perfeita, há de ser compreensível tanto para os atores que estarão em cena quanto para os espectadores (CAMPOS, 1977, p. 72; 131).

Para exemplificar a tradução do teatro para o cinema, serão feitas algumas análises sobre o processo de tradução que ocorre na adaptação do texto teatral para o roteiro fílmico *Vagas para moças de fino trato*, de Alcione Araújo realizado pelo cineasta Paulo Thiago.

Tanto no cinema como no teatro, ao conjunto de sistemas de signos existentes dão-se significados, pois juntos, apesar de distintos, ambos se misturam e interagem; por vezes, o significado se faz mais visível em um meio do que em outro, e isso acontece devido a diferentes técnicas utilizadas no teatro e no cinema. Embora o texto comande a ação da cena, os processos utilizados no cinema, como câmera, planos, movimentação, música e edição final influenciam no significado exercido pelo signo e atuam sobre as traduções. Isso também ocorre quando é realizada uma montagem do texto dramático, onde a iluminação, sonoplastia, figurino e escolha de cenário podem gerar e exercer significados diferenciados para os signos abordados.

Quando uma tradução é realizada do teatro para o cinema, elementos peculiares ao teatro serão transformados em outros, específicos ao cinema, e utiliza para tal, a equivalência, pois “cinema e teatro possuem propriedades distintivas resultantes de meios diferentes”, que Diniz rotula de “intersemióticos”. A autora aborda dentro dos aspectos intersemióticos, os equivalentes visuais para as imagens verbais, ou seja, no texto dramático predominam as palavras e as imagens, e, quando traduzidas pelo cineasta, este pode tanto utilizar as imagens propostas pelo texto como fazer sua própria interpretação. Nesse ínterim, Diniz empresta a ideia de Martin Esslin ao abordar que nos signos conotativos outros sentidos podem estar implícitos, “latentes-mensagens morais, filosóficas, políticas – que o escritor, o diretor de arte queiram transmitir. Esta mensagem, porém, está presa a signos que, quando combinados, podem criar estruturas significantes de uma outra ordem” (DINIZ, 1998, p. 316).

As imagens mais recorrentes no texto de Alcione Araújo operam também em nível conotativo. “Louca” é a palavra que mais aparece no texto, portanto, além de gerar uma imagem, tem sentidos diversos. A expressão é empregada na fala das três personagens, contudo Gertrudes utiliza-a de forma maliciosa e ofensiva, Lúcia como doença e Madalena como prazer. O cineasta Paulo Thiago, além de se apropriar dessa qualidade, também deixa nítida a personalidade de cada uma delas, e a loucura paira sobre o apartamento que habitam, de formas variadas. Os significados criados na imagem da loucura se traduzem nas figuras das personagens de forma crescente ao longo do filme e têm seu ápice no final, quando Gertrudes enlouquecida, acaba por matar, simbolicamente, as outras personagens.

Embora tenha optado por um final diferente do texto dramático, o cineasta faz uma tradução intersemiótica ao sugerir através de um novo signo, o piano, a lembrança do ex-marido de Gertrudes, que no decorrer das músicas tocadas por ela traduz toda dor e sofrimento do abandono. A visualidade da fotografia colocada sobre o piano reforça este sentimento da personagem e verticaliza sua loucura.

A água é outra imagem tirada do texto teatral de Araújo e, apesar de ter como cenário de fundo, a cidade de Vitória-ES, o diretor contrapõe a falta de água recorrente no apartamento, que gera discórdia entre as personagens, com a imensidão do Porto de Vitória. A imagem das águas em tons azuis destoa das cores em tons laranja daquele apartamento, contrastando a calma do azul com o ambiente conflituoso em cores quentes. A água também age como um signo, na sexualidade aflorada de Madalena, com seus “mergulhadores”, e em cenas românticas à beira-mar com seu “pescador”. O prazer de Madalena é traduzido em cenas que toma banho, desnudando seu corpo. No filme, Thiago usa esse momento para passar uma mensagem na fala da personagem Gertrudes, que pede à Madalena para ter consciência e não demorar tanto no banho, e faz assim um apelo de cunho social.

Portanto, a loucura e a água são imagens visuais que se ocuparam de substituir as imagens verbais do texto dramático de Alcione Araújo, já o piano é um signo que atuou como imagem e se fundiu e se traduziu na direção de Thiago. Logo, essas imagens traduzidas no filme funcionaram como equivalentes. Outros signos foram adotados no roteiro cinematográfico e serão abordados ao longo do capítulo.

Quanto ao enredo do texto dramático, este procura revelar ao leitor, assim como o roteiro cinematográfico ao espectador o drama da conflituosa relação de três mulheres; Gertrudes, Madalena e Lúcia. O enredo do texto teatral se desenvolve pelas indicações da rubrica, em uma metrópole, porém não identificada. Todas as cenas acontecem exclusivamente no mesmo lugar; os acontecimentos externos são transpostos para o interior

desse recinto. Já o roteiro cinematográfico é rodado em Vitória, Espírito Santo, e as ações se deslocam conforme a necessidade deste, mas com poucas externas, o que se justifica, nas palavras de Alcione Araújo:

[...] esse filme foi feito no período Collor, tanto que eles escolheram essa peça porque tinha um drama compacto, onde tinha um custo baixo (de filmagem), porque poderia ser feito em um ambiente fechado, etc. E essa foi uma das restrições do roteiro porque eu não podia abrir muita externa, então exatamente foi isso (ARAÚJO, 2010).

O texto teatral é composto por três personagens principais, e toda a história se desenrola em um só ambiente, o pequeno apartamento que a personagem Gertrudes transforma numa pensão para moças “de fino trato”. As personagens secundárias são abordadas nos diálogos, entre estas o “Gordo” do cachorro, o “porteiro”, os namorados de Madalena, Alfredo e Gianni (Joaquim no texto dramático), enquanto que no filme estas cenas são vivenciadas no plano presente, ambientadas no bar, na clínica psiquiátrica, no teatro, na igreja e nos encontros amorosos de Madalena.

As personagens se distinguem cada qual com seu perfil, com características psicológicas distintas. Gertrudes é um misto de autoritária, carente, ranzinza, amarga e manipuladora. Ela aluga quartos e vive em função de suas pensionistas, protege quem aparenta ser frágil e busca a figura da filha que não teve: “Sabe, Lúcia, se eu tivesse uma filha gostaria que fosse como você. Assim, com o seu jeitinho” (ARAÚJO, 1977, p. 54). Repreende e vai contra toda atitude controversa a seu pensamento. O que gera uma relação conflituosa com a personagem Madalena. “Cada vestido deste custa uma fortuna [...] imagino o que faz pra conseguir [...] uma enfermeira jamais ganharia para tanto luxo” (ARAÚJO, 1977, p. 53).

Solitária, abandonada pelo marido, sem parentes e amigos, Gertrudes constrói sua história com fragmentos de vidas alheias no convívio recíproco com suas pensionistas, mas, para contornar a solidão, projeta interlocuções imaginárias com o ex-marido Joaquim, presente em seus sonhos mais secretos. Arditosa Gertrudes tenta convencer Lúcia de que Madalena está ficando louca: “Lúcia, e se ela estiver enlouquecendo mesmo, hein? Nós duas com essa moça doida dentro de casa, hein? Você sabe que ela é enfermeira numa clínica de doidos? [...] você sabe que uma pessoa que trabalha em um lugar desses pode ficar doente e ninguém notar?” (ARAÚJO, 1977, p. 50). A carência da personagem tende mostrar-se por meio de sua fala:

[...] É... bem... eu queria...queria conversar com vocês...é que... a gente discute... Eu faço essas coisas todas, mas... Vocês sabem... Eu gosto de vocês... Têm que entender isso por que... Porque é a verdade mais pura que existe dentro de mim... é já moraram várias moças aqui, que foram embora, e acabei esquecendo delas... mas vocês ... [...] Eu... É... preciso muito de gente perto de mim... muito... sem pessoas que precisam de mim... É... pra que viver?... Eu não quero mais nada de vocês... a não ser... é... vocês mesmas... Gostaria que sentissem falta de mim... Que precisassem de mim. (pausa) é só (ARAÚJO, 1977, p. 59).

A fragilidade de Gertrudes, sem dúvida, é explicitada nesta parte do diálogo. Alcione Araújo traça um perfil para Madalena que reforça a imagem de uma mulher sensual, divertida e impetuosa, no entanto, é aquela a qual o dramaturgo atribui maiores lampejos de lucidez, não obstante, é enfermeira de uma clínica psiquiátrica, depois do trabalho se dedica ao que mais gosta: “homens”. Classifica-os pela sensação que sente quanto está com eles e faz uso de simbologias: demônios, mergulhadores, demônio vermelho, Flash Gordon, rato pelado. “Eu falo dos mergulhadores, desses que descem no fundo da gente e não ficam como muitos se debatendo na superfície. Eu amo os mergulhadores... Foi um grande mergulhador. Ainda estou sentindo ele vivo, pulsando aqui dentro de mim” (ARAÚJO, 1977, p. 53). Cada conotação dada aos homens funciona como uma simbologia. Ao demonstrar que sabe que a doença de Lúcia é fingida diz: “o rato pelado é um coitadinho. Vive se lamentando, se lamuriando... como você [...] você não é, mas finge que é... você é muito esperta, Lúcia. Se faz de coitadinha pra ganhar o pedaço maior” (ARAÚJO, 1977, p. 53).

Sempre que chega do trabalho Madalena “alfineta” as outras, o que provoca a ira de Gertrudes: “Comunico a quem se interessar que estou vindo do hospício onde trabalho para o hospício onde moro”. Outras expressões usadas pela personagem, como presidiárias, freiras, monjas, funcionam como imagens visuais, e podem, assim, traduzir o isolamento de Gertrudes e Lúcia dentro do apartamento.

A liberdade sexual de Madalena é nítida na concepção do dramaturgo e na adaptação do cineasta: “Madalena é o prazer e a glória da carne. A carne sou eu. E carne ardente que enlouquece os homens. (levanta a roupa e batendo nas pernas). Essa carne é muito forte. Ela corrompe. É carne viva. Quente”, ou ao ir tomar banho, “Quem quer ver mulher pelada?” (ARAÚJO, 1977, p. 50; 54; 55). Em determinado diálogo com Gertrudes e Lúcia, em um momento de lucidez explode:

Para de ver pecado em tudo. Tenta entender o que eu quero. Vocês nunca tentaram entender o que eu quero porra! O que eu quero é convencer vocês de que lá fora existe um mundo vivo, muito vivo, mudando a cada hora e que

vocês se fecharam nessa gaiola. [...] eu já acordei de noite com gemidos surdos e vi a violência com que se contorcem debaixo dos lençóis. Tudo por causa de homem. Vocês vão murchar por falta de macho (ARAÚJO, 1977, p. 60).

Lúcia é a personagem indecisa, fingida, manipuladora e sonhadora. Joga com as outras duas personagens. Logo no início da peça, Gertrudes a questiona sobre os 15 dias de atestado sem medicamento algum; acha o fato estranho, mas subitamente Lúcia pula da cama e grita: “Aiii! O fantasma! É ele! Voltou o desgraçado! [...] Eram eles outra vez. Querem me levar à força. Estão me perseguindo. [...] Era o demônio elétrico e a velha cabeluda de quatro mãos. Eles agora vêm juntos. Os dois. Querem me levar. Ai, que horror! Me ajuda! [...]” (ARAÚJO, 1977, p. 47).

A suposta loucura de Lúcia, para fugir da realidade em que vive, reaviva com as interpelações de Gertrudes. Interessa-se intensamente pelas histórias de Madalena, com seus mergulhadores e demônios. É dissimulada, finge estar doente e não comer, mas esconde frutas e bolachas para se alimentar escondida. Fato que Madalena acaba por revelar:

[...] eu ficava muito mal nessa história toda porque ela fazia você acreditar que era eu quem roubava as gostosuras da filhinha [...] quando você reclamou que eu assaltava o esconderijo de vocês, comecei a observar essa aí, e peguei ela comendo debaixo das cobertas. Ceiando no escuro (ARAÚJO, 1977, p. 60 - 61).

Lúcia salta: “Quem pôs isso aí? [...] Foi você quem pôs essas coisas aí. Gertrudes sabe que estou doente e tem coração, entende que preciso me alimentar. Você é que tramou essa maldade contra mim. Eu detesto você” (ARAÚJO, 1977, p. 61). Mas Madalena assevera: “Acredito que esteja doente. Mas doente mental. Sua necessidade de parecer doente é um sintoma da sua loucura”, e como enfermeira alega: “Convivo com gente trancafiada por muito menos. Inventando esses truques de parecer doente, acredita que, no fundo, está bem sadia. Aí é que se engana queridinha” (ARAÚJO, 1977, p. 61). Nas interlocuções imaginárias de Lúcia está Alfredo, seu “namorado”.

Arranjei um namorado, Madalena. O nome dele é Alfredo. É lindo e forte. Pode destruir vocês duas com um sopro. O Alfredo é elegante e usa uma casaca dourada. Pode parecer uma coincidência absurda, mas todos os meus namorados chamam-se Alfredo. E eu tive vários namorados. Vocês podem não acreditar, mas teve o Alfredo, o Alfredo, o Alfredo, o Alfredo... Esse último Alfredo sabe equilibrar muito bem. Eu adoro ver ele equilibrar na corda bamba. Acho que ele trabalha em circo. É ele trabalha em circo, sim. Foi do circo que ele trouxe esse ar radiante e a casaca dourada. Ele não é

mergulhador, nem flash-gordon, nenhum dos seus tipos. O melhor nome que eu vejo para o Alfredo é... É... Alfredo. É isso mesmo: Alfredo. Ele tem uma cara de Alfredo... Fala pouquíssimo, mas a gente se entende muito bem. Aliás, eu tenho a impressão de que todos os Alfredos são mudos. Você conhece algum Alfredo que fala? E um que não fala e a gente entende? (ARAÚJO, 1977, p. 55).

O conflito da obra é construído na convivência das três personagens. A autoridade de Gertrudes sobre as outras, o difícil relacionamento com Madalena, que se articula, embora metaforicamente, ao autoritarismo e o feminismo emergente no Brasil na década de 1970. O embate é gerado pelo ciúme que Gertrudes tem de Lúcia em relação à Madalena. A implicância de Gertrudes com Madalena se circunscreve a mulher sexualmente liberal e com uma profissão definida. A falsa doença de Lúcia para conquistar a atenção das duas personagens, principalmente de Gertrudes. O relacionamento e o rompimento de três mulheres e seus embates cotidianos trazem à tona a vulnerabilidade de cada uma delas. Os mergulhadores e demônios vermelhos de Madalena são casos amorosos que despertam a fúria de Gertrudes. O Alfredo e sua casaca dourada, namorado imaginário de Lúcia. A solidão das três personagens socialmente exclusas.

Em relação às variações das falas do texto dramático, nota-se que o contexto geral da obra teatral ao ser traduzida para o roteiro cinematográfico foi mantido, até mesmo por ter o roteiro do próprio dramaturgo, no entanto, algumas passagens foram suprimidas, outras acrescentadas e o final adaptado. Entende-se que muitas falas suprimidas foram assim realizadas no cinema para dar mobilidade às ações, assim como a integração de personagens que só são descritos nos diálogos das personagens, e outros inéditos. Pode-se então perceber, a apropriação do cineasta que transformou e traduziu as imagens verbais em imagens visuais, à medida que também possibilitou outros significados para o espectador. Todavia, no texto dramático, os diálogos são mais intensos, e em determinados momentos, mais agressivos. Outra distinção presente no filme em relação ao texto teatral está nas interlocuções imaginárias, efetuadas no cinema com recursos técnicos que utilizou da câmera em distintos planos.

2.1 Da dramaturgia teatral à produção cinematográfica

Através de procedimentos cinematográficos usados por Paulo Thiago, tentar-se-á perceber como o cineasta propôs signos equivalentes para fazer a tradução do texto teatral para o filme. Assim, a linguagem verbal do texto dramático encontra equivalentes que podem produzir efeitos iguais, semelhantes ou advindos da interpretação do diretor, por meio de imagens e falas criadas pelo roteiro cinematográfico e pela cenografia.

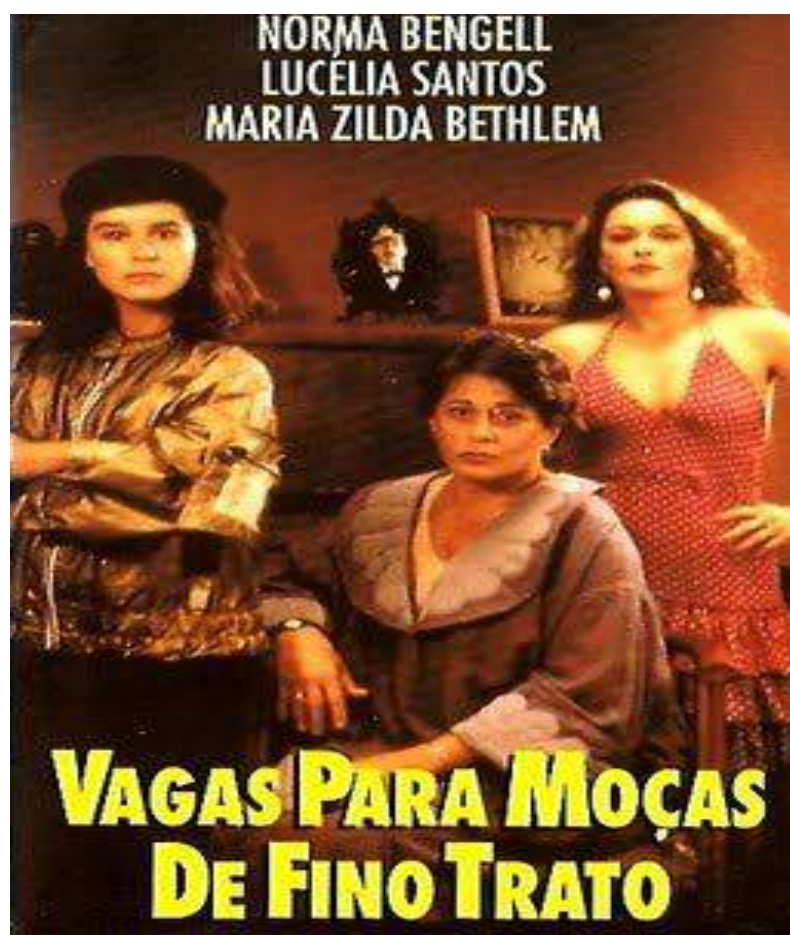


Imagem nº 2 - Capa do DVD *Vagas para moças de fino trato*

Autoria: Paramount Filmes

Ano: 1993

A imagem da capa do DVD *Vagas para...*, registrada em plano americano²⁵, traz à lembrança, através do figurino e da composição, outras personagens não expostas na fotografia. Lucélia Santos (Lúcia) usa a casaca dourada da personagem Alfredo, Norma Bengell (Gertrudes) tem a fotografia do ex-marido Gianni em cima do piano. Maria Zilda Bethlem (Madalena) usa o vestido do encontro com o astronauta, que é o mesmo usado por Lucélia Santos em cena que gera conflito entre as três personagens. O ambiente projetado é a sala, espaço comum entre as três personagens.

No cinema, por trás das imagens visuais, recursos são utilizados para melhor adaptar as traduções realizadas de um meio a outro. Nestes recursos estão inclusos, o uso da câmera, com planos de tomada conjunto: plano médio e primeiro plano, e os planos de movimento, como o panorâmico²⁶. A velocidade da filmagem pode ser realizada em câmara normal, lenta e acelerada. Durante a edição do filme, recursos para fazer a ligação entre os planos dão ritmo ao filme. As transições de uma cena a outra podem ocorrer por corte seco, dissolvência da imagem, fusão, tela dividida, e outros não enumerados aqui.

Cumprir lembrar [...] que esses diferentes sistemas de signos enumerados nunca são percebidos isoladamente: fazem parte de um todo orgânico em que os sistemas interagem, reforçando-se mutuamente e criando novos sentidos a partir de seu contraste irônico, ou sua tensão interior. O sentido global de uma representação dramática emerge do impacto total dessas estruturas complexas de significados interrelacionados. A conjunção dos signos contribui para a soma dos significados de um único momento (DINIZ, 1998, p. 321).

O espaço cênico cinematográfico utiliza iluminação em tons laranja dentro do apartamento. O figurino de cada personagem tem uma tonalidade distinta. As passagens de cena priorizam o cenário real do Porto de Vitória, ES, que acontecem, de modo geral, por corte²⁷, composto também de uma passagem por fade²⁸ e outra por varredura²⁹.

As ações dramáticas se realizam no plano presente com predominância de diálogos, mas também de interlocuções imaginárias, presentes nas personagens Gertrudes e Lúcia com seus “parceiros românticos”.

²⁵ Plano americano – é filmado a figura humana mostrada da altura dos joelhos para cima (BORGES, 2000, p. 3).

²⁶ Plano panorâmico é utilizado com movimento de câmara (BORGES, 2000, p. 4).

²⁷ Corte – alternância instantânea de uma imagem para outra (BORGES, 2000, p. 6).

²⁸ Fade - a imagem vai escurecendo gradualmente até chegar ao preto (BORGES, 2000, p. 6).

²⁹ Varredura – a primeira imagem é expulsa do vídeo pela segunda, no caso do filme, em linha vertical (BORGES, 2000, p. 6).

As entradas de personagens inéditas surgem já no início do filme, que começa com a imagem do Porto de Vitória (ES), seguida de cena onde aparece uma menina³⁰ à caminho da escola, chamando pelo amigo “Fred”; ao ser roubada (por um garoto delinquente), chora: “Não me deixe aqui sozinha, eu vou morrer, não me deixe sozinha, me espera”. Um big close³¹ em Gertrudes pensativa. A fala da menina parece remeter ao abandono de Gertrudes pelo marido. O menino, Frederico³², em cenas posteriores aparece como aluno de Gertrudes. Nova tradução feita para o filme transforma Gertrudes em professora de piano, enquanto que no texto dramático ela é apenas “a dona da pensão”. O ex-marido Joaquim, no texto dramático, passa a ser Gianni³³ no filme, e aparece nas interlocuções imaginárias de Gertrudes. “Eu já amei um homem. Meu marido. Chamava-se Joaquim. Era comerciário” (ARAÚJO, 1977, p. 60). Já o cineasta optou por um ex-marido oficial da marinha.

No filme, Gertrudes, por vezes, cantarola ou toca no piano “Pour Elise” de Ludwig van Beethoven, a sonata remete à memória do ex-marido. É o caso da cena em que Gertrudes vai até o piano, sobre o qual mantêm a fotografia de Gianni com uniforme da marinha, e começa a tocar, olha para a porta, e vai abri-la, aparece a imagem de Gianni imóvel. “Gianny, que saudade, entra! Há quanto tempo eu te espero!” (THIAGO; ARAÚJO, 1993, 43:55 - 45:15). Nessa tomada, Gertrudes, de costas, é focada em primeiro plano, em um enquadramento próximo (da metade do tórax para cima), enquanto a imagem de Gianni está em segundo plano em um enquadramento médio (enquadrado da cintura para cima).

³⁰ Menina que aparece no início do filme é representada por Rhuana Santos

³¹ Big close – mostra somente a cabeça da atriz, dominando praticamente toda a tela.

³² O menino “Fred”, Frederico, aluno de piano de Gertrudes é interpretado por Pablo Gomes

³³ Interpretado por Hartfried Urhajak



Imagem 03 – Tomada de cena do filme “Vagas para moças de fino trato”. Exibida aos 44:34.
 Atores: Norma Bengell e Hartfried Urhnjak
 Autoria: Paramount Filmes
 Ano: 1993

Na sequência, o telefone toca, a câmera faz um plano de detalhe no aparelho e volta para a porta, no entanto a imagem de Gianni desaparece. O diretor utiliza um plano detalhe (PD) nos olhos de Gertrudes, até baixá-los, para demonstrar um sentimento de profunda tristeza, o que aumenta a carga dramática da cena.

Alfredo, namorado imaginário de Lúcia, aparece na peça teatral somente nas falas dela. No filme foi realizada uma adaptação para a personagem que é interpretado pelo ator Marcos Frota, que encena ora Darley, ora Alfredo. A personagem é filho do bombeiro Mizael³⁴, que também é encanador. Em uma cena, Darley vai arrumar a válvula do encanamento do vaso sanitário do apartamento, é realizada uma passagem por varredura, entra Lúcia que o observa enquanto ele canta a música “Exagerado” de Cazuza. Lúcia pede que cante outra música, quando Darley começa: “Hello! Hello, crazy people!”, Lúcia fecha a cortina e o deixa aturdido (THIAGO; ARAÚJO, 1993, 26:25 – 26: 40).

Corta para uma cena de sombras numa cortina branca, encenação que já faz parte do imaginário de Lúcia. Na cena que segue o nome da personagem não é explicitado, porém

³⁴ O bombeiro Mizael é interpretado por Antonio Rosa Pepino e também é um personagem exclusivo do roteiro cinematográfico.

quando Lúcia, em suas interlocuções imaginárias, fala sobre Alfredo, a imagem revelada é do encanador Darley, porém com figurino peculiar.

Darley /Alfredo: Rapunzel colocou o chapéu

Lúcia: Rapunzel colocou o chapéu

Darley/Alfredo: Rapunzel jogue-me suas tranças, Rapunzel, eu vou te raptar (abraçam-se, giram, sai de trás da cortina, ela, só de roupa íntima)

Darley/Alfredo: Eu vou consertar a sua moto. Só não sei como você vai tirar ela daqui de dentro

Lúcia: Em pé no elevador

Darley/Alfredo: É mais você também pode sair voando pela janela

Lúcia: Vamos dar uma volta um dia desses. (sentam na moto e brincam que estão pilotando) (THIAGO; ARAÚJO, 1993, 28:18 – 29:39).

A entrada da personagem Darley/Alfredo no filme dá mais consistência à personagem Lúcia, já que no texto dramático suas ações cênicas são superficiais. Contudo, no filme, o cineasta expressa uma opinião através da personagem Darley, e deixa clara a solidão vivenciada por essas três mulheres. Paulo Thiago encontra um equivalente em imagem para traduzir a personalidade fantasiosa de Lúcia, a imagem da motocicleta expressa sua liberdade, embora irreal. No começo do filme, a moto está desmontada, a partir do momento que Alfredo a concerta as fantasias de liberdade de Lúcia se intensificam.

Em suas ilusões, Lúcia deitada de bruços olha para a moto no canto do quarto, começa fazer movimento com as mãos como se estivesse pilotando. Em seguida, a imagem da personagem que pilota pelas ruas, corta para imagem de Alfredo/Darley, de casaca dourada, aberta e olho pintado. A cena operada em enquadramento aberto traz em primeiro plano a personagem Alfredo e em plano secundário Lúcia, que privilegia também a praia de Vitória, ES, ao fundo. Os diálogos fantasiosos que desenvolve com Alfredo reiteram sua fuga da realidade.

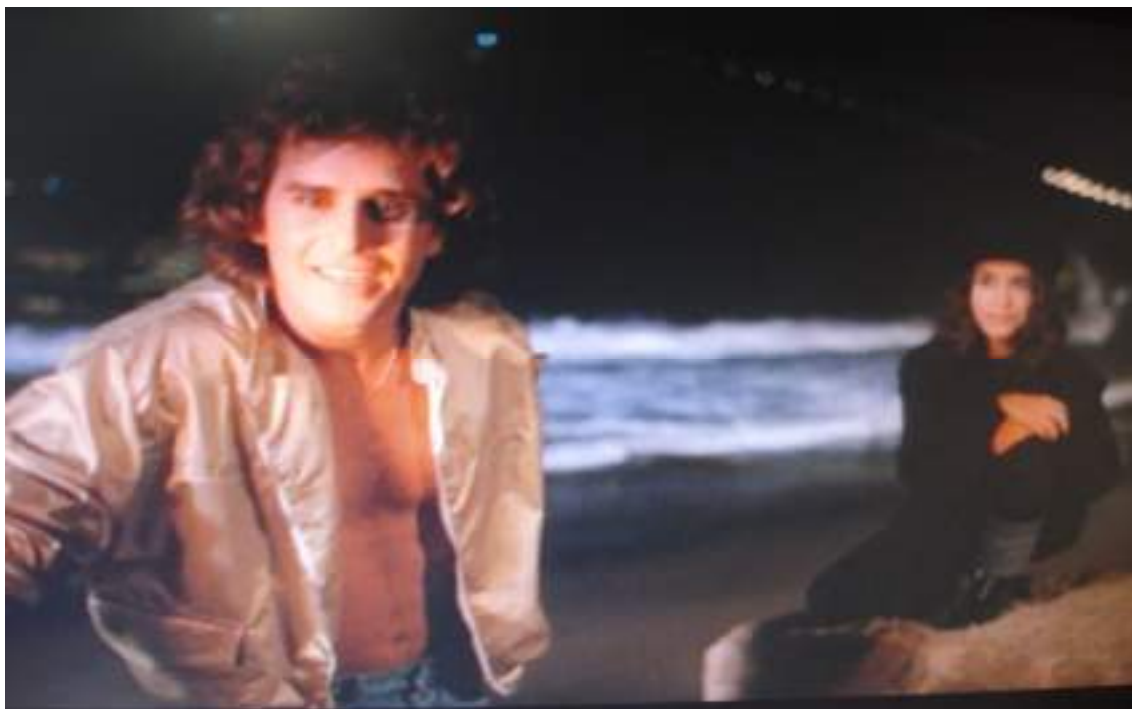


Imagem 04 – Tomada de cena do filme “Vagas para moças de fino trato”. Exibida aos 58:10. Atores: Marcos Frota e Lucélia Santos.

Autoria: Paramount Filmes

Ano: 1993

Darley/Alfredo: Então você veio de lugar nenhum?

Lúcia: Ninguém sabe nada de mim. Minha mãe queria que eu fosse feliz, lá do jeito dela. Com três irmãos que gostam de trabalhar... meu pai nem sentiu a minha falta.

Darley/Alfredo: Sei. E é legal morar naquele apartamento com a velha e a outra?

Lúcia: Na cidade grande é assim mesmo, tem meses que eu saí de casa.

Darley/Alfredo: Vocês são três mulheres... sozinhas.

Lúcia: Faz parte do meu show (THIAGO; ARAÚJO, 1993, 57:10 – 58:15).

Outra personagem exclusiva do roteiro é o Astronauta, um dos namorados de Madalena, interpretado pelo ator Paulo Cesar Pereio. Com o ingresso desta personagem, outras situações foram adequadas ao filme, o que processou uma variação das falas do texto dramático. Tanto na peça teatral quanto no filme, os nomes dos homens de Madalena não são abordados, apenas os apelidos “carinhosos” por ela denotados, porém no texto dramático as situações ocorridas nestes encontros não são relatadas, apenas no filme foram traduzidas cenas dando enfoque às experiências amorosas vividas por Madalena, por exemplo:

Madalena - Quer dizer que... Você é um... Astronauta

Astronauta - Sou. Cheguei ontem da lua

Madalena - E o que faz um astronauta?

Astronauta - A gente anda por aí, pelas estrelas. E você? Faz...?

Madalena - Eu cuido de lunáticos

Astronauta - Ah é? Lá na lua me disseram que aqui na terra... Quando você está carente deve procurar a...

Madalena: Madalena

Astronauta – Madalena. Só não me disseram que você era tão bonita (THIAGO; ARAÚJO. 1993, 36:36 – 36:51)

A próxima sequência mostra o astronauta que entrega um revólver à Madalena, e alega “para se proteger de caras como eu”, mas ao perguntar se a arma está carregada, o astronauta responde que não é para se proteger dele e atira na taça de vinho que Madalena tem à mão. Na peça, infere-se que Madalena sai com homens diferentes durante a semana. Em seus diálogos estes homens são descritos por suas qualidades sexuais de forma divertida, indiferente de como é tratada por eles. E quando Lúcia pergunta sobre a noite, ela sempre diz que foi “maravilhosa”. Embora o filme aborde novas personagens e diálogos, ao voltar para casa à interlocução entre Lúcia e Madalena é similar. “Foi um grande mergulhador”, mas ainda reforça “Um anjo, um anjo pirado” (THIAGO; ARAÚJO. 1993, 42:35).

Outro encontro amoroso acontece em um motel. Sentada em um sofá, Madalena satiriza “Tá nervoso bonitão. Não fica assim não, dá próxima vez vai ser melhor. Você bebe menos heim” ao que ele a manda calar a boca, e, após um diálogo cheio de sarcasmo por parte de Madalena, ele a pega à força e joga na cama. “Que é isso? Me larga! Me larga”, mas o homem do motel³⁵ persiste – “Quando eu quiser! [...] Ainda tem muitas coisas que eu quero fazer com você”. Madalena continua pedindo que a largue, mas o homem do motel esbraveja – “Fica quieta mulher!” (THIAGO; ARAÚJO. 1993, 04: 09 – 04:48). O filme dá mais ênfase a “liberdade sexual” de Madalena, com cenas de nudez que são mais frequentes do que as indicadas no texto dramático³⁶. A personagem Lúcia também expressa sua sexualidade em cenas do filme.

No texto dramático, Gertrudes em vários momentos se desequilibra emocionalmente e usa termos em relação à Madalena como: “indecente”, “degenerada”, “louca” (ARAÚJO, 1977, p. 46). No filme, as ações são minimizadas, Gertrudes é mais vitimizada, complacente e frequenta a igreja.

Em cena que Madalena e Lúcia resolvem fazer uma festa para o Alfredo, Gertrudes implica “Que isso, você vai dar uma festa pra um homem que não existe?”, mas após insulto de Madalena, retira-se: “Bom, eu vou embora, que essa casa está virando um inferno” e sai

³⁵ O homem do motel é interpretado por Luiz Tadeu Teixeira.

³⁶ No texto dramático, as rubricas descrevem Madalena abrindo e fechando o roupão ou de roupas íntimas, mas em nenhum momento indicam cenas de nudez total.

fazendo cara de desdém (THIAGO; ARAÚJO. 1993, 01:04: 36). A tomada é realizada em plano americano, sendo que, logo após, a cena abre em um plano conjunto, de modo a mostrar mais detalhes do ambiente de convívio das personagens.



Imagem 05 – Tomada de cena do filme “Vagas para moças de fino trato”. Exibida em 01 hora 04:17 s.
Atrizes: Norma Bengell, Maria Zilda Bethlem e Lucélia Santos.
Autoria: Paramount Filmes
Ano: 1993

Portanto, no texto teatral Gertrudes tem uma posição mais drástica: “Aqui, não. Nessa casa não vai haver nenhum bacanal. Com esse negócio de Alfredo, você está querendo é desculpa pra fazer bacanal. Mas aqui não vai haver bacanal nenhum. Nunca ouvi falar de festa – vê se isso é possível? – prá pessoa que não existe!” (Revista de Teatro, 1977, p. 56). Quando retorna a casa após a “festa”, uma parte do texto dramático foi suprimida, dando uma característica mais amável à personagem, pois sem corte a fala se torna mais amarga.

Outra variação se dá com a personagem Madalena. No enredo teatral, em meio à discussão entre as três mulheres, Madalena argumenta: “Nunca fui mulher de um homem só. Fidelidade é mentira. As pessoas acreditam e sofrem por causa disso (para Lúcia) e você só sente que é mentira, quando experimenta ser de vários” (ARAÚJO, 1977, p. 60). No entanto, no desfecho do roteiro cinematográfico Madalena encontra a personagem que é denominada na ficha técnica como “cavalheiro”, tornando a personagem mais romantizada, o que não acontece no texto dramático. Esta nova personagem é interpretada pelo ator Paulo Gorgulho.

Em cena com a personagem que é pescador, Madalena revela: “Eu estou encantada com você, sabia, você é tão normal, e eu estou tão acostumada à gente louca. Parece Karma” (THIAGO. ARAÚJO. 1993, 49:05 – 49:21). Quando o pescador pergunta sobre outro possível encontro: “Não sei. Sabe que eu às vezes tenho vergonha, ou medo, sei lá, de perguntar essas coisas. Mas eu adorei. Eu quero te ver de novo” (THIAGO; ARAÚJO. 1993, 50:50 – 51:09).



Imagem 06 – Tomada de cena do filme “Vagas para moças de fino trato”. Exibida em 01: 29: 07.
Atores: Paulo Gorgulho e Maria Zilda Bethlem
Autoria: Paramount Filmes
Ano: 1993

Uma parte pequena, mas significativa foi suprimida e adaptada na resolução cênica do desfecho do filme. Para o cinema, o roteirista optou por dar outros destinos às personagens. Madalena após uma discussão com as outras duas, vai embora da pensão de Gertrudes; no roteiro cinematográfico parece descobrir o verdadeiro amor na figura do “Cavalheiro”, que a encontra quando esta desce por uma escada de uma praça pública com malas na mão. A tomada de cena retratada constrói a imagem de um casal apaixonado, a surpresa de Madalena ao encontrá-lo.

Lúcia deixa bilhetes³⁷ por toda a casa, rasga todas as roupas de Madalena e foge. No filme vai embora com sua “moto” e o namorado imaginário. Enquanto pilota com uma echarpe vermelha no pescoço, lá está Alfredo, não com sua costumeira casaca dourada, mas com uma capa branca, de braços abertos ao vento, com os olhos pintados, sorriem. A cena passa uma sensação de liberdade. A tomada é feita em um enquadramento contra *plongée*, que é filmada de baixo para cima, abaixo do nível normal do olhar, que remete a impressão de superioridade e exaltação dos atores focados em cena em relação ao espectador; a trilha sonora é composta por uma música alegre com batidas de bateria.



Imagem 07 – Tomada de cena do filme “Vagas para moças de fino trato”. Exibida em 01:31:25.
Atores: Marcos Frola e Lucélia Santos.
Autoria: Paramount Filmes
Ano: 1993

O desfecho das três personagens tem o mesmo contexto do texto dramático, no entanto encontram outros equivalentes propostos por Paulo Thiago no final do filme. Por exemplo, no texto dramático, Gertrudes em um acesso de loucura “mata” as outras personagens e se tranca dentro do próprio apartamento. Aproxima todos os “cadáveres”, senta-se junto a eles e olha

³⁷ Os bilhetes de Lúcia na montagem aparecem pregados pelos cômodos da casa. Uma das falas suprimidas foi “Não se preocupem com a minha saúde. Vou tomar Biotônico Fontoura (revista de teatro, 1977, p. 64).”

longamente para cada um: “Agora, vocês vão ficar juntos, todos comigo até o fim”. E em seguida aparecem vozes gravadas que finaliza a peça:

Voz gravada 1 – É naquele apartamento?
 Voz gravada 2 – Naquele mesmo.
 Voz gravada 1 – E não sai prá nada?
 Voz gravada 2 - Prá nada.
 Voz gravada 3 – Eu não acredito nisso.
 Voz gravada 2 – Nunca mais ninguém viu.
 Voz gravada 4 – Tem gente que diz que ela mudou.
 Voz gravada 2 - Nem mudou, nem viajou. Ela está aí.
 Voz gravada 3 – Duvido! Como é que uma pessoa pode se trancar assim?
 Voz gravada 2 – Mas é verdade. Vamos, o elevador chegou. (A luz continua caindo em resistência, lentamente com Gertrudes, sentada, contemplando seus cadáveres) (ARAÚJO, 1977, p. 67).

A finalização do filme, no entanto, é recriada através da cenografia de Thiago. Gertrudes mata simbolicamente as personagens. Madalena é enforcada com um cinto³⁸, enquanto que o Alfredo e seu ex-marido são golpeados com uma faca. Depois de “matá-los”, em um enquadramento close-up, Gertrudes deita no sofá com a faca na mão, esta cai no chão, juntamente com os “corpos”. Adormece até a chegada de seu aluno de piano, Fred³⁹.



³⁸ Pega as roupas rasgadas de Madalena e como se estrangulasse, pendura-as em um lustre.

³⁹ O fim de Lúcia não é representado no filme; no texto Gertrudes pega todos os bilhetes, joga-os para cima enquanto e os golpeia violentamente.

Imagem 08 – Tomada de cena do filme “Vagas para moças de fino trato”. Exibida em 01:32:15.
 Atriz: Norma Bengell
 Autoria: Paramount Filmes
 Ano: 1993

A tomada é feita com movimento de grua e *travelling*, e utiliza enquadramentos variados, plano detalhe, ora plano médio, ora foca da cintura para baixo ou o andar da personagem. A cena destaca as linhas de expressão da protagonista, à medida que desnuda toda sua angústia e fúria. A intensidade dramática dessa cena fica mais veemente com os gemidos atordoantes da personagem que adormece com suspiros pesados. O devaneio contribui para tornar mais densa as falas da atriz. A tomada tem um feedback quando Gertrudes abraça e prepara a faca para golpear o ex-marido; nessa tomada o movimento de *travelling* é lateral, e circula a personagem. O *feedback* retoma a imagem inicial da “menina” chorosa que pede ao amigo: “Fred me espera, me espera”, aludindo que Gianni “morreria” por também tê-la abandonado. Um signo adotado tanto por Araújo no texto como por Thiago no filme é a almofada, ela é utilizada para dar significado aos corpos que são assassinados por Gertrudes.

O destino das protagonistas mostra a exclusão vivida por estas três mulheres, e as astúcias de cada uma delas para contornar a solidão e os conflitos vivenciados entre quatro paredes. No entanto, o texto dramático *Há vagas...* estabelece relações com as personagens de forma alegórica.

Ela tem relações com as pessoas de forma alegórica, reproduzem vagamente as relações da época. Por exemplo, o autoritarismo como o valor estabelecido, alguém manda e alguém reage alguém obedece. Quem reage é punido, quem obedece é agradecido (ARAÚJO, 1993, 02:49 – 03:07) ⁴⁰.

A aceitação e não aceitação por parte de mulheres e homens em relação à liberdade feminina e os tabus relacionados ao trabalho e vida sexual da mulher, assunto que certamente circundou o autor no período que o país seguia as duras leis impostas pelo regime militar e implicou fronteiras simbólicas, nas barreiras inscritas por uns e aceita por outros.

Já no filme *Vagas para...*, o cineasta incluiu também outros signos, visto que, o dramaturgo Araújo fez outra leitura sobre o texto dramático para transformá-lo em roteiro cinematográfico na década de 1990. A abordagem traduzida por Paulo Thiago no período, embora com sua interpretação e adaptação, continua a tratar da vida das pessoas no Brasil, e aborda temas como a solidão e a mulher na sociedade. Portanto, com uma visão diferenciada

⁴⁰ Entrevista do extra do filme “Vagas para moças de fino trato”.

da década de 1970. O autoritarismo, presente no texto da década de 1970, é observado no filme, ainda na figura da personagem Gertrudes, que possui características conservadoras, porém essa autoridade vem no privado, dentro da própria casa, espaço que ela tem domínio por ser a dona da pensão. A solidão é abordada como um tema recorrente nas grandes cidades, em que vizinhos de apartamentos mal se cumprimentam, o que gera, de certa forma, uma exclusão dessas mulheres dentro do convívio social. E a questão da mulher vem de encontro ao pensamento conservador em relação à liberdade sexual e determinadas profissões exercidas, pensamentos, que ainda existem nos dias atuais.

2.2 Personagens, conflitos e vivências

Ao relacionar história e cinema há uma inclinação em trabalhar o imaginário social, as lutas políticas e sociais de um período que influenciam roteiros cinematográficos para que o público se identifique enquanto referência cultural coletiva. Ao escolher o filme “Vagas para moças de fino trato” pretende-se perceber de que forma a criação das personagens Gertrudes, Madalena e Lúcia se relacionam com a questão das fronteiras simbólicas entre os sexos, discussões que serão mediadas por abordagens de gênero.

Gertrudes é a personagem autoritária no convívio com as outras duas personagens, Madalena e Lúcia. É uma mulher solitária, que busca na vida doméstica a fuga. A conturbada relação dessas três personagens, seus confrontos e entendimentos estabelecem fronteiras entre si, fronteiras que, de acordo com Corrêa, não devem ser encaradas como linhas delimitadoras, mas como diferentes formas de negociação da hibridização cultural (CORRÊA, 2006, p. 210). Peter Burke esclarece que se devem ver as formas híbridas como o resultado de encontros múltiplos e não como o resultado de um único encontro, “quer encontros sucessivos adicionem novos elementos à mistura quer reforcem os antigos elementos” (BURKE, 2003, p. 31).

É o que se dá com Gertrudes, que na convivência com as outras vai reforçar seus antigos valores, a vivência com pessoas de concepções sociais distintas traz novos elementos à sua vida, mas não significa que vá mudá-las. Seu conceito de moral já foi estabelecido e quando Lúcia fala do seu Alfredo, renega:

Ela nunca falou – falou Lúcia? – nesse tal Alfredo? E eu não acredito que ela possa se apaixonar por malabaristas de circo. Lúcia é outro tipo de gente. Ainda mais onde não tem circo – vê se pode? E tudo acontecer nessa semana, que ela nem saiu de casa. Foi agora que ela começou a falar nisso. Não quero saber de festa pra nenhum Alfredo (ARAÚJO, 1977, p. 56).

Recorre-se a Bhabha para entender as fronteiras no trabalho com uma obra artística, uma vez que o autor argumenta: “do lado de cá da psicose do fervor patriótico, há uma evidência esmagadora de uma noção mais transnacional e translacional do hibridismo das comunidades imaginadas”. O autor ressalta que o teatro, a literatura e o cinema produzidos por alguns profissionais convidam a comunidade intelectual internacional a meditar sobre mundos desiguais, assimétricos e que existem em outros territórios (BHABHA, 1998, p. 24).

Souza ao escrever sobre o hibridismo e a tradução cultural em Bhabha, frisa que o enfoque do autor era compreender o que estava realmente em jogo nesse confronto sobre a representação do sujeito nessas literaturas, se eram as linguagens usadas para representá-los ou se era o que se entendia por sujeito, isto é a questão da construção da identidade (SOUZA, 2004, p. 114). Bhabha diria que, cada vez mais, as culturas “nacionais” produzem-se a partir da perspectiva de minorias destituídas, e que o efeito não é somente a proliferação de histórias alternativas dos excluídos, mas uma base alterada para o estabelecimento de conexões internacionais. Salienta, também, que o feminismo na década 1990 encontra sua solidariedade em narrativas literárias (BHABHA, 1998, p. 25-26).

A percepção do dramaturgo sobre o feminismo resulta uma visão de quem observa o assunto desde a década de 1970, no texto dramático *Há vagas...*, que depois foi retomado pelo cineasta Thiago, em filme de 1993. O delineamento do enredo se dá em torno do apartamento de Gertrudes, que depois de ser abandonada pelo marido faz de sua casa uma pensão para moças de modo a manter suas finanças em dia. Amargurada e autoritária, Gertrudes estabelece a ordem e a moral impondo limites, quando as regras são quebradas, a personagem usa de artifícios para manipular uma personagem e coloca-a em confronto com a terceira.

As fronteiras simbólicas entre os sexos se apresentam por meio de um embate entre feminino e feminino, na não aceitação do comportamento de Madalena por parte de Gertrudes, que faz alusão ao corpo feminino, e ao feminismo, partindo da ideia que se trata da mulher que tem uma profissão definida, e é admitida no mercado de trabalho, e que foge ao padrão e as regras impostas por Gertrudes, devido ao comportamento patriarcal que assume. Na relação com o masculino, a personagem ignora o homem, ela somente se relaciona com a figura do sexo oposto em seus delírios imaginários, e de certa forma, toma para si um discurso masculino autoritário.

Logo nas primeiras cenas do filme, Gertrudes chega das compras com um carrinho de feira, ao passar pelo “porteiro” que avisa sobre a falta de água e a ajuda com as mercadorias, a personagem, que é interpretada pela atriz Norma Bengell, ignora completamente a presença e a ajuda deste. Ainda na mesma cena o “gordo do cachorro” recebe o mesmo tratamento; a personagem repele a presença masculina e se opõe a todo comportamento feminino não condizente ao dela.

A dona da pensão foge da solidão nos afazeres domésticos e busca uma maternidade simbólica na personagem Lúcia, como a filha que nunca teve. A presença de Lúcia na sua vida é quase que uma imposição. “Você não pode sair, Lúcia. Você está de repouso. Não sei pra que essa pintura dentro de casa” (ARAÚJO, 1977, p. 54). Quando discute com Madalena evoca: “Afinal, de que lado você está?” Lúcia desvencilha-se “não vem pra cima de mim, não. Não vem se vingar em mim porque eu não falei nada” (ARAÚJO, 1977, p. 50).

Tânia Swain pondera a ênfase que foi dada ao aspecto anatômico dos gêneros em que a reprodução é um dos elementos organizadores dos gêneros e determina a importância dada ao sexo biológico. Assim, a maternidade está estreitamente ligada à construção do gênero “mulher”, da representação social “mulher”, do sexo biológico “mulher” (SWAIN, 2001/2002, p. 17). Trindade, ao tomar como tema as mulheres na primeira República, rememora que estas eram

Centrada no recinto da casa e preparada para a família e para a vida diária, a mulher doméstica compõe uma face interior que não se opõe à da mãe ou da esposa, mas as complementa para formar a célula básica dos âmbitos de atuação da mulher: família, sociedade e pátria. [...] Vendo-se confinada ao âmbito da casa, ela desenvolve um poder doméstico que aglutina tarefas múltiplas e restritas: do gerenciamento da renda familiar à supervisão da cozinha [...] (TRINDADE, 1996, p. 53).

Nesse sentido, Eric Hobsbawm aborda a importância da casa. No seu livro *A Era do Capital*, observa que o lar era a “quinta-essência do mundo burguês”, pois somente nele os problemas e contradições daquela sociedade podiam ser esquecidos e “artificialmente eliminados”. “Ali e somente ali, os burgueses e mais ainda os pequenos burgueses podiam manter a ilusão de uma alegria harmoniosa e hierárquica, cercada pelos objetos materiais que a demonstravam e faziam-na possível [...]” (HOBSBAWN, 1979, p. 237-238). A descrição do historiador, embora trate do mundo burguês no período de 1848 a 1875, remete a imagem do apartamento de Gertrudes, onde os conflitos são encobertos pelas ilusões centradas naquele “lar”.

Ao tratar dos objetos, Hobsbawm explica que os interiores eram sempre muito elaborados, ao contrário do lado de fora que era apenas funcional, pois beleza significava decoração, ou seja, “uma coisa aplicada à superfície dos objetos”, pois estes eram “mais que meramente utilitários ou símbolos de status e sucesso. Tinham valor em si mesmos como manifestações de personalidade [...] como transformadores do homem. No lar tudo isso era expresso e concentrado. Daí a sua grande acumulação” (HOBSBAWN, 1979, p. 238). O cineasta traduziu em seu filme essa acumulação de objetos; toda a mobília é repleta de objetos, com fotografias, quadros, esculturas de santos, mobílias, e cores diferentes em cada ambiente. Todavia, Hobsbawm sugere que precisavam expressar as “aspirações mais altas e espirituais da vida através de sua beleza” (238) e segundo ele:

Nada era mais espiritual do que a música, mas a forma característica em que ela entrava no lar burguês era o piano, um aparato excessivamente grande, rebuscado e caro, mesmo quando reduzido – para o benefício de uma camada mais modesta e aspirante a valores burgueses – às dimensões mais manuseáveis de um piano de parede (pianino). Nenhum interior burguês era completo sem ele; todas as filhas diletas da burguesia eram obrigadas a praticar escalas sem fim naquele instrumento (HOBSBAWN, 1979, p. 239).

Não obstante, a busca de coisas mais elevadas não era remunerada, dessa forma, um professor particular era reconhecidamente uma parte subalterna da família burguesa, “e seguramente naquelas partes do mundo onde a cultura fosse altamente respeitada” (HOBSBAWN, 1979, p. 239). Nesse ínterim, Paulo Thiago adaptou não só um signo, mas uma nova abordagem para a personagem Gertrudes ao traduzi-la como professora de piano.

No filme, no momento em que os espaços, público e privado se justapõem, ou seja, a sala do apartamento se torna o lugar do trabalho que garante a sobrevivência de Gertrudes, ela se vê obrigada a alterar seus procedimentos. Embora a máxima abdicação do lar aconteça dentro do próprio apartamento, ao dar aulas de piano, ou seja, não há efetivamente o afastamento do privado, somente outra tarefa paralela aos afazeres domésticos.

Desse modo, Bhabha diria que a mudança do espaço privado para o público não se dá facilmente. Os recessos do espaço doméstico tornam-se os lugares das invasões mais intrincadas do enredo porque nesse deslocamento, as fronteiras entre a casa e o mundo exterior se confundem e, estranhamente, o privado e o público tornam parte um do outro, forçando uma visão tão dividida quanto desorientadora. O autor ressalta, no entanto, que ao tornar visível o esquecimento do momento “estranho” na sociedade civil, o feminismo especifica a natureza patriarcal, baseada na divisão dos gêneros da sociedade civil, e perturba

a simetria entre o público e o privado, que é obscurecida pela diferença de gêneros que não os distribui de forma organizada, mas se torna suplementar a eles (BHABHA, 1998, p. 30-32).

2.3. As fronteiras simbólicas em “Vagas para moças de fino trato”

Do ponto de vista de alguns autores, da década de 1970, a passividade das mulheres frente a sua opressão, bem como posturas questionadoras seriam apenas uma das restrições que lhes eram impostas pela sociedade patriarcal. História das mulheres, relações de gênero, assuntos abordados por autores (as) renomados que suscitam questões intrigantes de seus anos primordiais até os dias atuais. O gênero que tem sido o termo usado para teorizar a questão da diferença sexual, usado inicialmente pelas feministas americanas para acentuar o caráter fundamentalmente social das distinções baseadas no sexo (SOIEHT, 1997, p. 63).

Uma forma de abordagem que também pode ser constatada em Soieht é a figura da mulher rebelde, viva e ativa, que trama e imagina mil astúcias para burlar as proibições, a fim de atingir seus propósitos (SOIHET, 1997, p. 100), papel que remete à personagem Madalena que tem profissão e é uma mulher sexualmente liberal. Araújo expõe a autonomia da mulher, a integridade do corpo, o direito a uma profissão na fala de Madalena, quando numa discussão acirrada com Lúcia que a intitula de prostituta, afirma: “Está confundido as coisas, Lúcia. Eu não vendo meu corpo. Eu dou. Eu entrego. E tenho muito prazer com isso. Por muito maldosamente que queira confundir as coisas, você sabe, e sabe muito bem, que eu sou independente e tenho profissão” (ARAÚJO, 1977, p. 61). Contudo, Sandra Pelegrini argumenta que:

[...] a principal crítica incide sobre o fato de determinadas atividades não contribuírem efetivamente para a emancipação feminina, quer pela manutenção de seu conformismo e perpetuação de sua dependência, quer pela forma como a profissional inscreve-se no mercado (PELEGRINI, 2001, p. 93).

Ao abordar a questão do corpo, Judith Butler tem como finalidade expandir e realçar o campo de possibilidades para a vida corpórea. Sua ênfase inicial na desnaturalização não era tanto uma oposição à natureza quanto uma oposição à invocação da natureza como modo de estabelecer limites necessários para a vida engendrada. Para ela pensar os corpos

diferentemente parece parte da luta conceitual e filosófica que o feminismo abraça que pode estar relacionado também a questões de sobrevivência⁴¹ (BUTLER, 2002, p. 157).

Gertrudes após ser abandonada pelo marido, passa pela negação do próprio corpo. Para Norma Bengell, a preparação para a construção da personagem para o filme foi trabalhosa por que: “além de engordar, tive que abrir mão da minha vaidade” (BENGELL, 1993, 08:18 – 08:37). Em um trecho do texto dramático fica explícito a preocupação de Gertrudes em relação ao próprio corpo

... Essa minha aparência rabugenta... É... esconde quem eu sou... devem entender que eu...que eu sou um ser humano...é claro, tenho sentimentos...gosto de vocês...das duas...bem ...vocês me chamam de megera...eu sei...só porque sou feia...sei que sou feia... Não posso esconder minha cara... Mas... é... bem...posso gostar das pessoas (ARAÚJO, 1977, p. 59).

Nesse sentido, Margareth Rago, ao analisar o livro “Tecnologia e estética do racismo”, leva a perguntar pelas razões históricas de tanto incômodo diante da feiúra, tanto quanto sugere um estranhamento pelo modo como a beleza foi naturalizada e associada a ideais autoritários, racistas e eugênicos, tão distantes daquilo que valorizavam os antigos gregos e romanos. E chega a opinião que, talvez, se trata de uma história do impossível, se questionar-nos como tudo isso foi possível, como essas concepções tão excludentes e hierarquizadoras ganharam crédito e tornaram-se hegemônicas em toda, ou quase toda a sociedade, repetidas como verdades, sem maiores questionamentos. A autora também questiona pela continuidade e os desdobramentos desses padrões impostos na atualidade (RAGO, 2008, p. 3).

A amargura de Gertrudes também é causada por não ter constituído uma família. Conserva o perfil de uma mulher à moda antiga, e assim, sem marido, se fecha para o mundo, inclusive para os homens. O menor deslize a deixa em estado de provação, e parte em busca da religião⁴². Vê em Lúcia a filha tão desejada. Em cena do filme, em um ato de descontração,

⁴¹ Ao ser questionada sobre qual era o seu conceito de gênero, Judith Butler respondeu que essa podia ser uma questão abrangente, mas na sua concepção o gênero é performativo. Isso significa que o gênero não expressa uma essência interior de quem somos, mas é constituído por um ritualizado jogo de práticas que produzem o efeito de uma essência interior. Para ela, o gênero é vivido como uma interpretação, ou um jogo de interpretações do corpo, que não é restrita a dois, sendo uma mutável e histórica instituição social (BUTLER, 2006, p. 1).

“A construção de identidades de gênero, [...] deu-se não apenas pela repetição da diferença entre mulheres e homens, feminilidade e masculinidade, mas também pela constante afirmação da oposição hierárquica entre feminilidade e falta de feminilidade, entre masculinidade e falta de masculinidade. O que você acha do argumento de que o oposto de feminilidade é freqüentemente não a masculinidade, mas a falta de feminilidade e de que essas noções nem sempre coincidem?” (BUTLER, 2002, 164).

⁴² A busca pela religião está presente somente no filme.

Lúcia coloca um vestido de Madalena, quando esta chega, acha divertida a situação e o dá de presente a Lúcia, chamando-a para sair. Porém, as atitudes de ciúmes de Gertrudes em relação à Lúcia com Madalena beiram a infantilidade e sempre intervém: “você não pode, está de repouso” “Lúcia, você quer um chazinho, um leiteinho minha filhinha”, ao que Madalena satiriza “Minha filhinha, que filhinha é essa que eu não conheço” (THIAGO, ARAÚJO, 1993, 01:02: 20). Além de que, no conceito de Gertrudes, Madalena não é a companhia ideal para sua “filhinha”, pois suas escapadelas à noite são inapropriadas a uma mulher solteira.

A questão, na definição de Portella, é que em parte das sociedades toda mulher é definida a partir de certas características de seu corpo, mais especificamente a partir da existência de seus órgãos sexuais e reprodutivos. Portella faz uma leitura de Simone de Beauvoir que afirma que a “A biologia é o destino”, pelo fato de terem um útero capaz de gestar e parir definiria o seu projeto no mundo: a maternidade e seus correlatos, a família e a casa. A partir desse fato básico, seriam construídas as representações da feminilidade e definido o lugar das mulheres no mundo. Portella acrescenta que até os anos de 1970, com exceção de cidades como o Rio de Janeiro e São Paulo, e mesmo assim para grupos muito reduzidos, as mulheres deviam chegar virgens ao casamento, que era um imperativo e quando não acontecia fazia reviver a figura da “solteirona” ou da “tia”, mulheres que viviam à margem da vida social considerada normal e aceitável (PORTELLA, 2001, p. 80; 92).

É evidente que transgressões sempre aconteceram, mas era alto o preço que as mulheres pagavam por elas, talvez por esse motivo Gertrudes se resguardasse e abominasse o comportamento da outra personagem. Numa noite Gertrudes sonha com o ex-marido, acorda sobressaltada, Madalena a tudo observa: “Gertrudes, você vai acabar enlouquecendo por falta de homem” ao que Gertrudes lamenta: “Já ameí um homem, ele se chama Gianni, é um homem comum, quem sabe o que se passa na cabeça de um homem, pra impedir que ele vá embora” (THIAGO, ARAÚJO, 1993, 01:12: 56 - 01:13: 25). No contexto do filme a partida do ex-marido de Gertrudes não é explicitada, porém em seus sonhos e delírios, a imagem do marido com uniforme da marinha é sempre a mesma, aliás, a mesma que está na fotografia sobre o piano.

Uma nova imagem surge em Gertrudes, quando em determinada cena do filme está tocando piano, e o “astronauta”, um dos “namorados” de Madalena bate a porta⁴³: “A senhora tocava piano”, pergunta o “astronauta”. “É eu sou professora, parei alguns anos, mas agora eu vou recomeçar a dar aulas” (THIAGO, ARAÚJO, 1993, 47:06 – 47:18). Ao ser reconhecida

⁴³ O “Astronauta” diz que vai esperar ali mesmo, no apartamento, ao saber que Madalena não está em casa.

pela figura masculina, Gertrudes muda seu comportamento, olha-se no espelho, passa batom, coloca a melhor roupa e começa a dar aula, é uma nova figura de Gertrudes, embora os encontros e desencontros entre as três mulheres aconteçam, ela aceita uma nova visão de si mesma. As fronteiras simbólicas no filme *Vagas para...* mostram quem é incluído ou excluído na convivência entre os sexos, sejam ambos femininos ou na dualidade entre feminino e masculino.

Para perceber a opressão que a própria Gertrudes impõe a seu corpo, buscar-se-á em Portella, que constata que a subordinação e a opressão de gênero se dão em grande medida através do controle do corpo das mulheres. É através da posse, do domínio e do controle do corpo das mulheres pelos homens que se ordenam muitas das práticas socioculturais na sociedade, dando como exemplo o casamento e a herança. Segundo Portella, através de mecanismos específicos e diferenciados, o corpo das mulheres é socialmente controlado pelas normas religiosas, pela ciência e também pela medicina. A repressão é apenas um dos mecanismos de controle que foi e tem sido, no seu entender, bastante eficiente na maioria das sociedades. Mas não é o único. É parte desse processo a elaboração e a disseminação de ideias que associam as mulheres à natureza como justificativa para o lugar que as mulheres ocupam na sociedade. A palavra de ordem, “nosso corpo nos pertence”, segundo a autora, é um chamado para romper com essa alienação e para que as mulheres recuperem para si o lugar primordial da existência humana, o corpo (PORTELLA, 2001, p. 75-76; 82- 84).

Em tomada do filme, Gertrudes e Madalena jogam gamão⁴⁴ na sala de jantar, após um dia conflituoso entre elas. O segredo de Gertrudes, guardado há tanto tempo por Madalena, vai ser revelado. Segredo que põe em dúvida a “moral” tão preservada por Gertrudes

Gertrudes - não pense que estou do seu lado

Madalena - nós nunca vamos estar do mesmo lado

Gertrudes – você parece segura, mas você tem uma dúvida, que tira a paz. Você não se satisfaz mais com um homem só.

Madalena - vamos parar com isso, Gertrudes. Nós já nos torturamos muito.

Lúcia - E você, Gertrudes? Depois do seu marido, nunca mais teve um namorado?

Gertrudes - eu não acredito mais em príncipe encantado. Eu não desejo mais ninguém.

Madalena - é mentira dela. Eu já peguei ela aqui. Você está mentindo Gertrudes

Lúcia – fala, Madalena!

Gertrudes - Pra que você quer saber? Eu não tenho o homem que amei, não tenho família, não tenho nada.

Madalena- Então, não tem nada a esconder

⁴⁴ *Gamão* é um jogo de tabuleiro para dois jogadores.

Gertrudes - você vive me ameaçando com essa história. Vamos, conta tudo que você viu e o que inventou, conta!

Madalena - você estava aqui com um rapazinho, quando eu cheguei, você tentou tudo pra disfarçar. Depois ainda veio falar comigo, tentar me convencer que não tinha acontecido nada. Como se eu não tivesse visto quando eu entre vocês dois se esfregando. Ainda me senti uma idiota por ter entrado na hora errada!

Gertrudes - pára com isso, Madalena. Eu já paguei demais por esse erro.

Madalena - não me venha com essa de arrependida. Essa pureza que você imagina é desumana

Gertrudes - mas eu prefiro ficar sozinha. (THIAGO; ARAÚJO, 1993, 01:17:03 – 01:19:29).

Quando Lúcia entra em cena e pergunta se Gertrudes nunca mais teve namorado, ela segura os dados do tabuleiro, mexendo-os, e depois do embate das personagens, joga-os para cima sorrindo. O cineasta parece ter traduzido o jogo entre essas mulheres, não só de forma concreta, mas também simbólica. Lúcia controla o jogo e dá as cartas. Outra imagem significativa sugerida por Thiago são os fios de barbante que Lúcia transpassa em vários pontos do quarto, já no início do filme, antes de sua suposta loucura. O desenho desses fios passa a imagem de uma teia de aranha, que leva a entender o aracnídeo à espera de sua presa, ou seja, a personagem faz uma armadilha à espera de quem vai cair.

Quando Butler aborda a questão da abjeção de certos tipos de corpos, uma cena do filme parece cabível ao assunto. “As moça de fino trato” dormem tranquilamente quando alguém bate violentamente na porta, as três levantam, chamam pelos vizinhos, pedem por ajuda, mas um a um todos fecham suas janelas, o que leva a entender a simbologia da exclusão vivida por essas mulheres. Depois do tumulto Lúcia se queixa “não apareceu nenhum vizinho para nós socorrer” ao que Gertrudes reflete; “Nós somos pessoas abandonadas” (THIAGO, ARAÚJO, 1993, 54:02 – 55:31). Butler argumenta que a abjeção de certos tipos de corpos, sua inaceitabilidade por códigos de inteligibilidade, manifesta-se em políticas e na política, e viver com tal corpo no mundo é viver nas regiões sombrias da ontologia.

Para a autora, o abjeto não se restringe a sexo e heteronormatividade. Relaciona-se a todo tipo de corpos cujas vidas não são consideradas 'vidas' e cuja materialidade é entendida como não importante (BUTLER, 2002, p. 161). Vidas excluídas na sociedade, minorias em grandes cidades, que não são percebidas e seus atos não reconhecidos, e sua existência ou não-existência torna-se insignificante perante a sociedade. Assim são essas três personagens que dividem o apartamento e seus conflitos.

Butler relata que desconstruir o sujeito do feminismo não é, portanto censurar sua utilização, mas, ao contrário, liberar o termo em um futuro de múltiplas significações, emancipá-lo das ontologias maternais ou racistas às quais esteve restrito e fazer dele um lugar onde significados não antecipados podem emergir. Desconstruir o conceito de matéria ou de corpo não é negar ou recusar ambos os termos. Significa continuar a usá-los, repeti-los e repeti-los subversivamente, e deslocá-los dos contextos nos quais foram dispostos como instrumentos do poder opressor (BUTLER, 1998, p. 36; 38).

O dramaturgo/roteirista cria situações dramáticas nas quais revela práticas recorrentes de um período, mas ficcionalmente tornando-as por ora, burlescas. Isso se dá no embate das personagens Madalena e Lúcia que fogem aos recalques de Gertrudes, cada qual com atitudes distintas, estabelecendo fronteiras entre estas, através do desnudamento da personalidade e dos impasses vivenciados por cada uma delas, nos conflitos pessoais, visões de mundo divergentes e valores sociais distintos. Araújo, no texto dramático, faz uma comparação entre a personagem e a Madalena da bíblia, que entre gargalhadas diz efusiva: “Eu aprendi o caminho da vida. Da vida livre. Livre mesmo. Eu sou madalena, sem choro nem vela e estou aqui pra vingar a madalena da bíblia, injustiçada pelo arrependimento” (ARAÚJO, 1977, p. 55- 56).

O afastamento e os embates entre Madalena e Gertrudes são crescentes à medida que a trama se desenrola acabando por embotar a relação. Em cena do filme, Gertrudes interpela: “Madalena o que você faz toda noite fora de casa” ao que a outra responde “Busco um pouco de prazer, de alegria que aqui não tem”, prazeres que na concepção de Gertrudes são imorais. Gertrudes: “[...] você se respeita muito se enfiando cada noite debaixo de um homem”. Madalena: [...] essas coisas vocês nunca entenderão se não amarem um homem (ARAÚJO, 1977, p. 60). No entanto, quando Gertrudes diz preferir viver sozinha e já ter pagado pelo erro de ter desejado outro homem, Madalena reflete: “Se você tem vergonha do que sente, é porque você não tem respeito por si mesma” (ARAÚJO, 1977, p. 60).

A barreira que Lúcia coloca entre ela e as duas personagens é a fronteira entre o real e o imaginário⁴⁵. Entre ela e Gertrudes existe um elo de cumplicidade, quando Lúcia inventa sua doença com demônios e velha cabeluda, Gertrudes faz o papel da mãe; com Madalena, a cumplicidade está nas histórias dos namorados, à medida que inventa um, o Alfredo com sua casaca dourada. Lúcia fica em meio aos embates e vai para o lado que mais lhe favorecer. Já na finalização do enredo surta: “todas as duas me compravam. Cada uma a seu modo. Mas eu

⁴⁵ trabalha o imaginário dentro do fictício.

não me vendi a ninguém. Eu não tenho nada com vocês. Estou fora dessa conversa toda. Discutam vocês duas até morrerem porque eu não tenho nada com isso” (ARAÚJO, 1977, p. 61). Nas suas fantasias, a personagem revela os mais íntimos desejos:

Quando o Alfredo surgir lá embaixo e gritar: Rapunzel mande-me tuas tranças, eu quero estar vestida assim⁴⁶. Quero estar toda linda pra ele ficar feliz comigo. Vou para o circo com ele, ver ele fazer mágicas e malabarismos, todo iluminado, brilhante e feliz. Depois de cada número, ele vai se virar pra mim e fazer um movimento com o corpo, querendo dizer que esta fazendo aquilo pra mim, só pra mim, e que me ama muito, e que esta feliz de eu estar ali... A coisa mais importante pra mim é ouvir: Rapunzel mande-me tuas tranças [...] (ARAÚJO, 1977, p. 56).

O autor leva a crer na dificuldade que Lúcia tem em se desvencilhar do mundo que a oprime, dos delírios, e a falta de atitude em tornar real seu desejo, que é encenado somente entre quatro paredes que a cercam naquele apartamento. A personagem prefere transferir os conflitos vivenciados para a fantasia de um amor platônico. Mesmo ao ir embora e deixar a casa e os conflitos ali existentes, o destino de Lúcia parece ser perpetuado ao devanear: “agora, as duas se uniram contra mim. Estou percebendo tudo. As duas contra mim [...] mas não vai adiantar porque vocês não vão destruir a minha fé. Não vão nunca. O Alfredo vem, apesar de vocês. Estão insinuando que ele não existe...” (ARAÚJO, 1977, p. 60).

É isso mesmo. Tudo o que vocês disseram é pra tentar me convencer de que o Alfredo não existe, mas vocês estão enganadas, suas despeitadas. Todas duas são despeitadas. Gertrudes não acredita porque o pássaro que tinha na mão voou. Você (a Madalena) não acredita porque tem muitos pássaros voando e nenhum na mão. A existência do Alfredo magoa vocês, mas ele existe mesmo e ainda vai gritar pra vocês ouvirem: Rapunzel mande-me tuas tranças. Rapunzel mande-me tuas tranças (ARAÚJO, 1977, p. 60).

Logo após, Madalena faz insinuações sobre Lúcia. No filme, Madalena ataca: “Louca, mas não preciso me dedicar a delicadas conquistas domésticas”, se refere à festa do Alfredo em que as duas dançaram juntas, e sugere que Lúcia também gosta de mulheres. Mas Lúcia esquiva-se: “É mentira. Eu sou mulher. Eu sou fêmea. Eu também gosto é de homem” (THIAGO; ARAÚJO, 1993, 01:14: 15 - 01:14: 33). No texto dramático, Madalena ainda satiriza: “Mas enquanto ele (Alfredo) não aparece você ocupa as vagas para moças de fino

⁴⁶ Está vestida com o vestido de Madalena. No filme, o figurino é vermelho de bolinhas brancas.

trato”. Lúcia foge: Rapunzel mande-me tuas tranças! Mas Madalena continua a perseguir: Há vagas para moças de fino trato! (ARAÚJO, 1977, p. 61).

No cinema, o diretor Paulo Thiago faz alusão ao corpo feminino quando explicita a nudez e seminudez de Madalena e por vezes de Lúcia. As cenas de nudez aparecem em momentos cotidianos da personagem Madalena, por exemplo, ao tomar banho, trocar de roupa, mas também em cenas dos encontros amorosos. No roteiro cinematográfico, Madalena, quando é repreendida por Gertrudes ao passar diante da janela aberta de blusa e calcinha para ir tomar banho, diverte-se “Eu não me importo nada. Por mim, podem olhar. Quem quer ver mulher pelada? É só olhar pra cá. Olha aqui a mulher pelada. Olha a mulher pelada” e abre a blusa mostrando os seios. (THIAGO, ARAÚJO, 1993, 31:46 – 32:00). O diretor também expõe a nudez de Lúcia, em cena do filme que o encanador Darley (o Alfredo no imaginário de Lúcia) conserta a válvula do vaso sanitário; Lúcia entra nua: “Oi. Já tá tudo pronto? Já vai. Já vai embora?”. A câmera dá um close-up no rosto de Darley, que olha fixamente e depois baixa os olhos: “Tem outro serviço aí no prédio. Se der algum problema aí, avisa. Tem garantia. Até logo! (THIAGO; ARAÚJO, 1993, 01:22: 30 – 01:24: 10). Nessa cena, o diretor deixa nítido que o Alfredo é apenas uma fantasia da personagem.

Cabe-nos salientar a observação de Portella sobre a liberdade sexual nos meios de comunicação, ao atentar que, esse é um dos temas que mais tenha alimentado a imprensa e a publicidade nas últimas décadas. Já que a imagem da mulher sempre foi privilegiada como recurso publicitário, por transmitir beleza e delicadeza. A imagem é utilizada como recurso agradável aos olhos de quem vê e, também, sedutora para o bolso de quem compra. Portanto, é a partir dos anos 1960 que os atrativos sexuais passam a ser mais explorados pela mídia.

É então que se inicia uma verdadeira onda publicitária, que se estenderia à TV e ao cinema, onde o corpo feminino nu ou seminu passa a ser utilizado como atração de venda para qualquer produto. Perversamente, muito do que é feito passa a ser justificado pela liberdade, notadamente a sexual, de que as mulheres passaram a gozar depois da “revolução sexual”. A crítica feminista ao fato de que as mulheres são tratadas como objetos na sociedade androcêntrica associada à sua ação política transformadora provoca mudanças reais na vida de algumas mulheres e contribui para mudanças significativas no contexto sociocultural, mas essas mudanças, por sua vez, são reapropriadas por essa mesma sociedade e são mais uma reitificadas, permanecendo-se, portanto, no mesmo registro de mulheres-objeto que, no caso da publicidade, deixa de ser metáfora para tornar-se expressão literal dessa reitificação (PORTELLA, 2001, p. 99 - 100).

Essa liberdade sexual é considerada exacerbada por Gertrudes, o que acaba estabelecendo uma barreira entre as personagens. As fronteiras simbólicas entre as três

mulheres também são construídas em razão das diferenças de idade, cultura e concepções de mundo.

Em entrevista com o dramaturgo/roteirista Alcione Araújo, o autor aborda os embates existentes entre as três personagens, e salienta que numa primeira abordagem naturalmente existem fronteiras simbólicas⁴⁷ porque a personagem Madalena tem uma liberdade que poucas pessoas têm, e a Gertrudes a quer porque ela faz o que a Gertrudes gostaria e não tem coragem.

E no processo da Gertrudes, que é a personagem que engendra toda a peça, ela é o cérebro, e como ela é a personagem mais bem construída, mais sólida, as outras ficam magnetizadas por ela. Também tem o fato dela ser a dona do apartamento, ela tem bens econômicos. Você não fica independente se você for dependente economicamente, então ela impõe as regras do jogo e as regras daquela casa, se ela diz: não pode pendurar calcinha, então não pode pendurar calcinha, não pode levar homens, então ela é a lei naquele lugar, ela institucionaliza a vontade dela (ARAÚJO, 2010).

Araújo analisa que a personagem Lúcia é mais nova, mais carente e manipula esta carência, “Lúcia o tempo todo manipula essa carência. Você sabe assim, eu sou carente, mas eu manipulo essa carência, eu sou carente, mas eu me faço mais carente pra você ser mais generosa comigo, daí manipula a própria carência”. Na concepção do roteirista a personagem Madalena é mais viva, então Gertrudes não consegue prendê-la. A Madalena desafia o tempo todo, os homens olham da janela, ela abre a roupa e se exhibe para os homens, então é um espírito que não dá para Gertrudes controlar. A Gertrudes usa a Lúcia para tentar segurar a Madalena. “Eu penso que a Lúcia é uma personagem inteiramente secundária, que na verdade o embate é o embate entre Madalena e Gertrudes” (ARAÚJO, 2010).

O dramaturgo esclarece que alguns psicanalistas disseram depois, que aquelas três mulheres eram na verdade uma só, que aqueles comportamentos estariam dentro de todas as mulheres. Que a mulher faz uma coisa e se auto-reprime, não se controla e reproduz o discurso autoritário nela mesma, que muitas vezes são infantis, mulheres maduras que têm atitudes completamente infantis no ponto de vista amoroso (ARAÚJO, 2010).

Então eles interpretaram dessa maneira, eu não fiz pensando que ali era uma mulher só, repartida em três cabeças, eu não fiz isso, o que eu fiz é assim: aquela mulher tem poder, ela está lutando pelo poder, ela tem, o que ela não tem que ela precisa conquistar é o afeto (ARAÚJO, 2010).

⁴⁷ Vale lembrar que há fronteiras no modo de pensar, que afasta um grupo do outro pelas idéias divergentes ou agrega pela similaridade.

A percepção de Araújo em relação à personagem Gertrudes é de que esta tem uma história de amor sem sucesso. Ela parece ter desistido de uma relação amorosa, não porque era impossível, mas porque se mostrava magoada e tinha medo de sofrer mais. O autor desacredita que idade seja uma interdição para a relação amorosa e que classe social interfira. “A relação amorosa surge em qualquer circunstância, de qualquer maneira, mas quando se está magoado, que já foi muito ferido, a própria pessoa interdita, como se pusesse uma lápide em cima” (ARAÚJO, 2010).

Então eu acho, eu vejo com nitidez três personagens assim. Agora do ponto da construção dramática, eu acho que a construção mais forte é a da Gertrudes, e acho que a Madalena é o seu embate. Se você tem um protagonista, você tem uma antagonista à altura, e eu acho que a Lúcia fica gravitando em torno dessas duas, a serviço de onde aparente algo em benefício dela. A Lúcia é mais interesseira, mais imediatista, ela já está sambada de vida dessas repúblicas essas coisas de Copacabana, que moram três, quatro, cinco moças, que é uma guerra permanente. Mais tarde pela televisão, eu visitei muita dessas que se chamam repúblicas. São moças que trabalham de diferentes origens, diferentes profissões (ARAÚJO, 2010).

No enredo, as aproximações e afastamentos, ou seja, encontros e desencontros das personagens resultaram numa fronteira entre estas, pelo desnudamento de personalidades, conflitos pessoais e visões de mundo divergentes, além dos impasses e embates vivenciados por cada uma delas, terminam por revelar o afastamento das três personagens pela falta de identificação. Cada qual termina por manifestar uma identidade que foi construída pela concepção de mundo que anseiam. Duas personagens que se afastaram cada uma à sua maneira, por não se adequar aos valores impostos, e outra por não acatar novos valores. Não por acaso, Sandra Pelegrini refere que já no final da década de 1960, a mulher considerada emancipada e moderna parecia buscar os signos de uma nova identidade, todavia:

Começava a perceber que a conquista de espaços de participação e trabalho não poderia reduzir-se à dissimulação das diferenças entre os sexos ou a mobilizações que ganhavam visualidade a partir da queima de sutiãs em praça pública. O exercício diário das atividades profissionais, somadas às responsabilidades de procriação, silenciariam por algum tempo as reais dimensões da autoridade entre os sexos, quer no mundo público, quer no privado (PELEGRINI, 2001, p. 98-99).

A abordagem de gênero é muito complexa, tanto do texto dramático como do roteiro cinematográfico, mas recorrendo-se-á Maria Izilda S. de Matos percebe-se que tais estudos

não representam uma opção para o pesquisador preocupado com um método que pressuponha equilíbrio, estabilidade e funcionalidade. Na sua concepção, são muitos os obstáculos para os pesquisadores que se atrevem a enveredar pelos estudos de gênero - campo minado de incertezas, repleto de controvérsias e de ambiguidades, caminho inóspito para quem procura marcos teórico fixos e definido (MATOS, 1998, p. 75). Todavia, cumpre lembrar que o debate sobre essa questão não se limita ao que foi analisado. A discussão entre os autores abordados não dá conta do assunto, portanto a intenção não é esgotá-lo, mas apenas sinalizá-lo.

Nesse sentido, ao se observar alegorias e metáforas de um imaginário social da década de 1970 e 1990, implica-se detectar controvérsias. Além disso, tanto na peça, quanto no roteiro nota-se a tentativa de estabelecimento de relações, embora ficcionais entre as pessoas que vivenciaram as dificuldades do autoritarismo, da busca da mulher por seu espaço e da “crise do cinema” dos anos de 1990.

Capítulo III

3. Tendências estéticas e estratégias no teatro e no cinema

Entre os vários aspectos culturais que norteiam o teatro e o cinema, ressalta-se o aspecto social e político que permeiam tanto as concepções do dramaturgo Alcione Araújo quanto às do cineasta Paulo Thiago. Existe no texto dramático e no filme *Vagas para...* uma ordem social imposta, que implica no domínio de um indivíduo sobre outro, dentro da sociedade. A maneira como uma pessoa se impõe sobre as outras e os discursos que toma para si, dentro do contexto da obra, implica em outra questão: o feminismo. O cineasta também faz uma tradução do período em que o filme é rodado e enfatiza uma problemática que estava em questão: o cinema brasileiro.

Nesse sentido, Cinthia Sarti ressalta que a abrangência de trabalhos que abordam cinema e feminismo, deve-se a divulgação e as análises das memórias deste tempo. A partir do relato de experiências a que se teve acesso nos anos de 1990, por meio de filmes, literatura, publicações de jornalistas, e de estudos acadêmicos que permitiram reavaliar o significado da experiência feminista brasileira que se iniciou em meados dos anos 1970, “à luz da elaboração de três décadas de atuação e reflexão feministas no Brasil” (SARTI, 1998, p. 4).

Ao argumentar sobre cinema, **Sheila Schvarzman relata que o filme não é mais visto com desconfiança ou desinteresse pelo historiador, pois é capaz de construir mundos autônomos, fantasiosos e de escape, à medida que ganha outro relevo: “é lugar das construções e projeções do imaginário, da aferição de sensibilidades e práticas sociais, lugar da representação” (SCHVARZMAN, 2008, p. 2).**

Ao referenciar documentos fílmicos, Hilda Pívaro Stadniky relata que a imagem, no universo acadêmico, não tem apenas a função ilustrativa, mas usa uma linguagem própria, que produzida em dado contexto histórico, reconstrói a realidade, e demanda novas reflexões metodológicas. E, não tardaria a mencionar que, filmes são igualmente campos imaginários definidos pela representação de diálogos artísticos com muitos dos universos dentre os possíveis existentes. “E que já que reportam o imaginário ao mundo social, o cinema e a história são partes indissolavelmente ligadas” (STADNIKY, 2008, p. 168-169).

Tem-se, portanto, experiências que ocorreram durante o período do regime militar, que podem fornecer uma sugestão da construção da personagem Gertrudes. Baseadas nas descrições de Sarti, novas experiências cotidianas entraram em conflito com o padrão tradicional de valores nas relações familiares, sobretudo por seu caráter autoritário e patriarcal. Talvez por isso a relutância da personagem Gertrudes em aceitar as manifestações

de rebeldia das outras duas. Segundo Sarti, sabe-se que as questões que tangem mais diretamente ao feminismo, como a relação com o homem, o casamento como meio de vida, o significado e a vivência da maternidade, são experiências com fortes marcas culturais e de classe.

Sabe-se também que as oportunidades não são as mesmas para todas as mulheres, que as perspectivas são distintas e também as possibilidades de identificação com as bandeiras feministas, ainda que o feminismo seja reconhecido como um movimento que traz genericamente benefícios à condição social da mulher (SARTI, 1998, p. 10).

Entende-se a postura de Gertrudes, no filme, como uma representação do modelo patriarcal e autoritário, que se contrapõe a sua figura como sujeito social. De uma mulher que tinha o casamento como meio de vida e de realização social, mas ao ser abandonada, sem filhos, priva-se da sociedade. Pelos fatos ocorridos na trama, a personagem poderia aderir às ideologias feministas, porém o roteirista traz outra abordagem, pois essa transição de comportamento nem sempre é fácil. Sarti alega que, inicialmente, ser feminista tinha uma conotação pejorativa.

Vivia-se sob fogo cruzado. Para a direita era um movimento imoral, portanto perigoso. Para a esquerda, reformismo burguês e para muitos homens e mulheres, independentemente de sua ideologia, feminismo tinha uma conotação anti-feminina. A imagem feminismo *versus* feminino repercutiu inclusive internamente ao movimento, dividindo seus grupos como denominações excludentes (SARTI, 1998, p. 6).

Outro fator que estabelece fronteira entre a personagem e a “bandeira feminista” é que, no começo da década de 1970, as militantes eram em grande parte universitárias, com faixa etária entre 17 a 24 anos e mulheres que estavam inseridas no mercado de trabalho. Por outro lado, Gertrudes é uma personagem de meia idade, extremamente ligada aos afazeres domésticos e religiosos (na abordagem cinematográfica), sendo que “a atuação da Igreja, no que se refere à perspectiva feminista, sempre teve limites claros, prevalecendo à rigidez de princípios morais, ainda que a atuação cotidiana nas comunidades de base pudesse comportar alguma flexibilidade” (SARTI, 1998, p. 5).

A autora descreve que o feminismo brasileiro iniciou-se nas camadas médias, chamado de movimento de mulheres, pela sua pluralidade, expandiu-se para as camadas populares, e constituiu-se em um movimento interclasses. A experiência de resistência das mulheres à ditadura aliou-se às mudanças que o país passava sob regime autoritário (SARTI, 1998, p. 5). As mulheres tiveram novas oportunidades, embora ainda restritas. Na cena do

filme que Gertrudes volta a dar aulas de piano, de certa forma, a personagem visualiza uma nova oportunidade em sua vida, o que resulta em uma imagem mais confiante. Contudo, essa visão é contraditória, uma vez que, dar aula de piano no ambiente privado não pode ser considerado um conquista formal no campo de trabalho.

No filme de Thiago a questão social é expandida dentro da década de 1990, para abordar o cinema brasileiro. Portanto, o que se vê no filme é uma representação, que acentua o contexto em que está inscrito. Para abordar “representação” servir-se-á das ideias de Roger Chartier para perceber os signos e simbologias presentes. “No primeiro sentido, a representação é instrumento de um conhecimento mediato que faz ver um objeto ausente através da sua substituição por uma imagem, capaz de reconstituí-lo em memória e de o figurá-lo tal como é” (CHARTIER, 1988, p. 2).

Entende-se essa nova apropriação e representação proposta no filme de Thiago como uma tradução, que não deixou de tecer uma crítica social ao inserir novos elementos através de recursos imagéticos que levam o espectador a pensar o indivíduo na sociedade e o conflito existente nas políticas culturais durante o governo Fernando Collor de Melo. De modo que, ao abordar o cinema brasileiro como uma referência no cenário, o cineasta toma-o como signo ao fazer uma representação aludindo o lugar físico a uma coisa ausente, ou seja, o cinema existe, mas não mais, os filmes brasileiros para contribuir com seu crescimento.

3.1 A linguagem social na dramaturgia

O teatro político no Brasil, segundo Décio de Almeida Prado, nos anos anteriores e posteriores a 1964 enfatizavam mais a dramaturgia política, do que a social, e foi nesse período, conforme o autor, que a comunidade teatral, representada por grupos mais combativos, melhor se reconheceu. O país dividia-se entre autores, público, críticos e interpretes e ninguém aceitava ficar à margem dos acontecimentos. “A idéia de que a arte é sempre engajada, por ação ou omissão, por dizer sim todas às vezes que se esquivava a dizer não ao status quo, fornecia o diapasão pelo qual cada um afinava o seu instrumento” (PRADO, 2008, p. 97).

No entanto, não se podem estabelecer pressupostos tão fixos e determinantes. Nesse sentido, Pelegrini constata que tomar o golpe de 1964 como um divisor de águas na produção cultural brasileira nos anos 1960 é uma “noção equivocada”, pois “cumpre reconhecer que a

consolidação do golpe suscitou alguns impasses em torno das relações entre arte e política e impulsionou reflexões, especialmente sobre a eficácia da arte engajada e das técnicas então utilizadas” (PELEGRINI, 2000, p. 51).

A preocupação com o social na dramaturgia teve destaque nas obras do alemão Bertolt Brecht. No Brasil, o início da influência de Brecht se deu com “a inflexão anti-realista” que “Revolução na América do Sul” imprimiu à companhia Teatro de Arena. O teatro épico acrescentava à dramaturgia universal um novo elemento, o distanciamento emocional, propício à investigação desapaixonada, e o teatro mostrado sem confusão entre a vida real e a fictícia de palco (PRADO, 2008, p. 70). Procura-se demonstrar que, além desses preceitos, o questionamento crítico envolve também:

Crítica do autor à própria peça, desenvolvida se possível em forma interrogativa, mais como pergunta que como resposta; do ator à personagem, com a qual não devia ele se identificar a ponto de perder a objetividade; e do público, a quem caberia dizer a última palavra, elaborando a sua reflexão pessoal sobre tudo o que acabara de presenciar (PRADO, 2008, p. 70).

A reflexão de Sergio Carvalho é impreterível ao observar que, o maior dos desafios para um teatro brasileiro de orientação brechtiana é de ordem dramática. Mais do que um autor a ser encenado, Brecht é, a seu ver, um modelo para a retomada de uma dramaturgia brasileira produzida de modo conjunto com a cena teatral. E ainda: “Sua agradabilidade na apresentação dos conflitos, sua manutenção das ‘conquistas do classicismo do espírito dialético’, sua ironia elegante e violenta, podem ser parâmetros para que se dê uma síntese entre tradições fortes da escrita teatral brasileira” (CARVALHO, 1998, p. 1).

De um lado o realismo psicológico que, apesar da boa vontade social, nunca se desapegou da dependência à dramática rigorosa que o delimita numa esfera de problemas emparedados; de outro lado a cena da multiplicação dos traços alegóricos, mais próxima das formas teatrais populares, porém dispersa em resíduos retóricos barrocos que não fazem muito mais do que repisar a "idéia fixa latino-americana da imagem" (CARVALHO, 1998, p. 1)

Descortina-se quando pela primeira vez o proletariado é posto em cena como protagonista em *Eles não usam Black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri, em 1958. O que muda o foco da dramaturgia brasileira, porém o “teatro político no Brasil perdeu forças e depois de *Roda-Viva* fecham-se as portas [...]” (COSTA, 1996, p. 187). As censuras, exílios, cortes nos

⁴⁸ CARVALHO, Sérgio. O dia posto em cena. (Disponível em <<http://www.companhiadolatao.com.br/html/bretch/index.htm#11>> Acesso em: 27 set 2011).

textos, e fatos como ocorreram durante a apresentação da peça “Roda Viva”, que cenários foram quebrados e atores agredidos, contribuíram para uma pausa no teatro que buscava compartilhar as causas sociais do país com o público.

Ademais, Brook enfatiza que nenhum tributo ao poder latente do teatro é tão expressivo quanto o que lhe presta a censura. E lembra que na maioria dos regimes, “mesmo quando a palavra escrita é livre, a imagem livre, o palco ainda é o último a ser libertado”. E isso ocorre porque os governos sabem que o acontecimento vivo por meio do teatro poderia “criar uma eletricidade perigosa – mesmo que só raramente vejamos exemplos disso. Mas esse medo antigo é reconhecimento de uma antiga potência. O teatro é a arena onde pode ocorrer uma confrontação viva” (BROOK, 1970, p. 104).

Iná Camargo Costa afirma que o teatro político no Brasil mal se esboçou em fins dos anos de 1950 e já foi atropelado por tanques na década de 1960, portanto “pedia um balanço que levasse em conta aquelas lições”. Então o máximo que se podia esperar, segundo a autora, seria uma “retomada dos fios violentamente cortados pela ditadura” (COSTA, 1999, p. 1). Entretanto, ocorre um fato novo nos anos de 1990, “o teatro se apresenta com um nível estético, inimaginável por seus predecessores, e, além disso, acumulou experiências suficientes para pô-las em prática [...]” (COSTA, 1999, p. 2). Experiências que também foram aplicadas no cinema brasileiro.

Vale ressaltar, que Paulo Thiago se descobriu cineasta após fazer parte de uma geração ligada à militância política, ingressar na faculdade de sociologia e política, depois em economia, e ser convidado por David Neves a fazer um curta metragem sobre Guimarães Rosa. O cineasta alega que seu cinema era de esquerda, mas com uma vertente que passava pela literatura brasileira, principalmente por Rosa.

“Um pouco antes disso, com essa juventude que vinha de uma militância política, naquela explosão dos anos 60, o cinema passou a ter um significado muito profundo [...]”. Thiago comenta sobre a revolução que sucedia no cinema mundial, e cita a Nouvelle Vague, com Godard, Truffaut na França e o novo cinema italiano com Visconti, Fellini e Antonioni; e no Brasil, o Cinema Novo. A visão do cineasta em depoimento de 1998 é a de “que o Cinema Novo era a comprovação de que se podia fazer no Brasil a mesma revolução cinematográfica que se fazia na Europa” (THIAGO apud NAGIB, 2002, P. 470- 472) ⁴⁹.

Era possível existir no Brasil uma arte cinematográfica arrojada, extraordinária, explosiva, com uma especificidade local e com um compromisso político. Assim, a idéia de fazer cinema era quase religiosa,

⁴⁹ O livro de Lúcia Nagib *O cinema da Retomada* contém depoimentos de 90 cineastas dos anos 1990.

quase utópica. Você poderia viver uma grande aventura existencial e ao mesmo tempo fazer uma coisa que podia mudar o país, o mundo. A minha geração é cinema-novista (THIAGO apud NAGIB, 2002, p. 470-471).

O primeiro longa metragem de Thiago, *Senhores da Terra*⁵⁰ de 1970, teve influência do Cinema Novo e do cineasta Glauber Rocha. O diretor relata que a linguagem desse filme tem ao mesmo tempo a vocação de espetáculo, ao ousar da linguagem e de filme de ação, portanto utiliza a linguagem brechtiana, o distanciamento, e alegorias para tratar das personagens. “Foi difícilimo liberar *Senhores da Terra* no Brasil, porque consideraram que era uma alegoria política, um filme que defendia a guerrilha - e era mesmo” (THIAGO apud NAGIB, 2002, p. 473; 474).

Quando Thiago⁵¹ começou a trabalhar como cineasta, em 1967, a geração do Cinema Novo já estava estabelecida antes do golpe militar, portanto o cineasta acredita ter começado a produzir “no período mais negro e fechado”, de Costa e Silva, Médici, com o AI-5 já em vigor. Mesmo assim, achava que fazer cinema era participar intensamente de seu tempo. Portanto, avalia os cineastas que começaram no mesmo período que ele, e ressalta que tiveram influência politizada, mas, por outro lado, queriam fazer um cinema de espetáculo e, diante desse impasse: “Enquanto o Cinema Novo se preocupava com o político, nós estávamos mais preocupados com o homem em si, o indivíduo com a maneira como o ser humano convive com a questão social e política (THIAGO apud NAGIB, 2002, p. 473; 474).

Minha geração é muito traumatizada. Começamos a fazer cinema em pleno AI-5, em plena ditadura, sempre lutando com muita dificuldade. E também com uma dificuldade de se impor no próprio cenário cultural pelo fato de suceder a uma geração muito talentosa, de grande êxito, que foi o Cinema Novo. Era um marco e uma comparação, um fator inibidor (THIAGO apud NAGIB, 2002, p. 477).

⁵⁰ O enredo tem como protagonista Judas Iscarioti (Roberto Bonfim), um jagunço temido e de longa fama. Exatamente por isso ele é contratado para armar uma cilada contra o prefeito da cidade que foi baleado pelo Coronel Floro Bartolomeu. A vingança estava a caminho quando ele se apaixona pela enteada do coronel, Rosa Viviana. E a situação pode ficar ainda mais tensa com a chegada de Hélio, sobrinho do Coronel Floro, engenheiro que construíra uma represa na cidade. Apesar da tensão e dos conchavos, o amor de Rosa e Judas cria cada vez mais ameaças para os jovens (disponível em <<http://www.netmovies.com.br/filmes/os-senhores-da-terra.html>>. Acesso em: 12 dez 2011)

⁵¹ Filmes dirigidos por Paulo Thiago: 1967 – Memória e ódio (16 mm, curta-metragem); 1968 – A criação literária de João Guimarães Rosa (35 mm, curta-metragem); 1970 Os senhores da terra; 1974 – Sagarana, o duelo; 1976 – Soledade; 1978 – Batalha dos Guararapes; 1984 – Águia na cabeça; 1989 – Jorge um brasileiro; 1993 – Vagas para moças de fino trato; 1998 – Policarpo Quaresma, herói do Brasil; 2002 – O poeta de sete faces; 2003 – O vestido; 2005 – Coisa mais linda: histórias e casos da bossa nova; 2008 – Orquestra dos meninos.

Em *Vagas para...*, Thiago trabalha pela segunda vez com Alcione Araújo⁵². A parceria começou após Araújo ter escrito uma crítica sobre o filme *Águia na cabeça* em uma revista de cinema, o que o cineasta achou procedente em alguns aspectos. Ao falar sobre Araújo, Thiago pondera: “É uma pessoa que pensa o Brasil e o ser humano no Brasil” (THIAGO apud NAGIB, 2002, p. 476). Percebe-se que essa parceria também se dá pela linguagem que ambos abordam em seus trabalhos.

No filme de Thiago, a questão social se faz presente ao mostrar as relações e o domínio de uns sobre os outros, contexto já presente no texto dramático, porém o filme abrange e altera sua tradução em algumas cenas e inclui elementos culturais como o cinema brasileiro e atitudes cristãs na personagem Gertrudes. Embora não se pode classificar o filme de Thiago como um filme de linguagem brechtiana, por não corresponder a muitas características do dramaturgo alemão, pode-se dizer que o filme inclui técnicas que levam em direção a uma crítica social, por parte do espectador.

Quando eu fiz *Vagas para moças de fino trato* eu estava um pouco estressado de fazer filmes épicos, achei que com Jorge, um brasileiro eu fechava um ciclo. Mas em um certo sentido a temática continua a mesma, pois é uma preocupação em registrar a vidas das pessoas no Brasil (THIAGO apud NAGIB, 2002, p. 477).

Um exemplo disso é como o cineasta toma como representação a própria fachada do prédio onde situa a pensão. Localizada no Edifício Rocha⁵³, nº 100, que tem no térreo “o cinema brasileiro”. Portanto, o que torna significativo é Thiago tomar como referência, filmes que no cenário são postos em cartaz, que foram importantes nas décadas anteriores, não só como referência fílmica, mas também por tomarem como tema aspectos sociais e políticos que permearam o Brasil durante o regime militar. Entre os que ficam visíveis na filmagem estão: *Eles não usam Black tie*, dirigido por Leon Hirszman em 1981, escrito por Gianfrancesco Guarnieri em 1958⁵⁴. *A idade da terra* de Glauber Rocha (1980)⁵⁵. *O Mágico e o delegado* de

⁵² Alcione Araújo trabalhou como roteirista em três filmes de Paulo Thiago. Em 1989 com *Jorge, um brasileiro*; em 1993 em *Vagas para moças de fino trato* e em 1998 com *Policarpo Quaresma, herói do Brasil*.

⁵³ As “moças de fino trato” moram no oitavo andar, apartamento 804.

⁵⁴ *Eles não usam Black tie*, foi a primeira peça representada no Brasil que colocou o operário protagonizando a história. No filme, o drama envolve as relações entre família, favela, sindicato, indústria, e aborda a transição do regime militar para o capitalismo.

⁵⁵ Nesse filme Glauber Rocha retrata de forma ritualística Cristos denunciadores da exploração. Foi o filme que gerou mais polêmica em sua carreira. A atriz Norma Bengell também integra o elenco.

Fernando Coni Campos (1983) ⁵⁶. Outro filme que o cineasta toma como representação é *Macunaíma* (1969) dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, que faz alusão ao desenvolvimento, ao tropicalismo e à luta armada decorrente dos “anos de chumbo” ⁵⁷.



Imagem 09 – Tomada de cena do filme *Vagas para....* Exibida em 02:06. Atriz: Norma Benguel
 Autoria: Paramount Filmes
 Ano: 1993

Outra representação acrescentada ao filme por Thiago, que retoma o social, é o elemento cristão, nitidamente divergente do texto dramático. Embora o cineasta traduza o elemento cristianizador sem falas, somente por meio de signos propostos através de imagens, com santos em escultura, frases e a personagem Gertrudes, que em cena, reza na igreja. No filme o elemento cristão aparece como forma da personagem se redimir de seus “pecados”.

⁵⁶ Um mágico chega a uma pequena cidade da Bahia para uma série de espetáculos. A estréia é frustrada pela prepotência do delegado. Depois de uma mágica de início espetacular, mas de pouca duração, o mágico é mandado para a cadeia e lá para a solitária onde é encontrado morto por inanição.

⁵⁷ O filme também tem vários personagens do folclore brasileiro.



Imagem 10 – Tomada de cena do filme *Vagas para...* Exibida em 01:16: 22.

Atriz: Norma Benguell

Autoria: Paramount Filmes

Ano: 1993

Dessa forma, para compreender os signos adotados no filme, exige-se do espectador certo distanciamento crítico, como no teatro de Brecht. Assim, pode-se perceber o contexto histórico do país nas décadas anteriores, e também na década de 1990 na tradução feita pelo cineasta. Portanto, é preciso que se escape de um estado de alienação⁵⁸. E, à medida que for formado o espectador crítico, espera-se “[...] arrancar o público de sua passividade” (BORNHEIM, 1992, p. 202). Como se pode constatar, o distanciamento em Brecht tem possibilidades ilimitadas⁵⁹.

[...] e pode funcionar através da antítese; paródia, imitação, crítica, todo o campo da retórica lhe está aberto, é o método puramente teatral de troca dialética. O distanciamento é hoje a linguagem à nossa disposição que se apresenta tão rica de possibilidades quanto era o verso branco no teatro elisabetano (BROOK, 1968, p. 74).

⁵⁸ Em um breve texto intitulado “o único espectador de minhas peças”, provavelmente de 1927, Brecht afirma “quando li “o capital” de Marx, compreendi as minhas peças. Acontece que é difícil acasalar tal entusiasmo com a extrema escassez, nos textos brechtianos desses anos, de referências a teorias de Marx” (BORNHEIM, 1992, p. 146). Nesse sentido Brecht se serve das idéias de Marx para sua concepção do efeito de alienação (BORNHEIM, 1992, p. 146).

⁵⁹ Brook frisa que o distanciamento tem possibilidades ilimitadas. “Seu objetivo permanente é o de furar os balões de ar da representação retórica- Chaplin quando representa o sentimentalismo e a calamidade, o faz de maneira contrastante; ou seja, distanciada (BROOK, 1968, p. 75).

O cineasta brasileiro classifica *Vagas para...* como um filme muito diferente na sua carreira, pois continua com uma linguagem que, na sua concepção, é “um pouco a viagem humana de Jorge, um brasileiro, mas radicaliza no sentido de que um cinema realmente preocupado com o lado íntimo das pessoas”. E adota a expressão francesa, ao dizer que é um “huis clos”⁶⁰ passado em um apartamento, entre três mulheres. Diferentemente de todos os seus outros filmes até então, que foram gravados em cenários naturais, “e tinham um componente de aventura, de epopéia. Neste há um clima patético, até meio ridículo: começo a lidar com o humor nesse filme, o que foi para mim uma descoberta de linguagem” (THIAGO apud NAGIB, 2002, p. 477). A escolha do diretor por um filme mais intimista e gravado em estúdio surpreendeu o roteirista:

Não era uma coisa exatamente do interesse dele, mais chegado ao filme de aventura de caráter mais urbano e exterior e etc. E me surpreendeu que ele tivesse interesse em fazer um mergulho... Não só um mergulho vertical aprofundar-se, mas em especial na alma feminina (ARAÚJO, 1993, 03:23 – 03:46).

3.2 Arte e técnica: atividades complementares

A realização de uma montagem cinematográfica envolve um número significativo de profissionais de diferentes especialidades. Quando se trata de uma película realizada com orçamento relativamente baixo, algumas restrições são necessárias, como foi o caso do filme *Vagas para...*

Sandra Pelegrini chama a atenção para elementos da construção da narrativa fílmica que merecem destaque na análise do historiador: a composição do quadro, os planos de tomadas e a música que constituem as bases de sustentação da mensagem fílmica (PELEGRINI, 2005, p. 130-131). Assim como figurinos e cores que sobressaem no filme dão indícios de linguagem subliminares no contexto fictício, por exemplo, as tonalidades utilizadas para ressaltar as características de uma personagem.

A película foi realizada em Vitória – ES com financiamento de vários órgãos, como do BANDES – Banco do desenvolvimento do E.S - Governo do Espírito Santo. Também com participação do CERES – Grupo Executivo para Recuperação Econômica do Estado do

⁶⁰ Huis clos pode ser traduzido como “câmara”, mas também é o título de uma peça do filósofo Sartre, que muito influenciou a juventude dos anos 1970.

Espírito Santo, FICART – Banco Santos Neves S.A e Fundação Cultural do Banco do Brasil. Com apoio da Prefeitura Municipal de Vitória⁶¹, do DEC – Departamento Estadual de Cultura do Espírito Santo, da SEDES – Secretária de Desenvolvimento Econômico do ES e IBAC – Instituto Brasileiro de Arte e Cultura. Com direção de arte de Clóvis Bueno, fotografia de Antônio Penido, música de Túlio Mourão, produção de Gláucia Camargos e roteiro de Alcione Araújo.

A linguagem cinematográfica⁶², a cenografia e os figurinos adotados para a ambientação de *Vagas para...* contribuem para ilustrar a referência visual do Brasil. Quanto à linguagem de vídeo, serão abordados os enquadramentos, movimentos de câmera, as angulações que foram priorizadas e as passagens de cena. Ao trabalhar os enquadramentos, o diretor Paulo Thiago equilibrou os planos. O plano médio - PM, plano que mostra a ação de uma distância média entre o plano geral e o *close-up*⁶³, foi o mais utilizado. Fez uso também do *big close*, que mostra somente a cabeça do ator, ocupando toda a tela, utilizado para revelar as características da personagem com mais força e intensidade dramática. O plano de detalhe - PD, plano que enquadra somente o detalhe que vai valorizar a sequência normal do filme também é de uso recorrente pelo diretor, esse recurso dá ênfase aos detalhes das personagens: olhares, a mão acariciando a foto do ex-marido, telefone que toca salto do sapato quebrado, mão que passa o batom e outras mais, valorizando à cena.



Imagem 11 – Tomada de cena do filme “Vagas para moças de fino trato”. Exibida em 34:19. Atriz: Maria Zilda Bethlem

⁶¹ Também com apoio dos administradores Vitor Buaiz e Rogério Medeiros.

⁶² As referências quanto à linguagem cinematográfica, foram retiradas de anotações das aulas de telejornalismo, durante a graduação em Comunicação Social – Jornalismo, com aula desenvolvida pela professora Neusa Amaral, entre os anos 1999 e 2002, e da apostila desenvolvida pelo professor Mauricio Borges em 2000, e da tese de doutorado de Sandra Pelegrini, 2000.

⁶³ *Close-up*: plano que mostra apenas os ombros e a cabeça do ator.

Autoria: Paramount Filmes
 Ano: 1993

A sequência que tem duração de 1:26, é iniciada com enquadramento em plano detalhe, que foca Madalena enquanto esta passa esmalte vermelho nas unhas da mão e cantarola uma música brasileira “Demais”, de Tom Jobim e Aluísio de Oliveira. A câmera sobe, mostra o rosto de perfil, em *close-up* e corta para uma sequência de planos de detalhes da personagem que arruma a calcinha, coloca uma meia-fina, um brinco, depois passa batom e por fim calça um salto alto vermelho. A tomada abre para o enquadramento em *close-up* enquanto a personagem se arruma em frente ao espelho, durante toda a tomada Madalena cantarola a música, só não completa a última frase “É porque meu amor por você é imenso demais”, o que dá a entender, o não pertencimento a um único homem. A letra da canção transporta o enredo para a realidade em que se insere a personagem, além de tematizar a solidão vivida por esta mulher.

Todos acham que eu falo demais
 E que eu ando bebendo demais
 Que essa vida agitada
 Não serve pra nada
 Andar por aí
 Bar em bar, bar em bar
 Dizem até que ando rindo demais
 E que eu conto anedotas demais
 Que eu não largo o cigarro
 E dirijo o meu carro
 Correndo, chegando, no mesmo lugar
 Ninguém sabe é que isso acontece porque
 Vou passar toda a vida esquecendo você
 E a razão por que vivo esses dias banais
 É porque ando triste, ando triste demais
 E é por isso que eu falo demais
 É por isso que eu bebo demais
 E a razão porque vivo essa vida
 Agitada demais (JOBIM. Demais, 1959).

A música foi idealizada por Túlio Mourão e inspirada em sonatas de Beethoven. Com arranjos e teclados, teve a participação de seis músicos entre saxofonistas: Nivaldo Ornellas e Daniel Garcia; violinista: Nonato Lieiz; guitarrista: Roberto Lopes Cansado; contra baixo: João Baptista; baterista: Robertinho Silva e com vocal de Luciana Souza. A mixagem foi de Vanderley Loureiro e Estúdios Transamérica Ltda.

A trilha sonora de *Vagas para moças de fino trato* é muito particular, porque ela precisava manter o clima do moderno, da personagem da Lúcia que é feito pela Lucélia Santos, e romântico às vezes pela personagem da Madalena. Mas ela tinha que ter a ver com a própria casa, o apartamento que o filme se passava, que era de uma professora de piano, então ela tinha que ter uma raiz na música erudita, a música clássica. Veio-me a idéia que toda trilha fosse trabalhada na sonata de Beethoven, e o filme inclusive termina com uma sonata de Beethoven sendo tocada, Pour Elise, pelo menino que estuda música com a Gertrudes e que se desvenda o cenário, numa sequência bastante mágica e dessa forma arrojada porque tudo aquilo que parecia verdade era um mundo de fantasia, a fantasia a própria psique das personagens. Essa necessidade dessa origem na música erudita eu precisei então que o compositor que foi o Túlio Mourão, mesmo parceiro de “Jorge, um brasileiro”, fizesse uma trilha inspirada em sonatas de Beethoven sem cair naquela vulgaridade comum que se tem quando se adapta a música clássica para música popular (THIAGO, 1993, 10:05 – 11:32).

A trilha sonora do filme prestigiou a música popular brasileira em distintas tomadas, além da acima citada, quando Madalena encontra o “astronauta” no clube dançante, o “Quarteto JB” toca ao vivo a música “Atrás da Porta” de Francis Hime e Chico Buarque, tendo como vocalista Luciana Souza; baixista: Afonso Abreu; Pianista: Carlos Augusto; baterista: Antonio Crijó e saxofonista: Antonio Paulo. Outras músicas que fizeram parte da trilha foram: “Fotografia” de Antonio Carlos Jobim e “Você e Eu” de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes e “Exagerado” de Cazuza.

Bornheim relata que a canção se presta a processos de politização, pois ela se desprende facilmente de dimensões psicológicas, líricas e sentimentais, e assume um conteúdo objetivo “ligando-se a algo que está acontecendo, ou a um fato, ou a uma tese, ou a uma lição de caráter moral. Por esse caminho, a canção oferece possibilidades didáticas consideráveis” (BORNHEIM, 1992, p. 300).

Quanto aos movimentos de câmera, que se referem a como a câmera se movimenta em relação à sua base, o *travelling* foi utilizado em muitas cenas do filme. O *travelling* é realizado com o deslocamento da câmera, e pode tanto ser lateral ao objeto de cena ou ainda na aproximação ou afastamento em relação ao objeto. É normalmente utilizado para criar dinâmica de movimento. A câmera pode estar no ombro do *cameramam* ou sobre um carrinho (Dolly) apropriado para tal finalidade, que foi o que ocorreu no filme. Outro recurso utilizado foi a grua, um suporte para movimento de câmera semelhante a um guindaste com uma câmera na ponta, que possibilita movimentos de câmera verticais do nível do chão até nove metros ou mais. Paulo Thiago relata que em uma cena real, que não o estúdio, o filme jamais poderia ter uma sequência, como, por exemplo, uma tentativa de invasão no apartamento. Nesta cena:

A atriz Maria Zilda Bethlem corre da sala para o quarto, vai até o quarto, no quarto ela tira um revólver que tinha conseguido do personagem “Astronauta”, um personagem esquisito feito pelo Peréio. E ela pega na gaveta o revólver e volta para sala. Isso é feito em um movimento só, através de um movimento de grua. Só era possível porque estávamos dentro de um cenário e isso seria misturado a algumas seqüências, que seriam filmadas dos exteriores de Vitória, que é uma cidade muito bonita, com cenários antigos e com alguns cenários de exterior do Porto de Vitória, muito bonito, mas de forma a não caracterizar, inclusive, data e lugar, numa cidade média brasileira (THIAGO; 1993, 04:35 – 05:32).

A angulação foi praticamente toda de câmera plana, balizada pela altura da pessoa ou do objeto focalizado, utilizou também em algumas cenas a câmera subjetiva, que é colocada na posição equivalente aos olhos de uma pessoa presente na ação, com poucas câmeras altas (vista do alto) e baixas (vista de baixo). As passagens de uma cena a outra foram em maior parte por corte, que consiste em uma alternância instantânea de uma imagem a outra, e é a passagem mais comum, que pode funcionar como uma ligação entre duas cenas ou dentro de uma mesma cena. Contém uma passagem fade (a imagem que vai escurecendo gradualmente até chegar ao preto) e uma varredura/ slide, (uma imagem é substituída por outra, onde a primeira é expulsa do vídeo pela segunda). A foto seguinte retrata uma passagem por varredura, a imagem do personagem Darley dá lugar à imagem da porta, por onde entra Lúcia.



Imagem 12 – Tomada de cena do filme “Vagas para moças de fino trato”. Ator: Marcos Frota. Exibida em 26:12.

Autoria: Paramount Filmes
Ano: 1993

O figurino foi idealizado por Kalma Murtinho. O de Gertrudes tem cores neutras e frias, geralmente cinza e azul, o roupão é um figurino recorrente quando está dentro de casa, dando um ar de completa despreensão de vaidade à personagem. O figurino de Madalena é o mais vibrante, vermelho, tons de laranja, rosa ou florido, sempre com detalhes alegres. Lúcia na maior parte das cenas está de pijama azul, também usa uma boina preta, e em uma cena, roupa de ginástica preta. Em uma das falas de Madalena, ela satiriza - “Essa casa está precisando de vida. Aqui só tem múmia de camisola” (ARAÚJO, 1977, p. 55). As demais personagens aparecem com figurinos peculiares, o Alfredo com sua casaca dourada. O astronauta de terno claro e camisa vermelha, ou terno vermelho, camisa azul, lenço de seda estampado no bolso do paletó e calça mostarda.

O cenário teve a colaboração do diretor de arte Clóvis Bueno e foi montado dentro de um galpão. O apartamento consiste em sala com sofá, piano e mesa de jantar, corredor, quarto de Lúcia, quarto de Madalena, cozinha e banheiro. Em nenhuma cena mostra o quarto de Gertrudes. A mobília é simples, porém com muitos objetos sobrepostos.

Eu logo vi que era um filme para ser feito em estúdio, porque eu pensava movimentar a câmera, fazer *travelling*, fazer movimento de grua, coisas que seriam impossíveis em um cenário real. Então a idéia foi justamente em Vitória, descobrimos um espaço, em um barracão e montamos um cenário, mais uma vez com a colaboração extraordinária do diretor de arte, Clóvis Bueno, que foi pra lá, (Vitória) e fez um cenário especial para o filme. Um apartamento que ele é real, mas ao mesmo tempo eu poderia retirar paredes, tirar o teto, fazer as mudanças mais absurdas possíveis passando em um espaço para outro com a câmera, e dando liberdade através de câmeras que era essencial para fazer uma história intimista (THIAGO, 1993, 03:46 – 04:35).

A fotografia de *Vagas para...* foi criada por Antonio Penido⁶⁴ que, segundo o diretor, procurou buscar uma fotografia onírica e ao mesmo tempo com cor vibrante, que mudou de tom sobre tom em função de cada situação que ele encontrava. Cada cômodo do apartamento tem uma cor distinta, porém viva. A sala, onde é ambientada grande parte das cenas, é laranja, a mesma tonalidade foi dada à película, o quarto de Madalena, lilás, o de Lúcia, azul. Possivelmente o cenário do diretor de arte, Clóvis Bueno colaborou com essa criação. A cozinha tem azulejo amarelo até metade da parede, com piso branco e preto, o banheiro segue

⁶⁴ Luiz Abramo foi assistente de fotografia de Antonio Penido.

a mesma estrutura de azulejos até metade da parede, porém rosa, com piso rosa e preto alternados, percebe-se aqui uma construção com detalhes usados em décadas anteriores à 1990. Essa mescla de cores contrasta com as sequências exteriores que destacam o azul do Porto de Vitória na transição das cenas. Outro aspecto que também merece atenção é o plano final, que desvenda o apartamento como parte do cenário, e cria assim, um afastamento.



Imagem 13 – Tomada final da cena do filme “Vagas para moças de fino trato”. Exibida em 01:34:55. Finalização do filme com imagem em plongée.

Autoria: Paramount Filmes

Ano: 1993

Na cena acima, Gertrudes toca “Pour Elise”, sonata de Beethoven com seu aluno, Fredy, menino de uns 9 anos. A imagem sobe até mostrar que a casa é um cenário, sem teto, dentro de um barracão. De acordo com o diretor Paulo Thiago:

Aquela história poderia ter acontecido, ou ser tudo uma grande fantasia, uma grande ficção das personagens. Então *Vagas para moças de fino trato* representa quase um exercício de linguagem cinematográfica absoluto pra mim em todos os níveis. Filmar em estúdio, nunca tinha filmado, e poder manter a atenção permanente dentro da mesma locação, através da decupagem que o estúdio permite (THIAGO, 1993, 06:07 - 06:39).

Cabe-nos salientar, que na cena final, o cineasta optou pela expansão da personagem Gertrudes até o fim do filme, porém divergindo do texto dramático no aspecto da loucura. A cena finaliza com um movimento de grua, com a câmera distanciada, que revela toda a artificialidade composta pelo cenário. Posto isso, faz-se necessário reconhecer que o cineasta,

embora não utilize a linguagem épica, ainda assim propõe uma quebra de comoção, de forma a despertar o senso crítico do espectador.

Bornheim atribui que na dramaturgia o tratamento épico tem por função essencial impedir processos de empatia ou de identificação do público com o espetáculo. O autor destaca que para despertar o espírito crítico do público a técnica de atuação revela-se importante não só para o espectador que deve aprender, mas também para os atores, que devem atuar, “discutindo realmente o conteúdo social da peça; todo o texto é composto nesse sentido” (BORNHEIM, 1992, p. 205).

A tomada final fecha com a imagem do Porto de Vitória, ES, que aparece de fundo na janela da sala do apartamento, e se revela como um painel nos últimos 39 segundos da película, depois de a câmera mostrar em um movimento de grua o apartamento sem teto. A imagem desce pelo lado de fora da janela e desvenda a fotografia do Porto de Vitória, que foi tirada por Sá Grilo com uma objetiva grande angular, que permite fotografar uma área muito extensa de uma paisagem de grande extensão, além de oferecer maior profundidade de campo⁶⁵.



Imagem 14 – “O plano final [...] mistura uma foto real do Porto de Vitória com a realidade do cenário até o desvendamento de que é o cenário” (THIAGO; ARAÚJO 1993, 05:32 – 06:02). Tomada exibida em 01:35: 27.

Autoria: Paramount Filmes

Ano: 1993

⁶⁵ A câmera fotográfica com uma objetiva grande angular atinge um campo de visão que pode abranger até 180°, o que gera o arredondamento das laterais da imagem.

Walter Benjamim após valer-se de algumas críticas às técnicas utilizadas no cinema, em “A obra de arte no tempo de suas técnicas de reprodução”, descreve sobre os gestos no cinema e, emite a seguinte opinião:

É nesse domínio que a câmera penetra, com todos os seus auxiliares, seus *plongées*⁶⁶ e recuos, seus cortes e suas tomadas isoladas, suas extensões de campo e suas acelerações, suas ampliações e reduções. Pela primeira vez, ela nos abre a experiência do inconsciente visual, assim como a psicanálise nos proporciona a experiência do inconsciente instintivo (BENJAMIM, 1999, p. 40).

Por esse viés, Benjamim procura clarificar que ao ampliar o mundo dos objetos, aos quais se presta atenção na ordem visual e na ordem auditiva, o cinema teve por consequência um aprofundamento da percepção. Segundo o autor, este aspecto o distingue do teatro e tornou viável uma análise isolada de um número maior de elementos constituintes, e tende a favorecer a interpretação mútua da arte e da ciência, pois pelo cinema pode-se reconhecer o aspecto artístico da fotografia e por outro lado a sua utilização científica (BENJAMIM, 1999, p. 38 - 41). A seu ver, a história de cada forma de arte evidencia que a produção de efeitos depende de alterações do nível técnico, do qual pode acabar surgindo uma nova forma de arte.

Noutra direção, cabe lembrar que sempre que se assisti a um filme, vê-se o trabalho dos atores em cena, mas nem sempre se leva em conta quais os profissionais solicitados para gravar uma montagem cinematográfica. Para a realização de *Vagas para...* 93 profissionais foram envolvidos e três empresas foram necessárias para a finalização da película. Um número elevado de profissionais se observarmos que é um filme de baixo orçamento. Além das três atrizes principais, Norma Bengell, Maria Zilda Bethlem e Lucélia Santos, três atores de destaque atuaram como coadjuvantes, Paulo César Peréio, Marcos Frota e participação especial de Paulo Gorgulho. Entre outros coadjuvantes e figurantes, o elenco contou com mais 20 pessoas⁶⁷ e também com quatro músicos do “Quarteto JB” e uma vocalista. Além destes, mais seis músicos e a vocalista Luciana Souza, acima citada, fizeram parte dos arranjos compostos por Túlio Mourão, responsável pela trilha sonora do filme.

⁶⁶ *Plongée* visão de cima para baixo e *contra-plongée*, visão de baixo para cima.

⁶⁷ Entre estes: Homem do motel - Luiz Tadeu Teixeira; Frederico- Pablo Gomes; menina - Rhuana Santos; porteiro - Alvarito Mesdes Filho; Gianni - Hartfried Urhnjak; Misael bombeiro - Antonio Rosa Pepino; Gordo - Paul Gehard Hoffmann; policial - José Augusto Loureiro; motorista do táxi - Romulo Musiello Filho; vizinha - Branca dos Santos Neves; enfermeira - Regina Mainardi; pivete - Kleiverson Gomes; secretária - Geisa Ramos; mulher louca - Alcione Dias; jovem louco - Elieser Almeida; jovens loucas - Mariana Barbosa, Mariangela Pellerano, Ana Junqueira; vizinho garotão- Asdrúbal S. C. de Andrade; dublê da Lucélia Santos - Tatiana Seabra de Mello.

Salienta-se, portanto que é impossível a realização de um filme sem atividades coletivas que envolvem diretores, roteiristas, produtoras e atores. Porém, outros profissionais também são imprescindíveis⁶⁸, tais como: o diretor de arte, a co-produção, a direção de produção, a edição de som, figurinistas, montadores, direção de fotografia e música. Em *Vagas para...* o diretor teve uma equipe⁶⁹ com assistente de direção, assistente de direção para figuração, continuísta, preparador de elenco de apoio, administração geral, coordenação de produção, assistentes de produção, produção de finalização, mixagem e auxiliar de som direto, microfonista; assistente responsável pelos ruídos de sala, dois assistentes para transcrição, assistente de fotografia, assistente de câmera, operador de vídeo, *still*, eletricitista chefe, maquinista, assistente da maquiadora, assistentes de cenografia, assistente de figurino, cenotécnicos, assistentes de montagem, editor de som assistente, secretária, *boy* de produção, *boy* do *set*, transporte, efeitos especiais e fotografa. Além dessas funções a equipe teve apoios e agradecimentos especiais às pessoas e empresas que colaboraram de alguma forma.

Viu-se que para realizar um filme muitas técnicas são necessárias, desde a câmera com seus plongées e contra plongées, a fotografia, a trilha sonora e por fim a edição. É necessário um número significativo de pessoas para manter e fazer esta arte funcionar. Exposto isto, se partirá para a gênese da obra, pois mesmo antes de colocar em prática todas

⁶⁸ Co-produtor – Aníbal Massaini neto; Direção de produção – Andréia queiroza; Edição de som – Jorge Saldanha; Direção de arte – Clóvis Bueno; Figurinos – karlma Murtinho; Montagem – Marco Antonio Cury; Direção de fotografia – Antonio Penido; Música – Túlio Mourão; Roteiro – Alcione Araújo; Produção – Gláucia Camargos; Direção – Paulo Thiago (THIAGO, 1993, 05:16 – 05:53).

⁶⁹ Assistente de direção – Cloves Mendes Neto; assistente de direção para figuração – Cesar Huapaya; continuísta – Tetê Brito; preparador de elenco de apoio – Luiz Tadeu Teixeira (também faz o homem do motel) administração geral – Maria Cecília Costa; coordenação de produção – Gilvan Pereira; assistentes de produção – Ernades Zanon e Ricardo Sá; produção de finalização – Maria Muricy; mixagem – Roberto Leite; auxiliar de mixagem – Edvaldo Mayrink; som direto – Jorge Saldanha; microfonista – Aluísio Compasso; ruídos de sala – Antonio Cesar; assistente – Rogério Goulart; transcrição – Júlio Amaro; assistentes – Joaquim EufRASino (Babá) e Jorge Nascimento; assistente de fotografia – Luiz Abramo; assistente de câmera – Dionísio Tardoque; operador de vídeo – Marcos Coutinho; *still* – Alexandre Krusemark; eletricitista chefe – Eduardo Segóvia; assistentes – Esmar de Moura (Marajá), Waldomiro Reis e José Effren; maquinista chefe – Joaquim Azevedo; assistente – Júlio da Hora maquiadora – Josefina de Oliveira (Nena); assistentes de cenografia – Romulo Musiello Filho e Péricles Sá Ferreira; assistente de figurino – Edson Nogueira; cenotécnicos – Antonio Guerra Filho e Cleno Guerra; assistentes de montagem – Luiz Gonzaga Castro e Gisela Millo; editor de som assistente – José Louzeiro (Louzeirinho); secretária – Telma Vieira; *boy* de produção – João Carlos Machado; *boy* do *set* – Fabio Barros (Piu); Transporte – Egecimar Cadete e Almir Rocha; efeitos especiais – Sérgio Farjalla e Marcelo Couto; fotografia do painel – Sá Grilo; painel da sequência inicial pintado por – Angela Gomes; trucagem – Movedoll; laboratório de imagem – Líder Cine Laboratórios; estúdio de som – CTAV / IBAC e Delart (THIAGO, 1993, 01h36min: 23 – 01:37: 36).

essas técnicas é preciso um roteiro, e por esse caminho Alcione Araújo relata sua primeira experiência como dramaturgo.

3.3 A gênese da obra segundo seu autor



Foto 2 – Alcione Araújo em seu escritório - Rio de Janeiro
Autoria: Ester Cristiane da Silva
Ano: 2010

Ao ler um texto dramático, é possível que interpretações distintas sejam feitas por diferentes pessoas, portanto toda obra tem sua gênese, e tal esclarecimento só é possível segundo as palavras do próprio dramaturgo. Tomando-se a importância desse viés na análise, uma entrevista foi realizada com Alcione Araújo, em seu apartamento no Rio de Janeiro no dia 27 de novembro de 2010. Em uma descontraída conversa que durou das 17h00 às

20h50⁷⁰, ele relatou desde a gênese de sua obra. Então, para melhor compreender a percepção do dramaturgo em *Há vagas para moças de fino trato*, Araújo narra:

[...] Vou contar a gênese, mas é lógico que pode-se interpretá-las. Até porque essa peça foi um rastilho de pólvora pra mim, porque foi a minha primeira peça e eu era muito novo, e ela abriu uma perspectiva que eu acabei apostando minha vida inteira nisso, não nela, mas nas portas abertas. Então, ela tem essa importância de ser a chave por que eu entrei numa atividade e me profissionalizei. Mas hoje, ela tem pra mim, a importância, a significação humana daquela época (1972/1973). O que eu respondi de trabalhos acadêmicos sobre o comportamento da mulher e depois mais tarde eu fui escrever, e eu fiquei conhecido como aquele que sabe escrever sobre as mulheres, então tudo que tinha de mulher, me chamavam [...] (ARAÚJO, 2010).

Sob a ótica de Peter Brook, o trabalho de escrever uma peça é extremamente difícil. Pois um teatrólogo cria personalidades diferentes em um mesmo texto dramático, e para isso precisa “entrar no espírito de personagens opostos”. “Ele não é um juiz, é um criador - e mesmo se sua primeira tentativa em teatro abrange apenas duas pessoas, qualquer que seja o estilo, mesmo assim é preciso que ele viva totalmente ambas”. Alternar-se entre as personagens, é, neste caso, uma tarefa “sobre-humana” em qualquer que seja a época, e para isso também é necessário ser dotado de talento singular. Aos que criticam dramaturgos principiantes, Brook pondera que, se o trabalho parece fraco, é porque “o âmbito de sua compreensão humana ainda não se espalhou”. Para enfatizar a importância do dramaturgo, o autor sugere que nada é mais suspeito que um homem que inventa personagens e depois nos conta todos os segredos destas (BROOK, 1970, p. 29). Nesta direção, Araújo conta:

[...] quando eu escrevi *Há Vagas para moças de fino trato*, [...] eu morava em um apartamento em Belo Horizonte. Bom, eu queria escrever, desde já eu queria escrever, então eu estava começando a escrever e estava procurando um assunto. Eu morava em um edifício (apartamento) que tinha uma sacada com uma área comum, e que lá embaixo, eu não me lembro bem o andar... uns três andares abaixo do meu, tinha outro apartamento do outro lado, em que eu via a varanda. Da minha varanda eu via aquela varanda, e naquele apartamento moravam três moças, mas eu não conseguia ver o apartamento lá dentro, e via só a varanda e um pedacinho do apartamento, de modo que eu só tinha acesso àquelas pessoas quando elas vinham na varanda. Aí vinha uma e ficava fumando, e daí vinha outra e chupava uma laranja.

⁷⁰ A entrevista foi realizada na sala de estar do apartamento do dramaturgo, que passou depois ao seu respeitável escritório, onde obras se estendem numa estante que começa do chão do primeiro andar e se alonga ao piso superior. Araújo concedeu a entrevista em um clima agradável e com espírito jovial, pois não gosta de ser chamado de “senhor”.

E eu ficava observando aquele movimento, eu via muito, eu ficava o tempo todo na varanda olhando, e daí o tempo foi passando e fui começando a me interessar por aquelas três mulheres, três mulheres que eu não conhecia, [...]. Eu comecei acompanhar; tinha uma que só aparecia à noite, tinha um namorado que aparecia lá de vez em quando, tinha uma que chorava chupando uma laranja, [...]. Chupava laranja e chorava, (risos) eu não sabia o que era, e a outra que tinha um namorado, vinha na varanda e ficavam se beijando e conversando e tinha outra que parecia mais velha e que era muito só, parecia muito só. Bom, daí eu ficava observando, era uma coisa totalmente imponderável, não tinha hora, mas a maneira que o tempo foi passando eu fui me interessando por aquelas pessoas, eu não sabia nada delas, e nem tinha como saber, eu não ia perguntar não fazia sentido. Eu ficava ali de uma forma completamente involuntária, [...], só ficava olhando, eu fui me interessando⁷¹ [...] (ARAÚJO, 2010).

Com vistas a rearticular, Martin Esslin salienta que, se um dramaturgo tem realmente habilidade para escrever, ele precisa ao imaginar suas personagens penetrar não só nos seus sentimentos, mas também nos maneirismos individuais de cada um deles. Esslin acredita que o dramaturgo como criador, projeta em cada personagem experiências pessoais, e, assim, de alguma maneira, a personagem vai “corresponder e representar certos aspectos e elementos da experiência pessoal e da estrutura psicológica daquele dramaturgo; toda imaginação terá sempre de basear-se em pelo menos um germe de experiência pessoal” (ESSLIN, 1986, p. 118). Nesse sentido, as ideias de Esslin correspondem à concepção do dramaturgo, que relata que à medida que o tempo passava:

Eu fui me interessando humanamente por elas, e aí uns tempos depois eu comecei a pressentir quando uma ia sair, eu via o movimento de alguém pra sair, eu corria e pegava o elevador no meu andar pra ver se era no andar de baixo, e algumas vezes eu acertei só que eu não tinha o que falar então eu ficava em silêncio, só ficava ali perto, pra mim tinha um significado [...]. Eu me formei muito cedo na universidade, eu tinha me formado com 20 anos, era recém-formado e era professor da universidade, mas era um garoto. Tinha namorado pouquíssimo, não sabia nada de mulher, não sei hoje, então não sabia. Então eu observava alguma de perto, às vezes por uma extraordinária coincidência de eu entrar no prédio e entrar uma delas, daí meu coração disparava, elas se tornaram pessoas importantes pra mim, até que um dia, talvez um ano depois, quando eu comecei a pensar em escrever uma peça.

Aquela observação inicial fecundou o interesse, mas aos poucos eu fui me despegando delas, porque aí eu fui imaginando as coisas, e essa imaginação partiu de lá. Mas a partida, [...] é, como corrida de automóvel,

⁷¹ Em tom de gracejo Araújo explica: “por que... é claro que não eram pessoas que eu pudesse namorar, eram mais velhas do que eu, então eu não pensava em termos de namoro, assim, se alguém tirasse a roupa ali eu gostaria (risos)”. Pergunto então ao dramaturgo, em tom de descontração, se gostaria que tivesse alguma “Madalena” naquele apartamento. Araújo com ar zombeteiro brinca: “Se tivesse um tipo assim, eu adoraria, mas não era o caso não” [...] (ARAÚJO, 2010).

sabe como parte, mas não sabe o que vai acontecer no percurso, o carro bater, pegar fogo.

Então partiu dali, mas eu fui me despegando delas, e foram surgindo àquelas personagens, e eu não sei exatamente de onde, eu não era conhecedor de mulheres, e as que eu conhecia eram em geral da família, minha mãe, minha avó, irmãs, essas coisas assim. Eu não sabia como era não, eu digo como observação suficiente para engendrar o comportamento de interesse, e era minha primeira peça, portanto eu não sabia muito de teatro, eu sabia pouco, eu era muito mais interessado em literatura (ARAÚJO, 2010).

Em teoria poucos homens são tão livres quanto um dramaturgo, é o que diz Peter Brook, pois este pode “transportar o mundo inteiro para o seu palco”. Mas o autor define o dramaturgo como um “tímido”, pelo fato de olhar o conjunto da vida, e ver como todos nós, apenas um “fragmento minúsculo”. E observa com olhos críticos que um dramaturgo infelizmente “quase nunca procura” relacionar seu trabalho a uma estrutura maior como se aceitasse, sem questionar, a sua intuição e a sua realidade, como completa e como toda a realidade. “É como se sua crença na subjetividade, funcionando como seu instrumento e a sua força, impossibilitasse qualquer dialética entre o que vê e o que aprende (BROOK, 1970. p. 31). Vale abordar aqui, o relato do dramaturgo que revela como surgiu seu interesse pelo teatro.

Com 10, 12 anos por aí, eu vi minha primeira peça de teatro. Na família aconteciam as brincadeiras de teatro, mas eu não tinha ido a um espetáculo de teatro, não era como hoje que tem muita peça infantil. Minha filha eu levei ao teatro desde cedo. Quando eu vi a peça eu fiquei apaixonado pelo teatro, não sabia como fazer aquilo, era uma coisa misteriosa. Como se faz o teatro. Eu entendo as pessoas que querem começar porque não sabem, eu tenho amigos escritores que ficavam espantados como aquilo funcionava porque não tem descrição.

[...] Então eu era um iniciante na profissão, era iniciante com as mulheres, ainda não tinha tido, só paixão de adolescente, mas não tinha tido muita vivência com mulheres e era iniciante no teatro. Bom, eu comecei escrever e foi rolando, não demorei tanto tempo, eu demorei mais tempo pensando. É claro, que você começa pensar, você começa a observar as pessoas vivas, aí eu já detinha estritamente aquelas moças.

Passei a observar as mulheres na rua, você começa a olhar para uma mulher menos como corpo feminino, menos como objeto de desejo, menos como beleza e você começa a olhar pra mulher bem lá dentro. E as minhas coisas que eu escrevo, eu parto muito das personagens eu não tenho as ações eu não tenho uma historinha, nem sei qual é a história, nunca sei (ARAÚJO, 2010).

O processo que acontece dentro do dramaturgo, segundo Brook, vem de sua necessidade de expressão, que começa por um impulso, estimulado por atitude e comportamento, de modo que uma palavra não começa como simples palavra é produto final

iniciado pelo impulso. Esse processo também se repete no ator, portanto, tanto para o autor e depois para o ator, “a palavra é a pequena porção visível de um conjunto gigante e invisível” (BROOK, 1970, p. 5). Desse modo, o dramaturgo diria que:

[...] Então aquilo me servia pra amadurecer porque eu comecei olhar para as pessoas, para as mulheres como pessoas, numa descoberta precoce até, porque minha cultura masculina era uma cultura machista, vinham de meus antecessores, familiares, era da minha época. Então eu comecei a olhar para as mulheres como pessoas, e aquilo foi gerando um dramaturgo, foi gerando uma pessoa que não se contenta em olhar pra alguém e apenas ver um corpo, um rosto, uma boca, quer mergulhar lá, [...]. Isso era uma coisa da minha índole que eu não sabia. [...] ⁷².

Então eu tinha um olhar assim, é tudo muito intuitivo, muito empírico, não tem teoria. Pois bem, escrevi essa peça com essas três personagens, que hoje, tantos anos depois eu tenho uma visão muito crítica, [...]. E enfim, acabei a peça, então aquelas coisas foram inventadas ⁷³ (ARAÚJO, 2010).

Assim como Esslin, Brook expõe que existe o autor que explora a sua experiência interior com grande profundidade, mas por outro lado, Brook pondera que também tem o autor que evita estas áreas, e explora o mundo exterior. Mas há, na opinião dele um ponto crítico: “cada um pensa que seu mundo é completo” (BROOK, 1970, p. 31-32). Brook frisa que Shakespeare, há quatrocentos anos, colocou em conflito “aberto a sistemática dos acontecimentos do mundo exterior, os acontecimentos interiores de homens complexos isolados como indivíduos, a grande arrancada de seus temores e aspirações”. O drama de Shakespeare causou exposição, confrontação, contradição, mas a fim de despertar a compreensão. Ainda que Shakespeare se destacasse em meio aos outros teatrólogos de sua época, esses também “partilhavam a mesma inclinação à luta contra aquilo que Hamlet chama de as formas e pressões da era” (BROOK, 1970, p. 32). Por esse caminho, Alcione Araújo alega que o período em que o Brasil passava pelas regras da ditadura, possa tê-lo influenciado na sua dramaturgia

Tinha uma moça que alugava vagas, era como se fosse uma república de moças, sem relação de poder, eram moças muito liberais, pois recebiam namorados, não tinha uma censura como tem na peça, não era uma coisa repressora como é na peça, então aquilo era da minha cabeça.

⁷² “Então, meus pais me diziam depois: você sempre foi assim, você ficava olhando para as pessoas e depois fazia observações, fazia observação que ninguém fazia. Minha mãe me disse: você acerca de uma parenta disse assim: mas, ela ri, ela ri, mas ela é muito triste, então você sabia de coisas que nem eu sabia” (ARAÚJO, 2010).

⁷³ Ao falar das moças do apartamento vizinho que deu a inspiração inicial para o enredo da sua primeira peça teatral.

Daí você pode interpelar e dizer, bom que época era essa, bem nós estávamos no apogeu da ditadura, 1972, 1973 era um momento em que a tortura está grassando e eu vivia muito essa época eu era recém-formado na universidade, eu era um garoto professor, isso em Minas Gerais, tudo isso em Minas Gerais, em Belo Horizonte. Então a questão política era muito presente na minha vida, eu participei de passeatas, por muito pouco não entrei na luta armada, porque eu não tenho índole para armas, mas eu participava muito das discussões intelectuais e das questões políticas, eu não era propriamente uma liderança, mas gostava das questões, já escrevia artigos, coisas assim, mas eu não era um líder estudantil.

Então é possível, eu admito como possível, que repercute nestas questões do contexto político da época, mas eu não tinha consciência disso, eu não fiz com essa intenção. Então o artista passa por essas questões mesmo. Uma pergunta que fizeram a Picasso: Como é que você pesquisa pra tirar as idéias, ele responde: “Eu não pesquiso, eu acho está em mim, quem tem que pesquisar é quem faz ciência, análise, essas coisas de pesquisa”. Então esse seu olhar, essa sua índole é que aparece, é claro que em um nível mais avançado de análise, que é o quanto você introjeta do discurso do poder, que você vai ver nos textos de Michel Foucault (ARAÚJO, 2010).

Michel Foucault analisa que o poder não emana somente do centro do governo para a sociedade, mas procura possibilidades dos vários locais de poder. E esses poderes são geradores de discursos que, por sua vez, têm seus próprios interesses em privilegiar a prática do poder. Assim, “o poder se exerce em rede e, nessa rede, não só os indivíduos circulam, mas estão sempre em posição de serem submetidos a esse poder e também de exercê-lo” (Foucault, 1999, p. 35). Portanto, encontra-se o poder na escola, na fábrica, nos hospitais, na polícia, no Estado, na comunidade, e na família, e cada qual discursa pelas suas causas. Foucault menciona que “[...] o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo pelo que se luta, o poder do qual se quer apoderar” (Foucault, 1996, p. 10). Todavia, na sua concepção, “deve-se conceber o discurso como uma violência que fazemos as coisas, como uma prática que lhes impomos [...]”. (Foucault, 1996, p. 53). Nesse sentido Araújo admite que:

É possível que eu tenha visto mulheres que certamente introjetaram discursos masculinos e que, às vezes, são mais machistas que os homens, porque elas se auto-reprimem e reprimem a quem podem, a seus subalternos introjetando o discurso que é a negação de sua própria pessoa.

É possível, isso existe até hoje e certamente eu devo ter convivido com pessoas desse tipo, que é a Gertrudes, que é uma pessoa repressora, mas que é uma repressão complexa, porque ela reprime a outra pessoa, movida por uma inveja da sua própria incapacidade de amar e fica insuportável pra ela ver a outra amar. E essa capacidade, disponibilidade pra amar não é algo que se aprende na escola, é uma disponibilidade pessoal, que você adquire (ARAÚJO, 2010).

Um autor, segundo a descrição de Brook, trabalha com o que tem, utiliza de sua sensibilidade. “Não pode se convencer a ser melhor ou diferente do que é. Só pode escrever sobre o que vê, pensa e sente”. Todavia pode afinar o “instrumento à sua disposição”, a partir do momento que perceber que não é o bastante profundo em muitos aspectos da vida, e em muitos aspectos do teatro, assim “poderá começar a encontrar os meios de reatar os elos de observação e experiência que permanecem por enquanto desatados” [BROOK, 1970, p. 33]. Na tentativa de desnudar as facetas do ser humano através de personagens, o dramaturgo concebe três personalidades distintas. Gertrudes na sua concepção é a personagem mandona.

[...] Eu acho que a Gertrudes é dessas pessoas que tentam. E o ato amoroso é só o ato amoroso. Não é só o ato amoroso homem e mulher, é também o ato amoroso com as outras moças, com as amigas. Essa disponibilidade afetiva em algumas pessoas como ela, é como se alguém que quer abraçar , mas não abraça , esmaga; não sabe abraçar , esmagam, sufocam essa pessoa.

E eu acho que a Gertrudes em muita coisa é um pouco assim, é uma pessoa que a solidão empedrou sua sensibilidade que ela se transformou em um poço de inveja, de dificuldade, de solidão, há uma mutilação da consciência e aí ela quer a relação amorosa e afetiva com as outras.

Quer, mas não sabe como conquistar isso afetivamente, não teve esses instrumentos, que é amado sem saber, ela não sabia como amar, ela oferece a moradia, ela oferece o apoio, mas como que sequestra essas pessoas, e isso é um equívoco humano, uma confusão humana.

Ninguém pertence a ninguém, daí essas visões que incluem o amor, essa recíproca, essa relação não só é recíproca como é obrigatória. Isso é impossível, ninguém é obrigado a amar alguém e ninguém é obrigada amar porque te amam. Você não é obrigada a amar alguém que te ama (ARAÚJO, 2010).

Segundo Jean-Jacques Roubine, no início do século XX a arte da encenação exigia o apoio de um bom texto. Quanto à arte de representar, esta inventava e aperfeiçoava técnicas para colocar em cena, tudo que fora imaginado por um escritor (ROUBINE, 1998, p. 50). Quanto ao texto dramático, Prado constata que no Brasil, entre 1940 e 1970, aconteceu o deslanche do teatro moderno, com o surgimento de um bom número de dramaturgos importantes (PRADO, 2008, p. 11). Notadamente inspirados e com o sentimento de poder provocar uma mudança social, os dramaturgos entremearam seus textos com alegorias e metáforas.

Então é uma maneira de observar, por exemplo, essa passagem do contexto histórico para o contexto dramático seja através dessa introspecção, dessa introjeção de uma discussão autoritária que estava no ambiente e que veio pra cá.

Acho que pode haver essa interpretação, depende de quem olha de quem analisa. Mas eu acho que ainda que possa ter este olhar que faça uma passagem do discurso autoritário do regime militar, dos ditadores para as pessoas que introjetam aquela atitude, isso existe de fato. Há também, uma questão que é a atitude comportamental, as mulheres que não conseguiam reter os homens a quem elas amavam introjetavam um discurso masculino, que era uma mistura de ódio por esses homens em reprodução de suas atitudes. Porque digamos que eu ame um homem, e ele não me quer, eu introjeto esse amor por ele, reproduzindo as atitudes dele autoritárias comigo e passo adiante, como ele fazia comigo.

No entanto, se você vai fazer um estudo sobre a presença de uma atitude autoritária da Gertrudes, ela acumula esses dois aspectos, ela deveria acumular esses dois aspectos, não sei se acumula, isso é com quem analisa, mas ela hipoteticamente deveria mesmo em um conceito estritamente político (ARAÚJO, 2010).

Ao defender a vertente da dramaturgia social, o dramaturgo delineou também momentos de mudanças do comportamento feminino no Brasil por meio da personagem Madalena. Por esse viés, Marvin Carlson, salienta que o feminismo, sob diversas formas, forneceu uma fonte particularmente rica e variada de textos teóricos sobre o teatro desde a década de 1980. Os alicerces para a teoria feminista partiram, no entanto, de outras disciplinas, principalmente dos estudos literários (CARLSON, 1995, p. 508). A convivência de Alcione com amigas da faculdade fez o autor perceber as dificuldades enfrentadas pelas mulheres no contexto social

Sou da geração que começou a liberação sexual, então eu convivia com inúmeras amigas, que passavam por essas questões, que eram moças livres, que tinham profissão e que queriam transar com homens [...] e eram confundidas com “putas”, que era um equívoco absoluto.

E aquilo era muito importante, porque era parte das minhas amigas, uma parte da universidade, jovens professoras universitárias e essa questão não existe mais hoje, mas na época era uma questão forte, porque era pioneira e eram reprimidas pelos irmãos, pelos pais, pelos namorados e havia até uma atitude masculina estranhíssima que era, acho que isso ainda existe, aqui no Rio menos, mais existe.

Eu também já estou longe de Minas há 34 anos, então já perdi essa relação, mas existia sim. Por exemplo, um cara namorava uma moça e transava com ela, daí ele acabava aquele namoro e contava as experiências íntimas que tinha tido com aquela moça para outros homens, e os outros homens iam manifestar interesse pela moça não para namorá-la, mas pra ir pra cama com ela, era uma coisa de uma degradação cumulativa, mas que era bem dentro do espírito masculino, que não entendia a mulher como outro ser (ARAÚJO, 2010).

No período em que as preocupações feministas entraram na teoria teatral, o movimento geral chamado feminismo no começo dos anos 1970 deu lugar a uma complexa

rede de feminismo. Sue - Ellen Case, no artigo “feminismo e teatro” de 1988, sugere e elenca: feminismo radical (às vezes chamado de feminismo cultural), feminismo liberal, feminismo materialista, feminismo socialista, feminismo marxista, feminismo lésbico, feminismo lésbico radical, posições críticas como uma crítica feminista e a *écriture féminine* (uma aplicação do feminismo Frances), de acordo com Case,” a maioria das feministas abrange uma combinação delas” (CASE apud CARLSON, 1995, p. 509). Araújo rememora:

Não sei se essa foi a questão inicial do feminismo, o feminismo na sua origem, era um feminismo muito revoltado, depois ele foi amadurecendo. O que eu senti naquela época, e isso passa pela geração do monopólio político do ponto de vista do comportamento, é paradoxal a isso, mas no mesmo momento que havia a ditadura militar duríssima, [...] havia uma mudança de comportamento no mundo, e essa mudança chegava aqui, não pra todos, eu estou falando de uma pequena elite, universitários, intelectuais, artistas, acadêmicos, essa mudança chegava aqui para homens e mulheres (ARAÚJO, 2010).

Prado acredita que no Brasil, Plínio Marcos, de forma inconsciente, simplesmente guiado por seu instinto de escritor, abriu caminho para os “protestos de grupos que se julgavam oprimidos como as mulheres e os homossexuais”. Os textos de Plínio tinham no máximo três personagens, e atribuía sua dramaturgia ao social, porém o foco principal centrava-se nos conflitos individuais, “forçosamente psicológicos”. Por esse caminho transitaram e continuaram a transitar muitos autores, e também autoras⁷⁴, que nesse ínterim começaram a frequentar com assiduidade os palcos brasileiros (PRADO, 2008, p. 103; 104).

A despeito das objeções do gênero feminino, a autora Jill Dolan⁷⁵ simplificou e ordenou três categorias do feminismo: americano – liberal⁷⁶, cultural ou radical⁷⁷ - e o feminismo materialista (DOLAN apud CARLSON, 1995, p. 509). O que mais se enquadra à nossa pesquisa dentro do teatro brasileiro, aparentemente é o feminismo materialista. Que embora compartilhe algumas inquietudes tanto com o feminismo liberal quanto com o

⁷⁴ Algumas das dramaturgas do período em questão (final da década de 1960, começo de 1970), Leilah Assumpção, Isabel Câmara e Consuelo de Castro (PRADO, 2008, p. 104).

⁷⁵ No artigo “O espectador feminista como crítico” de 1988.

⁷⁶ Segundo Dolan e Jaggar, o feminismo liberal está estreitamente associado ao humanismo liberal e aos seus objetivos e crenças políticos. Ele encarece a individualidade, mas também a humanidade comum, insistindo em que “todos devem receber igual consideração, sem nenhuma discriminação baseada no sexo” (CARLSON, 1995, p. 509).

⁷⁷ O Feminismo radical ou cultural vê essa “universalidade” como uma máscara para o patriarcado, o sistema que tradicionalmente tem colocado os homens nas posições de poder familiares, econômicas e políticas, oprimindo as mulheres de todas as classes e raças. [Em relação a isso, o feminismo cultural tem procurado definir e respaldar “a noção de uma cultura da mulher, diferente e separada da cultura dos homens”...] ”experiências que o corpo conheceu com base no gênero” (CARLSON, 1995, p. 510).

feminismo cultural, não visa nem a um objetivo liberal, “que absorveria as mulheres no universal masculino”, nem a um objetivo cultural, “que destruiria o equilíbrio de poder em favor da supremacia masculina”. O universalismo do primeiro e o essencialismo do segundo, conforme relata Carlson, são substituídos por um estudo de gênero como culturalmente construído dentro de uma dinâmica de poder (CARLSON, 1995, p. 511).

Case observa que a posição materialista sublinha o papel da classe e da história na criação da opressão das mulheres, em vez de pressupor que as experiências das mulheres são induzidas por opressão de gênero exercida pelos homens ou então, que a liberação pode ser produzida em virtude das forças de gênero únicas das mulheres (CASE, 1988, p. 82). Araújo imbuído no contexto da época comenta:

[...] minha geração assistiu essa mudança, no Rio de Janeiro, entre colegas, e é claro que eu ouvia com muita simpatia essa mudança, porque eu não concordava com o que havia antes. Era uma hipocrisia muito grande em relação a isso. E aquela personagem (Madalena) pode refletir uma simpatia por esse comportamento das mulheres, eu acho que eu confirmo isso, porque depois de tantas montagens no Brasil e fora do Brasil, a personagem simpática da peça é ela.

As mulheres da plateia se identificam, e têm uma atitude favorável de concordância, e hoje evidentemente, soa estranho para a plateia uma mulher como a Gertrudes, que aí a reação é quase de piedade e curiosamente compreensão. Curiosamente há compreensão, porque quase sempre tem alguém que tem uma avó assim. A Gertrudes não é, digamos, uma personagem contemporânea (ARAÚJO, 2010).

Na descrição de Carlson, o feminismo materialista⁷⁸ tem muito em comum com o materialismo cultural em suas estratégias teóricas, pois ambos estão “fundamentalmente interessados no modo com que um produto cultural como o teatro está envolvido na ideologia, nas formações de sistemas de relações sociais e nas estruturas de poder”. De modo, que esse reconhecimento da “política de identidade”, com o do sujeito como uma posição ideológica permite ao feminismo materialista, na visão do autor, “insistir na importância do gênero sem aceitar uma posição essencialista que envolva características feministas ‘inatas’, nem uma visão da mulher como mero instrumento passivo de dinâmicas sociais” (CARLSON, 1995, p. 512).

⁷⁸ O feminismo materialista tem propendido mais para o neo marxismo e Brecht. “Elin Diamond segue os materialistas culturais britânicos ao afirmar no artigo “teoria brechtiana e teoria feminista”: que a teoria brechtiana, como todas as suas lacunas e inconsistências, oferece” uma teorização do funcionamento de um aparato de representação com enorme ressonância formal e política” (DIAMOND apud CARLSON, 1995, p. 512).

No Brasil, em fins de 1960 e começo de 1970, dramaturgas escreveram peças que enfatizavam no enredo, as mulheres e seus conflitos na sociedade, as imposições sociais e lutas pela mudança. Entre estas, Leilah Assumpção com a peça *Fala Baixo senão eu grito*; Isabel Câmara com *As Moças*, e Consuelo Casto, autora de *À flor da pele*. O universo feminino também foi dramatizado por autores, entre outros, como Antônio Bivar que escreveu *O cão siamês* e José Vicente com *O Assalto*.

Prado enfatiza que os dramaturgos nacionais estavam agitados em busca de uma liberdade maior, ou diversa. Quanto às personagens, colocaram em cena as que antes eram tratadas como “anormais, nos limites ou às vezes já entrando pelo delírio adentro, reclamando para elas a permissão de exprimir sem censuras lógicas ou morais a parte mais irredutível e original de suas personalidades” (PRADO, 2008, p. 104-105).

Assim, as personagens tomavam uma posição e colocavam-se “contra a ordem, qualquer que fosse tanto burguesa quando a da esquerda oficial, ambas construídas sobre a submissão do indivíduo à sociedade”. Ao que refere à peça, em sua organização interna ou em suas relações com o mundo exterior, esses dramaturgos acrescentaram às regras dramáticas um pouco de loucura, dessa forma pediam para si, segundo Prado “a mesma autonomia de ação que estavam dispostos a dar às suas personagens. Vida e teatro deviam escapar juntos à servidão da racionalidade excessiva” (PRADO, 2008, p. 104-105). Quando Araújo reflete sobre a personagem Lúcia, diz que esta é a personagem contemporânea da peça, visto que à sua observação sobre a contemporaneidade da Lúcia “diz respeito ao Brasil”

A Lúcia é uma personagem pra mim, mal resolvida [...]. Mas como a peça foi muito observada por psicanalistas e essa gente de medicina, eu talvez tenha me aproveitado de tanto que ouvi. Houve muito debate naquela época. Eu tinha a intenção de fazer uma garota, que talvez, a Lúcia por ser mal resolvida, [...] seja a personagem mais contemporânea. As meninas de hoje são daquele tipo, estou falando do Rio de Janeiro, do Leblon, que é assim. Fala uma coisa e se arrepende, é super ousada em um dia, mas no dia seguinte não assume os desdobramentos da sua atitude, essas coisas são um pouco inconsequentes, faz e não assume, arrepende do que fez, faz uma coisa muito arrojada e não tem noção de como aquilo vai repercutir, e daí, quando repercuti fica abalada,.

Eu acho que a Lucia é uma dessas meninas, que tem uma formação muito carente e que saíram pra vida muito cedo. Viveram aqui numa república e que num sei onde trabalharam e que são completamente descabeçadas. [...] então assim é a Lúcia pra mim. [...] (ARAÚJO, 2010).

O pressuposto essencial do teatro político, pensado em termos racionais, de acordo com Prado, cedia lugar a um tipo diferente de revolta, “que pretendia atingir o homem como

indivíduo e não como ser comunitário, afastando-o de qualquer comodismo intelectual, de qualquer autocomplacência”. Tal que o dramaturgo, podia ousar e explorar tudo, ir até o limite da razão; dos delírios à loucura, “mesmo sob pena de não achar o caminho de volta” (PRADO, 2008, p. 114). Uma nova moda surgia perante a juventude; não mais se admitia divisas entre arte e revolta. Segundo Prado, não caberia ao teatro promover revolução, ele mesmo é que tinha que ser um ato revolucionário. Assim barbas e cabelos cresceram e se “emaranharam em protesto contra o artificialismo da civilização”⁷⁹ (PRADO, 2008, p. 114). O teatro desse período não deixou o contexto social à margem de sua dramaturgia, portanto agregou novos valores aos antigos. Por esse viés, o dramaturgo relembra uma passagem que se deu em sua vida.

Eu conhecia naquela época umas meninas muito arrojadas. Então eu convivi com algumas delas que eram assim. Houve uma época que eu tinha um cabelo muito grande, mais ou menos na cintura, eu era muito estudioso e tal, mas de vez enquanto dava umas maluquices, e eu fui pra Arembepe (Bahia) de carona. Na época os hippies iam de carona pra Arembepe, eu não era hippie, era um professor da universidade e adorava aquela coisa. Hoje pra mim isso é impensável, dormir em carroceria de caminhão, comer o que rolasse [...]. Aí em Arembepe eu encontrei uma multidão de meninas desse tipo, não sabiam o que fazer, e de repente choravam, gente perdida. Por isso que eu acho que a personagem da Lúcia é contemporânea (ARAÚJO, 2010).

Torna-se imperioso registrar que durante a entrevista, Araújo falou de sua peça com muito entusiasmo, embora tenha sido a primeira de uma lista de 14 peças teatrais, o dramaturgo conta cada detalhe como se fosse a escrita mais recente de suas obras. No que concerne ao fato de seu primeiro texto dramático ter sido montado tão rápido, o dramaturgo se diz surpreso, e ainda:

Curiosamente essa peça é muito montada fora. [...] Em lugares mais liberais, a Gertrudes tem muito impacto. Na Europa a personagem teve um impacto muito forte, o comportamento não é como no Brasil. O Brasil muda com muita facilidade. Aqui se tem uma moça tradicional, daí qualquer duas ou três experiências que ela tenha, ela já está na lama. Na Europa é mais pictórico esse negócio. Uma mulher sozinha, como a Gertrudes, morando sozinha e que aluga quartos para outras, e que não aluga por dinheiro, aluga por carência afetiva [...]. (ARAÚJO, 2010).

⁷⁹ Algo semelhante, conforme descreve Prado, aconteceu no romantismo. As roupas como que endoideceram, e repudiaram o recato burguês, “indo de um desleixo às vezes cuidadosamente estudado até aquela furiosa “fantasia equatorial” antevista profeticamente por Oswald” (PRADO, 2008, p. 114)

Cabe esclarecer que a percepção da obra e a memória captada por meio de entrevista com o dramaturgo Alcione Araújo e, aqui transcrita, foram de extrema valia para a abordagem desta pesquisa. Percebe-se que o mergulho individual por parte de Alcione, mediado pelo olhar coletivo, revela o vínculo social do texto. Adiante, vê-se que cada representação de uma obra, diverge na interpretação dos atores, do diretor e principalmente na concepção da leitura que tiraram desta para colocar em prática em uma determinada linguagem do contexto cênico. Assim, as representações de um mesmo texto dramático ou roteiro cinematográfico pode ser múltiplo na interpretação do espectador.

3.4 As múltiplas representações de uma obra

Toda obra nasce de um pensamento, sonhos e fantasias de um autor, e assim as personagens ganham vida com instintos e sentimentos profundos e diversas personalidades. Portanto, toda obra passa a ter significações diferenciadas a partir do momento em que outras pessoas se apropriam, seja na leitura, ou na representação, tanto no teatro como no cinema. Fez-se uso das ideias de Chartier para abordar a apropriação, que, a seu ver, “visa uma história social dos usos e das interpretações, referidas a suas determinações fundamentais e inscritas nas práticas específicas que as produzem” (CHARTIER, 1991, p. 7). Assim, um texto dramático pode ser representado de diferentes formas. Da escrita ao cinema, outros signos podem ser traduzidos para a cena; no teatro não é diferente. Ainda assim, cada espectador faz sua leitura, e, dessa forma, uma única obra pode ter múltiplas representações.

Por esse viés, Chartier salienta que as significações múltiplas e móveis de um texto dependem das formas por meio das quais é recebido por seus leitores, pois os que podem ler os textos, não os lêem de maneira semelhante, além de que, segundo o historiador é preciso considerar que a leitura é sempre uma prática encarnada em gestos, espaços e hábitos, que é uma análise, que, diversamente, se aprende dos bens simbólicos, e produz assim usos e significações diferenciadas e das determinações que regulam as práticas, “dependem as maneiras pelas quais os textos podem ser lidos, e lidos diferentemente pelos leitores que não dispõem dos mesmos utensílios intelectuais” (CHARTIER, 1991, p. 5- 6).

Como se pode constatar, a leitura é de supremo valor, porque reproduz outra versão da história. Cada pessoa que lê a mesma obra tem uma observação diferente devido às próprias concepções de vida que teve. Sobre o assunto Araújo ressalta:

Isso é muito profundo [...]. Numa história do conhecimento da filosofia, isso se chama fenomenologia da percepção estética. Tem um lado do receptor, que é o leitor e o espectador e o lado do criador, vou deixar o criador de fora. O que se passa no espectador, vamos pegar um livro, um texto qualquer, é que, quando você está lendo um livro, a leitura, no caso, é um tipo de percepção particular que se dá individualmente, porque você lê sozinho em geral, pode-se ler em grupo, mas em geral lê-se sozinho. Então você está em um lugar iluminado que você fica lá com seu livro, parado, quieto.

Mas é um fenômeno em você, que ele que se movimenta, e que te coloca turbulência, mas você fisicamente está quieto. Que fenômeno é esse no ato do leitor: você vai ler palavras alinhadas seguindo uma ordem que o autor te propôs, escreveu, só que a percepção dessas palavras, ela é uma percepção subjetiva, nós não percebemos as palavras em algo estreito... , não percebemos da mesma maneira as palavras.

A palavra é uma construção que passa por você. Você pega um substantivo, por exemplo: singelo... sapato, sem que você tenha percebido a pessoa mesma fez uma construção da sua percepção do que seria um sapato, que inclui o sapato bonito que você teve aos oito anos de idade, o sapato alto que você não teve pra ir a aquele baile, o sapato vermelho que combinava com o teu vestido, que você não teve o sapato que um dia quebrou o salto, o sapato que apertava o teu pé. Você fez uma construção ao longo da sua vida (ARAÚJO, 2010).

Como se vê em Chartier, ler um texto ou decifrar “um sistema de pensamento consiste, pois, em considerar conjuntamente essas diferentes questões que constituem, na sua articulação [...] (CHARTIER, 1988. p. 64). Ou seja, para entender um texto é preciso relacioná-lo com outras áreas de disciplina, a fim de compreender as relações sociais, econômicas e políticas que estão envolvidas implícita ou explicitamente no texto. Além disso, Chartier trata dos diferentes grupos que compõem a sociedade e pressupõe que: “o que diferencia as mentalidades dos grupos sociais é, acima de tudo, o uso mais ou menos alargado que eles fazem dos ‘utensílios disponíveis’⁸⁰” (CHARTIER, 1988. p. 39).

Lucien Febvre alega que os mais conhecedores “aplicarão a quase totalidade das palavras ou dos conceitos existentes; os mais desprevidos só utilizarão uma ínfima parte da utensilagem mental da época, limitando assim, comparativamente aos seus próprios contemporâneos, o que lhes é possível pensar” (FEBVRE apud CHARTIER, 1988. p. 39).

⁸⁰ A expressão “utensilagem mental” também é empregada por Lucien Febvre (CHARTIER, 1988, p. 38).

Entende-se aqui, que fazer uma diferenciação por grupos sociais, pode ser uma questão relativa já que as experiências acumuladas, (independente do grau de estudo) de cada indivíduo atuam na compreensão de uma obra. Aproveitar-se-á para fazer um contraponto como o próprio Chartier que relata que “tornar problemática a divisão popular/ letrado é anular, de uma assentada, as diferenças metodológicas postuladas como necessárias para o tratamento contrastado de um e de outro domínio” (CHARTIER, 1988. p. 57). Colocar em dúvida a relação letrado/ popular conduz a um problema: a oposição entre criação e consumo, e entre produção e recepção. Alcione Araújo, na citação abaixo, exemplifica as inúmeras possibilidades de recepção que um leitor pode tirar de um texto dramático.

Então, você lê a palavra sapato como um substantivo banal. Você tem esse sentimento do que seria um sapato construído ao longo da sua vida, então até a percepção de uma palavra como sapato, que está perdida no texto, você acolhe aquilo como algo totalmente pessoal. Agora imagine uma palavra abstrata como, por exemplo: despedida. Você acumula despedidas da sua vida, de gente que morreu de namorado, marido, o filho que separou e foi parar não sei onde. Você acumulou uma experiência, a hora que você vê uma despedida aquilo bate em você, com a sua acumulação de vida, portanto, a palavra, não precisa de uma ação, a palavra, ela já é grávida de uma significação finítima.

Imagina que você leia um parágrafo que o cara diz: era o anoitecer ou entardecer, estava na praia, tinha uma brisa, eu andava descalço na beira do mar. Digamos que eu tenho um bocado de palavras sensoriais aí. Você, cada um tem uma experiência pessoal que acumulou de entardecer, o que é essa brisa batendo no seu corpo assim, o que é pisar na areia molhada, você tem essa experiência. Se você não tiver existencialmente, você tem de informações, de fotografias, de filmes, de coisas que você já viu. Quando você lê esse parágrafo a sua vida está investida na leitura desse parágrafo, em cada palavra está investida. Ora essa percepção é radicalmente pessoal, e quando você começa descrever uma personagem, vem o fulaninho, o vizinho, o tio, o namorado [...] você vai construindo aquilo (ARAÚJO, 2010).

Retoma-se a questão acima abordada para explicar, ainda com as ideias de Chartier, que o consumo cultural ou intelectual, tomado como uma produção não fabrica nenhum objeto, no entanto constitui “representações que nunca são idênticas às que o produtor, o autor ou o artista, investiram na sua obra”, assim uma obra só adquire sentido quando é apropriada,⁸¹ ou posta em prática através de representações (teatro, cinema), o que gera dessa forma, uma “diversidade de interpretações que constroem as suas significações” (CHARTIER, 1988. p. 59). Chartier vai contra a concepção de que o sentido de um texto é

⁸¹ Segundo Chartier, a apropriação nesse sentido, “visa à elaboração de uma história social dos usos e das interpretações, relacionada às suas determinações fundamentais e inscrito nas práticas específicas que os constroem” (CHARTIER, 1995, P. 6).

como uma pérola, escondida dentro da ostra e amplia essa visão ao dizer que “é necessário relembrar que todo texto é o produto de uma leitura, uma construção do seu leitor”, e vai de encontro às idéias de Michel de Certeau, que alega que o leitor não toma nem o lugar do autor nem um lugar de autor. Pois inventa nos textos uma coisa diferente daquilo que era a ‘intenção’ deles. “Separa-os da sua origem (perdida ou acessória). Combina os seus fragmentos e cria o desconhecido no espaço organizado pela capacidade que eles possuem de permitir uma pluralidade indefinida de significações” (CERTEAU, 1994, p. 264-265). Portanto:

A leitura é radicalmente pessoal, e em essência acaba sendo o seguinte, na verdade o autor te oferece estímulos pra você puxar da sua vida, do seu passado, esta acumulação, para toda leitura. Portanto, se você for ver a rigor o que é a fenomenologia da percepção se trata do seguinte: você com os estímulos do autor constrói uma obra na qual você é co-autor. Claro, tirou de você, e o que eventualmente você não tem na sua vida o livro vai te propor e você vai buscar. [...] Você aos 10 anos lê *O pequeno príncipe* e acha uma maravilha, e se você achar uma maravilha aos 30 (anos) há alguma coisa de errado com você, porque aquilo é uma história totalmente banal, infantil. [...] Portanto, da mesma maneira se você for ler *Cerimônia do adeus* do Sartre aos 10 anos e não entender e aos 30 você entender é porque você já teve bagagem de vida capaz de absorver aquelas questões complexas que o autor falou [...] (ARAÚJO, 2010).

A articulação entre o “mundo do texto” e o “universo do sujeito” produz a compreensão e a apropriação dos discursos, assim o texto afeta o leitor e o conduz a “uma nova norma de compreensão de si próprio e do mundo” (CHARTIER, 1988, p. 24). Chartier aborda que a noção de visão do mundo permite que o leitor articule o significado de um sistema ideológico descrito por si próprio, e que por outro lado, as condições sociopolíticas de um dado momento histórico contribuem para que um grupo ou uma classe determinada partilhem, “mais ou menos, conscientemente ou não, esse sistema ideológico”. (CHARTIER, 1988, p. 49). Araújo comenta que a percepção estética envolve o leitor, e assim:

Quando você não lê, [...] está deixando que estas suas atribuições não refluam, pra você até se entender melhor. [...] a leitura ou o filme, envolve até certo nível de transcendência. Eu falo na transcendência com a arte, [...] é palpável se você põe uma sinfonia que você goste que você queira, por exemplo, Beethoven, você ao ouvir, você começa a ouvir em um estado de espírito, e aquilo te transporta para outro lugar, transcende a você. [...]

Portanto, o fenômeno da percepção é muito mais profundo do que o fenômeno da razão, [...] que você pode entendê-las e chegar ao mesmo resultado [...]. Tudo que a razão cria tem um nível operacional altíssimo, os aviões voam, os elevadores sobem, os navios flutuam, agora na arte não,

cada um é cada um. Não dá para você fazer uma teoria geral, porque nos podemos ser irmãos gêmeos, do mesmo pai, tudo igual, mas no fundo vemos filmes diferentes na mesma tela. Isso é o espantoso e o maravilhoso da arte, esta visão põe um pouco em crise o papel da crítica (ARAÚJO, 2010).

Sobre o papel da crítica concorda-se com Brook, que reconhece o papel do crítico como essencial, “pois uma arte sem críticos seria constantemente ameaçada por perigos muito maiores”. No entanto, o próprio autor destaca que, por outro lado, não só os artistas, mas também o “público precisa ter os seus guarda-costas”. Nesse caso, nem sempre a crítica é favorável ao autor e artistas, e, de fato, o teatro pode ficar visivelmente escasso de público. Pois mesmo sem acreditar totalmente na crítica, o espectador prefere não correr riscos e decepções (BROOK, 1970, p. 14; 15; 26). No entanto, como se deu com Brook, se o elenco se convence que a peça tem um público em algum lugar, mesmo após uma crítica negativa, e usa de artifícios⁸² para trazer esses espectadores para o teatro, pode ser que a opinião deles, não seja compatível com a dos críticos, que antes os convenceram com sua opinião. Araújo exemplifica que se pegar, por exemplo, um romance do século XIX, no auge dos grandes romancistas.

Que você não leu a crítica que saiu no jornal, você não estava lá, e quando assiste a uma peça fica deslumbrado com aquilo. Você vai ao século XIX, portanto a emoção é capaz de te deslocar no tempo, esse é um fenômeno que há com Shakespeare. Quando você desembarca em qualquer país do mundo, tem um Shakespeare sendo encenado, em qualquer língua, qualquer cultura da raça, e todo mundo está entendendo, todo mundo está emocionado, este homem ele chega a qualquer um e chega inteiro, deixa impressionado (ARAÚJO, 2010).

Cumprir lembrar que, do período que o texto de Shakespeare foi escrito para os dias atuais, muitas montagens da mesma obra foram representadas. Nessa direção, ao tratar o sentido das formas, Chartier enfatiza que os “dispositivos formais – textuais ou matérias – inscrevem em suas próprias estruturas as expectativas e as competências do público a que visam, organizando-se a partir de uma representação da diferenciação social”, portanto o autor examina que, por outro lado, “as obras e os objetos produzem sua” área social de recepção, muito mais do que as divisões cristalizadas ou prévias fazem” (CHARTIER, 1991, p. 12). Desta forma, quando um texto é encenado e emprega outras formas artísticas, como o teatro, o cinema, o ballet, à farsa, o melodrama, o drama, a comédia dell’arte, ou utiliza de fantoches

⁸² A peça *Sargento Musgrave’s* do dramaturgo Hohn Arden foi dirigida por Peter Brook, e quando apresentada em Paris, foi alvo de críticas. Porém, o elenco anunciou que realizaria três peças gratuitas; a casa lotou e foi um sucesso. A diretora do teatro, Françoise Spira, perguntou após o espetáculo quem não podia ter pago pelo ingresso, apenas um homem respondeu. O fato é que a crítica foi contra (BROOK, 1970, p. 14-15).

ou marionetes, amplia seu público e inscreve o texto inicial em outra matriz cultural, que permite, segundo Chartier, uma “pluralidade de apropriações”.

Por um lado, a transformação das formas através das quais um texto é proposto autoriza recepções inéditas, logo cria novos públicos e novos usos. Por outro lado, a partilha dos mesmos bens culturais pelos diferentes grupos que compõem uma sociedade suscita a busca de novas distinções, capazes de marcar os desvios mantidos (CHARTIER, 1991 p. 12).

Dando prosseguimento ao assunto, Chartier chama a atenção para a maneira como são feitos no texto, os agenciamentos discursivos, os critérios de recorte, os modos de representações, que não se reduzem às ideias ou aos temas que contêm. Com a apropriação do texto, que utiliza outra forma de sentido, este passa a ter uma lógica própria, e que, de acordo com o autor, pode ser contraditória, em seus efeitos como mensagem (CHARTIER, 1991, p. 11-12). Também se entende que, mesmo sem ser contraditória, essa apropriação transformada em uma representação artística podem acrescentar outras traduções, condizentes com o contexto social do momento.

É preciso, no entanto, considerar que as formas produzem sentido, “e que um texto estável na sua literalidade investe-se de uma significação e de um estatuto inédito quando mudam os dispositivos do objeto tipográfico que o propõem à leitura” (CHARTIER, 1991, p. 5). Ou seja, ao propor uma representação a um meio artístico no cinema, alguns elementos são adequados, e isso investe uma significação inédita, mas lembra-se, que tanto Chartier como Araújo chamam a atenção para a visão e a interpretação de cada espectador, que é particular a cada um. Dessa maneira, até mesmo a crítica de arte tem pontos de vista diferentes ao tratar da mesma obra.

Embora a ênfase do crítico e professor de arte dramática Martin Esslin foque em teatro e cinema, segue, de certo modo, a mesma linha de abordagem de Chartier ao ressaltar que um mesmo signo quando colocado em cena pode ter simbologias diferentes para o público⁸³, visto que é passível de uma infinidade de interpretações. E ainda, Esslin destaca que, se um dramaturgo ou diretor cinematográfico desejar que algum signo seja percebido como um significado específico, “ele necessitará de toda a sua habilidade para poder torná-lo claro. Mas mesmo assim não lhe será possível impedir que aquela coisa tenha também inúmeras outras significações”, pois um dos aspectos mais inquietantes e misteriosos do drama, segundo o

⁸³ Esslin dá como exemplo, um vaso de rosa, que inserido no filme pode ser visto, por parte do público como mera decoração e por outra parte, como uma simbologia do amor (ESSLIN, 1986, p. 123).

crítico, é a “capacidade que tem as obras dramáticas de conter significados dos quais seus autores certamente quase não tiveram consciência” (ESSLIN, 1986, p. 123 - 124).

O diretor Paulo Thiago argumentou sobre uma crítica do jornal americano *The New York Times*, que publicou uma matéria sobre a produção brasileira não ser um filme puramente intimista sobre três mulheres, como tantos filmes europeus e americanos. Mas tratava-se de uma espécie de alegoria sobre uma família que tenta se organizar e se desorganiza sistematicamente, e isso representaria uma súplica do Brasil dentre quatro paredes (THIAGO, 1993, 12:35 – 12:58).

Já Araújo argumenta que, nesse sentido, pode ser que o filme faça analogias entre o país e as relações que se estabelecem naquele apartamento, porém:

[...] eu penso que há algo que reduz o que eu imagino ser o interesse do filme, que é muito mais mergulhar numa alma misteriosa e complexa como a alma da mulher e, sobretudo em três universos, em três personagens. Eu prefiro. Parece-me mais próximo de uma realidade a interpretação que fez um psicanalista dizendo que essas três mulheres são na verdade uma só. Uma só mulher que tem essas três facetas que se debatem entre si e que a mulher ora é uma, ora é outra, ora é a terceira (ARAÚJO, 1993, 12:58 – 13:45).

Em termos conceituais, Esslin observa que no drama, por mais subjetiva que tenha sido a visão do autor, foi ele que escreveu a peça e propôs o modo de apresentação desta, porém o fato de ela dar a impressão de acontecer diante dos olhos como parte de algo que parece ser real, mas não é figurado por seres humanos, faz segundo o crítico, com que “vejamos a ação como se fora uma presença objetiva, alguma coisa que acontece espontaneamente diante de nós e que temos de observar a fim de avaliar, de formar algum tipo de opinião a respeito do que ela é e o que significa” (ESSLIN, 1986, p. 120; 121). Uma vez que, o público do drama, de alguma forma “é compelido a chegar a uma interpretação que é realmente sua, e que pode ser completamente diferente da do autor”⁸⁴. Esslin afirma que recai sobre o público, a responsabilidade de descobrir seu significado, de chegar a uma própria interpretação da ação, daquilo que assistiu (ESSLIN, 1986, p. 121).

⁸⁴ “se um personagem em uma peça faz alguma afirmação, nós, o público, temos que decidir se ele está dizendo a verdade ou mentindo ou fazendo algum tipo de brincadeira com seu parceiro de diálogo. Se duas pessoas brigam... o autor, o diretor e os atores podem ter-nos fornecido pistas que nos ajudam em nossa decisão, porém em última análise ela tem de permanecer nossa” (ESSLIN, 1986, p. 121).

O jornal New York Times publicou uma matéria⁸⁵ no dia 25 de março de 1994, durante o 29º festival⁸⁶ internacional de Chicago (EUA), sobre o filme, que teve o título em inglês divulgado como “Under one roof”. Na folha de capa do jornal, a chamada: Qualquer coisa pode acontecer quando três mulheres vivem “Debaixo do mesmo teto”.



Imagem 15 – matéria publicada no jornal New York Times, no dia 24/03/ 1994. Exibida nos extras do filme em 11: 51.

Autoria: Paramount Filmes

Ano: 25 de Março de 1994

A matéria intitulada de “Trying (and failing) to be a family” (tentando [sem sucesso] ser uma família), escrita pelo crítico Stephen Holden⁸⁷, começa com a seguinte frase: “Early in “Under One Roof,” Paulo Thiago's disjointed comic satire of life in contemporary Brazil [...]”, que classifica o filme de Thiago como uma sátira cômica desarticulada do Brasil contemporâneo, e comenta a primeira cena do filme, que um delinquente rouba uma pequena menina que passa pela rua, o crítico analisa⁸⁸ que esta é a primeira de muitas imagens de uma

⁸⁵ A matéria está em anexo.

⁸⁶ O filme de Thiago também foi selecionado para o festival latino de Londres, festival de Havana, de Washington, de Los Angeles, de Huelva, da Espanha, e de Triste na Itália.

⁸⁷ Stephen Holden é crítico de cinema e de música.

⁸⁸ It is the first of many images of a society in which everyone has gone a little batty and crime is so rampant that a knock on the door is as likely to signal an armed robbery as a neighborly visit (HOLDEN, 1994, p. C 18)

sociedade na qual todo o mundo entrou, [...] em que um pequeno crime é tão excessivo que uma batida na porta é mais provável de sinalizar como um roubo armado do que como uma visita sociável.



Imagem 16 – matéria publicada no jornal New York Times, no dia 24/03/ 1994. Exibida nos extras do filme em 11:55.

Autoria: Paramount Filmes

Ano: 25 de Março de 1994

A crítica reflexiva de Holden menciona que o filme foca na vida doméstica tumultuosa de três mulheres excêntricas que compartilham um apartamento em uma cidade de porto não mencionada. Quanto à personagem Gertrudes (Norma Bengell), Holden a interpreta como uma professora de piano de 60 anos, viúva, que fantasia ser mãe substituta das duas pensionistas problemáticas (HOLDEN, 1994, p. C 18). Quanto à compreensão do crítico sobre a viuvez de Gertrudes, entende-se no filme que Gertrudes foi abandonada pelo marido, pois em determinada tomada de cena ela diz: “Já amei um homem, ele se chama Gianni, é um homem comum, quem sabe o que se passa na cabeça de um homem, pra impedir que ele vá embora”⁸⁹ (THIAGO, ARAÚJO, 1993, 01:12: 56 - 01:13: 25).

Conforme descrição de Holden, Gertrudes pensa que pode salvar Lúcia dos desejos autodestrutivos dela com uma feroz proteção, portanto acredita que ela se ilude em acreditar que o comportamento doente de Lúcia pode ser um problema de atitude que pode ser tratado

⁸⁹ Citação já utilizada no capítulo II.

com carinho e alimentação. Ademais, quando está sozinha, Gertrudes também entretém estranhas fantasias com o retorno do marido, que Holden supõe ser de dentre os mortos, e afirma que essa ilusão com o passado, que pode ser ressuscitada de alguma maneira, representa uma cultura tradicional “that is all but dead” (HOLDEN, 1994, p. C 18), mas que, de certa forma, está morta.

Sobre Lúcia, o crítico analisa que pelos contrastes de personalidade, esta parece ser esquizofrênica e emocionalmente retardada. Pois em um minuto ela é uma criança, tremendo e chorando, perseguida à beira do suicídio por demônios invisíveis. No outro, já alimenta fantasias eróticas com o encanador do edifício (Marcos Frota), que ela persiste em imaginar que é realmente um artista de circo chamado Alfredo. E embora apresente momentos ocasionais de racionalidade, ela está a apenas um passo do suicídio ou do encarceramento (HOLDEN, 1994, p. C 18).

Do ponto de vista do crítico, a personagem Madalena (Maria Zilda Bethlem) é descrita como sensual e desafiadoramente de espírito livre. Trabalha como enfermeira em um hospital psiquiátrico, e gosta de envergonhar a pudica Gertrudes, ao desfilas de seios nus em frente à janela. À noite, ela ronda bares locais, e conquista homens para ter sexo rápido e selvagem, em lugares estranhos. Vista por Holden como uma “niilista” que vive desafiadoramente para o momento e se orgulha de quebrar as regras sociais. Mas tal descuido tem seus riscos, quando se envolve com o “astronauta”, um homem louco que possui uma arma. Holden considera que os melhores momentos pertenceram a “senhorita Bethlem”, cujo retrato de uma sensualista devassa carrega tanto a intensidade da perseguição como do tédio enfadonho que a rodeia (HOLDEN, 1994, p. C 18). Nesse sentido, a crítica foi coerente ao destacar o papel da atriz, já que está foi indicada a melhor atriz no festival de Chicago.

Holden engendra sua crítica com base que, o filme é um retrato de três mulheres que lutam para uma estabilidade familiar e falham o tempo todo, e, assim, o filme oferece uma metáfora pungente de uma sociedade caótica que finge ter um senso de unidade nacional. Nas delineações que insere, cada uma das três mulheres pode ser vista com um aspecto diferente da psique brasileira. Todavia Holden deixa uma última crítica, ao manifestar seu descontentamento em relação aos resultados do filme, já no fim da matéria: “For all its intriguing symbolism, “Under One Roof” never achieves a fluent narrative drive, and its moments of comic levity are too scattered for it to be very funny. The movie is marred by uneven subtitles and an obtrusive, cheesy musical soundtrack” (HOLDEN, 1994, p. C 18). Ou seja, de acordo com Holden, para todo o seu simbolismo intrigante, o filme nunca alcança um passeio narrativo fluente e os momentos com leveza cômica, são muito despertados para que

seja muito engraçado. Segundo o crítico o filme é arruinado por legendas desiguais e pela trilha sonora com música brega.

Cabe-nos salientar que, o filme do cineasta brasileiro obteve outras críticas em jornais americanos.

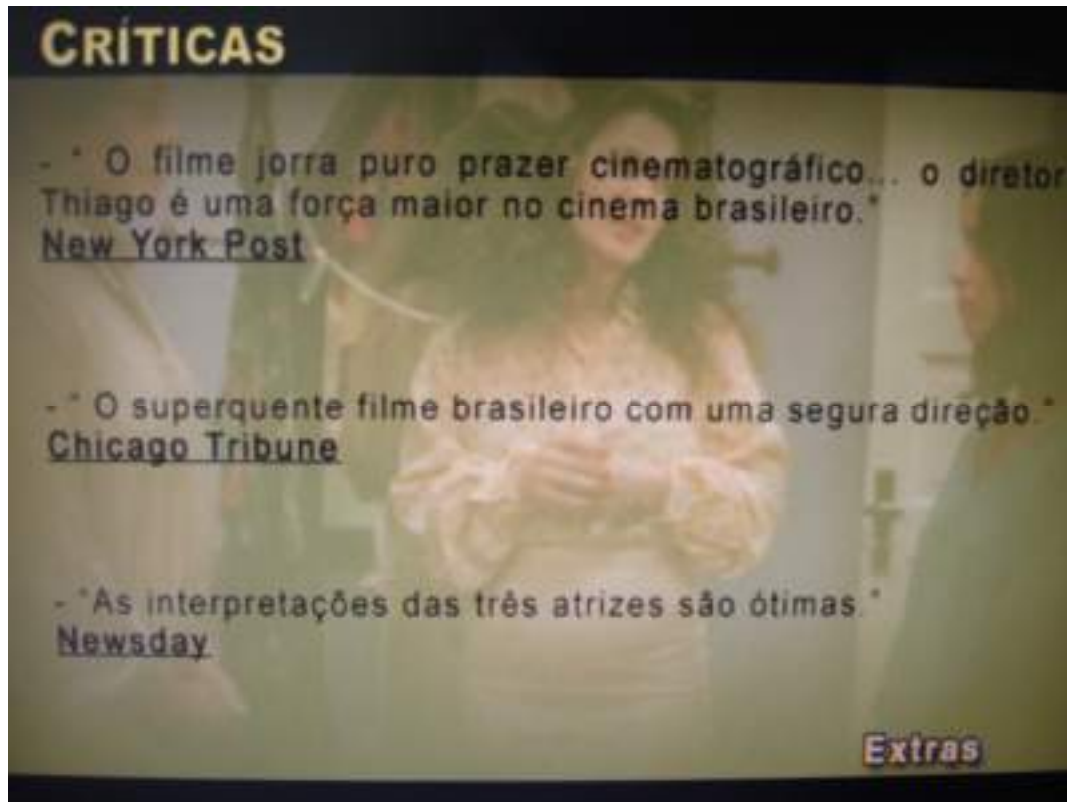


Imagem 17 – Exibida nos extras do filme, no tópico Críticas.

Autoria: Paramount Filmes

Ano: 1994

Concluí-se, sem antes fazer uso das abordagens de Esslin, que ressalta que o drama é tão multifacetado em suas imagens, “tão polivalente em seus significados, quanto o mundo que ele espelha. E essa é sua maior força, sua característica como modos de expressão – e sua grandeza” (ESSLIN, 1986, p. 129). De modo que a liberdade do público no drama não é só polivalente e passível de variadas interpretações em seu nível real e concreto, mas também adquire outra polivalência “sua própria concretividade torna possível a representação em vários níveis distintos. (ESSLIN, 1986, p. 122-123).

Como se procurou demonstrar, um filme pode conter várias significações, e cada interpretação é particular a cada espectador. Conclui-se assim que, o drama pode oferecer um retrato de um momento histórico ou de uma situação social, compartilhar seus personagens

com estados emocionais os mais diversos, e usar de metáforas para expressar seu conteúdo, de modo a passar imagens e mensagens múltiplas, portanto, as diferentes concepções dos espectadores não podem ser desprezadas como argumento de um entendimento. Mas também se entende que o olhar do espectador deve ser observador, crítico e comparativo, e ser consciente do mundo que o cerca, e, assim, capaz de tirar suas próprias conclusões.

Considerações Finais

Um caminho percorrido

A opção por analisar um texto do dramaturgo Alcione Araújo surgiu anos antes, quando o texto *Há vagas para moças de fino trato*, foi proposto pelo diretor Pedro Ochôa, da Oficina de Teatro da UEM para uma possível montagem. Dois anos depois, o mesmo texto foi tomado como fonte principal para o projeto de mestrado, no entanto, surgiu um obstáculo: como inserir o texto dramático de forma a dialogar tanto com a história, quanto com a arte.

Mas o enfrentamento desse impasse tornou evidente que o texto dramático de Araújo pôde ser inserido no contexto histórico do Brasil na década de 1970, ao abordar alegorias referentes ao regime autoritário e ao feminismo, além de articular essas questões com os empecilhos políticos impostos ao teatro naquele período. No cinema pôde-se observar que o diretor Paulo Thiago tentou compreender outros conflitos existentes da década de 1990, utilizando a direção artística como um dos elementos que operaram como novos signos.

Por outro lado, percebeu-se que a obra de Araújo, assim como o filme de Thiago, não pôde ser reduzida somente a uma imagem da realidade social brasileira em décadas distintas, nem tampouco, conter significações restritas. Pois ambos inseriram no contexto de suas obras, signos que podem, aos olhos do espectador, conter outras significações, embora tente mostrar a esse mesmo público, situações do país em que vivem. De modo que se buscou apresentar uma pesquisa atenta ao diálogo que o dramaturgo e o cineasta estabeleceram entre o teatro/cinema, a política e o ambiente social, sem deixar de notar a linha de abordagem enquanto dramaturgo e cineasta. Para isso, tentou-se adentrar o mundo escondido atrás do teatro, com suas personagens, conflitos e a criação da obra por seu autor. E também das imagens do cinema, com toda arte e técnica que envolve o meio cinematográfico.

Nessa direção, compartilhou-se das ideias de Brecht, ao fazer uso de um texto, prova que, uma vez respeitada certas condições, o poder absoluto do texto, ou melhor, do autor não resulta em “castração do poder criador do encenador, nem tampouco em feitura insípida do espetáculo”. Pois, “uma nova utilização do texto pode e deve corresponder uma nova atitude do escritor em relação aos escalões da produção do espetáculo” (ROUBINE, 1982, p. 63). Assim constata-se que o cineasta, se apropriou do roteiro de Araújo e deu continuidade através de uma tradução que incluiu novos elementos, de modo a despertar o senso crítico do espectador.

Com intenção de guardar uma memória e preservá-la do esquecimento, procurei pelo dramaturgo Alcione Araújo, para uma possível entrevista. A resposta veio rápida, já que o autor achou propício o tema abordado, e alegou que parecia aceitável a ligação que se pretendia estabelecer entre o regime ditatorial e as reações nas formas de representação do autoritarismo introjetado. No entanto, Araújo alegou que não conseguia imaginar como um ficcionista poderia contribuir com a pesquisa, pois a seu ver, entre outras virtudes, seria uma análise, e, portanto, uma investigação com metodologia científica e supervisão acadêmica. E apesar de frisar que sua principal contribuição tenha sido dada, ao escrever a peça e, mais tarde, o roteiro, visto que na sua concepção “isso é tudo que um dramaturgo-roteirista poderia fazer”, aceitou conceder a entrevista⁹⁰.

Portanto, as memórias foram construídas sobre momentos considerados relevantes, e por outro lado estavam fadadas a alterações e seleções dos acontecimentos por parte do entrevistado. Mas como a pesquisa teve ênfase na história, tornou-se primordial a visão do autor sobre sua própria peça e, principalmente, a origem de suas concepções, para que assim esses relatos não se perdessem no tempo. Com a agenda do dramaturgo tumultuada por outros eventos, marquei a entrevista com três meses de antecedência. Araújo tinha dois dias disponíveis para o mês marcado, 13 ou 27 de novembro de 2010.

Optou-se por 27 de novembro, portanto um fato marcante ocorreu neste período no Rio de Janeiro. Depois de diversos atos de violência⁹¹, com carros incendiados, organizados por “bandidos ligados ao narcotráfico”, as UPP’S (Unidades de Polícia Pacificadora) ocuparam várias favelas. Com viagem marcada para o dia 25, cheguei ao estado do Rio de Janeiro em um clima de guerra civil. Pelas ruas viam-se pessoas assustadas, carros incendiados, e por outro lado, policiamento reforçado com todas as unidades de polícia presentes; blindados dos fuzileiros navais e da força aérea brasileira, helicópteros e muitos soldados do exército brasileiro.

As pessoas foram coagidas a permanecer em suas casas, ou evitar transitar pelas ruas. Escolas ficaram fechadas e também algumas empresas. Este momento, que apesar da curta duração, e que ficou marcado na história do Brasil, me fez refletir sobre certas questões; como a permanência de um governo autoritário por tantos anos no país, e em todos os tipos de repressão que a sociedade foi submetida. Então, a partir daquele momento percebi que esta

⁹⁰ “Se ainda espera ouvir de mim algo novo e diferente, não tenho como negar em responder às perguntas para um trabalho de análise estético-histórico-psicossocial, se é que entendi bem a sua proposta” (ARAÚJO, 2010).

⁹¹ O primeiro ato ocorreu na noite do dia 20 de novembro de 2010, com um “arrastão” na rodovia Rio - Teresópolis, em Duque de Caxias.

pesquisa é apenas um fragmento, que, mesmo de forma alegórica, me fez refletir sobre momentos importantes da história do país, e perceber uma sociedade que viveu anos difíceis, sob tortura, tensão e angústias, e, ainda mais, para aqueles, como artistas, autores e músicos que, de alguma forma, tentaram dialogar com a sociedade.

Em relação ao texto, sob a ótica do dramaturgo Alcione Araújo, a obra de arte se oferece com muita generosidade a quem quer que a observe, porque ela está aberta a isso. Nesse sentido, se uma pessoa quiser olhar com a razão, ou com o saber científico, ela está lá, para ser analisada. O dramaturgo alega que o teatro tem uma relação muito forte com a história, e quanto a sua peça teatral, *Há vagas para moças de fino trato*, relata que embora seja muito estreita a percepção da origem e do fenômeno da criação, para ele era muito nítido o momento que o Brasil vivia.

Araújo reconhece que a obra de arte se consagra numa perspectiva subjetiva. Onde são colocadas as emoções do dramaturgo, e as de quem interpreta, (ator, pesquisador), e, no entanto, esta criação, por sua vez, origina-se em questões íntimas e pessoais, as quais nem sequer o dramaturgo tem acesso. “Bom isso é peculiar a criação, que ela parte da necessidade subjetiva e também da percepção” (ARAÚJO, 2010).

No que diz respeito a uma pesquisa acadêmica sobre uma obra, Araújo reconhece que “uma dissertação é um trabalho de quem escreve, com olhar e percepção própria, e um instrumental com orientação densa, e provavelmente com outro ponto de partida, distinto de sua concepção” (ARAÚJO, 2010). Portanto, entende-se que uma pesquisa sobre um texto dramático entra em uma esfera interpretativa que recorre a uma vasta bibliografia teórica, de modo a capacitar a reflexão e a expansão dos conceitos presentes, no intento de estabelecer relações com o contexto social em que a obra está inserida.

A análise sobre o texto dramático de Araújo e o filme de Thiago terminou por revelar que ambos expressam referenciais alegóricos em relação aos problemas socioculturais e políticos do país em distintas décadas, ao traduzir a conflituosa convivência entre três mulheres no cotidiano “familiar” e colocar em cena as transformações comportamentais, o autoritarismo introjetado na sociedade e no próprio cinema. Observou-se que buscar equivalentes de um meio a outro pode ser considerado um processo complexo, uma vez que implica, não só em novos signos e elementos, mas que também envolve a cultura, tradição, o contexto histórico e social, assim como ideologias e concepções do roteirista e do cineasta, dos artistas que dão vidas às suas personagens, e principalmente os leitores e espectadores que exercem influência na expansão da obra. E estes por sua vez, reconstroem essas histórias através de fragmentos e de inúmeras significações, inserindo a obra, múltiplas representações

de entendimento. Tanto no âmbito do teatro quanto do cinema, os artistas aqui inscritos ousaram ao confrontar assuntos delicados em momentos conturbados, marcando o anseio por prosseguir a tendência iniciada em outros textos dramáticos e filmes brasileiros.

CORPO DOCUMENTAL

ARAÚJO, Alcione. **Há vagas para moças de fino trato**. Revista de teatro. Rio de Janeiro. Maio – junho, 1977.

ARAÚJO, Alcione. **Entrevista realizada em 27 nov.** Rio de Janeiro. 2010

THIAGO, Paulo. **Vagas para moças de fino trato**. Vitória. Paramount/ Vitória produções cinematográficas, 1993. 1 DVD (98 min.) Dolby Digital.

FONTES

LEGISLAÇÃO

Ato Institucional nº 1, de 9 de abril de 1964. (Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br/legislacao/126782/ato-institucional-1-64>>. Acesso em: 11 out. 2009)

Ato Institucional Nº 5, DE 13 DE DEZEMBRO DE 1968. (Disponível em: <<http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=194620>>. Acesso em: 5 set. 2009)

Decreto-lei nº 1077, de 26.01.1970 - instituí a censura prévia de publicações contrárias à

moral e aos bons costumes. (Disponível em: <http://www.fiscolex.com.br/doc_109823_DECRETO_N_1_077_26_JANEIRO_1970.aspx> Acesso em: 4 set. 2009)

Lei nº 8.029, de 12.04.1990 - Dispõe sobre a extinção e dissolução de entidades da administração Pública Federal, e dá outras providências. (Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2007/11/lei-8029-de-1990.pdf>>. Acesso em: 4 set. 2009)

Lei nº 8.313, de 23.12.1991 - Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. *Atualizada (nova redação dada pela Lei nº 11.646, de 10 de março de 2008.* (Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2007/11/lei-8029-de-1990.pdf>> Acesso em: 4 set. 2009)

Lei n° 8.685, de 20.07.1993 - Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências. (Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2007/11/lei-8685-de-1993.pdf>> Acesso em: 4 set. 2009).

Lei municipal n° 1940 de 31.12.92

http://www.satedrj.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=159&Itemid=111> Acesso em 20 out 2011)

REVISTAS

REVISTA DE TEATRO. Sociedade brasileira de autores teatrais. n° 409 jan./ fev. 1976.

REVISTA DE TEATRO. Sociedade brasileira de autores teatrais. n° 415 jan./fev. 1977.

REVISTA BRAVO. **Especial BRAVO!** Ceará. Dezembro/2009. (Disponível em: <<http://bravonline.abril.com.br/conteudo/brasil-cultura/misterio-inspirador-518729.shtml>>. Acesso em: 11 jan. 2011)

BIBLIOGRAFIA

ALBERTI, Verena. Histórias dentro da História. In: PINSKY, Carla B (org) **Fontes Históricas**. 2° Ed. São Paulo: Contexto, 2006, PP. 155 – 202.

ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil: 1964-1984*. Petrópolis: Vozes, 1984.

AQUINO, Maria Aparecida de. **Censura, Imprensa e Estado autoritário (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência: O Estado de São Paulo e Movimento**. Bauru: Edusc, 1999.

ARRABAL, José. Anos 70: momentos decisivos da arrancada. **In: _____**. *Anos 70: ainda sob tempestade*. Adauto Neves (org) Rio de Janeiro: Aeroplano. Editora SENAC Rio, 2005.p. 206-233.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução Estela dos Santos Abreu e Claudio C. Santoro, Campinas, SP: Papirus, 1995.

BARBALHO, Alexandre. Regime Militar: A Intervenção Planejada Na Cultura. In: _____ **Direito, arte e cultura**. Francisco Humberto Cunha Filho, Mário Ferreira de Pragmácio Telles, Rodrigo Vieira Costa (orgs). Fortaleza: SEBRAE/CE, 2008.

BENJAMIM, Walter. A obra de arte no tempo de suas técnicas de reprodução. In: _____. **Sociologia da arte**. Gilberto Velho (org). Tradução Dora Rocha. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BORGES, Mauricio. Apostila: Linguagem de vídeo. Maringá, Pr: Cesumar, 2000.

BORNHEIM, Gerd. **Brecht a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BOTELHO, Isaura. **Dimensões da cultura e políticas públicas**. In: *São Paulo: Perspectiva*. São Paulo, 15(2): 73-83, abril / junho de 2001.

BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. tradução Oscar Araripe e Tessy Calado. Petrópolis: Vozes, 1970.

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. Tradução Leila Souza Mendes. Unisinos, São Leopoldo, RS, 2003.

BUTLER, Judith. O gênero é uma instituição social mutável e histórica. **Revista do Instituto Unisinos**, Califórnia - EUA, 2006. (Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=470&secao=199> Acesso em: 20 jun. 2010)

BAUKJE, Prins; MEIJER, Irene Costera. **Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler**. Revista Estudos Feministas. v.10 n.1 Florianópolis Jan. 2002. P. 155-167.

CAMPOS, Geir. **Monografias 1977, coleção prêmios**. O problema da tradução no teatro brasileiro. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1979.

CARDOSO, Ciro Flamarion.; VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CARDOSO, Ciro Flamarion.; MAUAD, Ana Maria. História e Imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion.; VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997, pp. 401 – 418.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo. Fundação Editora da UNESP, 1997.

CARVALHO, Sérgio de. **O dia posto em cena**. Folha de São Paulo, Caderno Mais!. São Paulo, 1998. (Disponível em <<http://www.companhiadolatao.com.br/html/bretch/index.htm#11>> Acesso em: 27 set 2011).

CARVALHO, Sérgio de. Nota sobre Bertolt Brecht. Jornal do MST. São Paulo, 2001. (Disponível em <<http://www.companhiadolatao.com.br/html/bretch/index.htm#11>> Acesso em: 27 set 2011).

CASE, Sue-Ellen. Feminismo e teatro. In: Carlson, Marvin. **Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. São Paulo: UNESP, 1997.

CASTRO, Alice Viveiros de Castro. Meninos eu vi!. **Conselho Nacional de Política Cultural**. Rio de Janeiro, 2003. (Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/cnpc/2010/07/08/meninos-eu-vi/>>. Acesso em: 28 ago. 2011).

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994

CHARTIER, Roger. **“Cultura popular” revisando um conceito historiográfico**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995, p. 179 -192

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: DIFEL, 1988.

CHARTIER, Roger. Diferenças entre os sexos e dominação simbólica (nota crítica). In: **Cadernos Pagu 4. Fazendo história das mulheres**. Campinas, Núcleo de estudos de gênero/Unicamp, 1995, p.37-47.

CHARTIER, Roger. **O mundo como representação**. Estudos Avançados. vol.5 no.11 São Paulo Jan./Apr. 1991

CHAUÍ, MARILENA. **Conformismo e Resistência – Alguns aspectos da cultura popular no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CHAUÍ, MARILENA. **Cultura política e política cultural**. Estudos Avançados. vol.9, nº23. São Paulo Jan./Abr. 1995.

COIMBRA, Cecília Maria Bouças. Tortura ontem e hoje: resgatando uma certa história. **Psicologia em Estudo, Maringá**, v. 6, n. 2, p. 11-19, jul./dez. 2001.

CORRÊA, Felipe Botelho. **A crise das fronteiras simbólicas da nação: uma leitura dos filmes Invasões bárbaras e Cachê**. ECO-PÓS- v.9, n.1, jan-jul, 2006, p. 210-221.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

COSTA, Iná Camargo. *E a vida continua, prefácio a O Nome do Sujeito*. São Paulo: Editora Hedra, 1999. (Disponível em <http://www.companhiadolatao.com.br/html/fortuna/teses.htm#1>)

DIAMOND, Elin. Teoria brechtiana /Teoria feminista. In: Carlson, Marvin. **Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. São Paulo: UNESP, 1997.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. **Tradução intersemiótica: do texto para a tela**. Cadernos de Tradução. Vol. 21, nº 3. Santa Catarina, 1998.

DOLAN, Jill. O espectador feminista como crítico. In: Carlson, Marvin. **Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. São Paulo: UNESP, 1997.

ECO, Umberto. **Semiótica e filosofia da linguagem**. Tradução Mariarosaria Fabris e José Luíz Fiorin. São Paulo: Ática, 1991.

ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama**. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

FICO, Carlos. **Prezada Censura**. Revista Topoi. Rio de Janeiro, dezembro de 2002, p. 251-286. (Disponível em: http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/topoi05/topoi5a11.pdf.>. Acesso em: 23 mar. 2011)

FICO, Carlos. **O Regime Militar no Brasil (1964 – 1985)**. São Paulo: Saraiva, 1998. – (Que história é essa?)

FICO, Carlos. **Versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar**. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, n. 47, p. 29-60, 2004. (Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v24n47/a03v2447.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2010)

FICO, Carlos. **Como eles agiam: os subterrâneos da Ditadura Militar: espionagem e polícia política**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. Tradução Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida. São Paulo: Loyola, 1996.

FUNARO, Vânia M. B. de Oliveira; PESTANA, Maria Cláudia; GARCIA, Eliana Maria; REBELLO, Maria Alice F. Rangel ; AYELLO, Maria Aparecida B. ; CARVALHO, Maria José de Jesus; NASCIMENTO, Maria Marta; PASCHOALINO, Rosana Alvarez; CARDOSO, Suely Campos; LOMBARDI, Valéria de Vilhena (orgs). **Diretrizes para apresentação de dissertações e teses da USP: documento eletrônico e impresso**. São Paulo: USP, 2009.

HOBBSAWM, Eric. **A Era do Capital**. Tradução Luciano Costa Neto. São Paulo: Paz e Terra, 1979.

HOLDEN, Stephen. **“Under one roof”: Trying (and failing) to be a family**. New York times. p. C 18, EUA, 1994. (Disponível em< <http://www.nytimes.com/1994/03/25/movies/review-film-trying-and-failing-to-be-a-family.html?scp=1&sq=25%20MARCH%201994%20ONDER%20ONE%20ROOF&st=cse>>Acesso em: 20 ago 2010).

HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. Tradução Jefferson Luis Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema Brasileiro: das origens à retomada**. São Paulo. Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

LIMA, Mariângela Alves de. Quem faz teatro. In: Novaes, Adauto (org). **Anos 70: ainda sob tempestade**. Rio de Janeiro. Aeroplano. Editora SENAC Rio, 2005.p. 234 -259.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: Ática, 1991.

MAGALDI, Sábato. **O Texto no Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 3º ed. 2001.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. Ministério da Educação e Cultura/ DAC FUNARTE/ Serviço /Nacional de teatro. 1981.

MAGALDI, Sábato. **Tendências contemporâneas do teatro brasileiro**. Estudos Avançados, v. 10 n. 28, São Paulo Set./Dez. 1996. P. 277-289.

MARSON, Melina Izar **O Cinema da Retomada: Estado e Cinema no Brasil da Dissolução da Embrafilme à Criação da Ancine**. Dissertação de Mestrado. Unicamp, 2006. (Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000377319>>. Acesso em: 8 mai. 2010) ou (Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/bcodemidias/000594.pdf>>)

MATOS, Maria Izilda Santos de. História das mulheres e história de gênero. **Cadernos Pagu. n. 11. Trajetórias do gênero, masculinidades...** Pagu/ Unicamp, São Paulo, 1998, p.67-75.

MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão: uma frente de resistência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**. Rio de Janeiro: Neurose, 1984.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Editora 34, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 24, nº 47, p.103-126 – 2004

NASCIMENTO, Ingrid Faria Gianordoli-; TRINDADE2, Zeidi Araújo; AMÂNCIO. Lígia. Mulheres brasileiras e militância política durante a ditadura militar brasileira. **Actas dos ateliers do Vº Congresso Português de Sociologia Sociedades Contemporâneas: Reflexividade e Acção - Atelier: Cidadania e Políticas**, 2004.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade Nacional**. São Paulo. Brasiliense. 1984.

PACHECO, Tânia. O teatro e o poder. In:Nagib, Lúcia (org). **Anos 70: ainda sob tempestade**. Rio de Janeiro. Aeroplano. Editora SENAC Rio, 2005.p.260-291.

PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. **A sociabilidade feminina nos palcos brasileiros - um destaque à produção de Leilah Assunção**.Estudos Históricos, Rio de Janeiro. Nº 28. 2001, p. 87-102.

PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. **A UNE nos anos 60. Utopias e práticas políticas no Brasil**. Londrina: Da UEL, 1997.

PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. Censura e os embates contra um inimigo em potencial. In:_____ **História, espaço e meio ambiente**. Maringá: ANPUH-PR, 2000.

PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. **A teledramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho: da tragédia ao humor – a utopia da politização do cotidiano**. (Tese de Doutorado) São Paulo: FFLCH/USP, 2000.

PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. História e Imagem: a ficção teatral e a linguagem cinematográfica. In: PELEGRINI, Sandra, C.A; ZANIRATO, Silvia. **Dimensões da Imagem: Interfaces Teóricas e Metodológicas**. Maringá: EDUEM, 2005, p. 123 - 154.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Cultura e Representações, uma trajetória**. Porto Alegre. Conferência UFRGS, 2006.

PERINI, Lígia Gomes. **Dar não dói, o que dói é resistir do grupo teatral Tá na Rua: política e engajamento no Brasil contemporâneo**. Revista Urutágua. nº 19. Set/out/Nov. Maringá. 2009. (Disponível em: <<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Urutagua/article/viewFile/6513/4628>>. Acesso em: 28 ago. 2011).

PLAZA, Júlio . **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PORTELLA, Ana Paula. Novas e velhas questões sobre corpo, sexualidade e reprodução. In: Avila, Maria Betania (org) **Corpo-gênero e cidadania**, 2001, p.71-131.

PORTELLI, Alessandro. “O momento da minha vida”. Funções do tempo na História Oral”. In: Fenelon, Déa (org). **Muitas Memórias, Outras Histórias**. São Paulo: Olho d’água, 2004, PP. 298 -313.

POSSAS, Lúcia Maria Vianna. **Reverendo a história das cidades paulistas: a inserção feminina e a (re)leitura do cotidiano**. Esboços, v. 14, nº 17- Florianópolis, SC, 2007.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 3 ed. 2008.

RAGO, Margareth. **Beleza é fundamental?**. Revista Estudos Feministas. V. 16 n.2 Florianópolis, May/Aug. 2008.

RIBEIRO, Tcello. Yoná Magalhães: **Talento, beleza e ousadia de leoa**. Tcello (Disponível em: <<http://www.tcello.com.br/entrevista.php?idEntrevistas=4>>. Acesso em: 28 ago. 2011).

ROSSINI, Miriam Souza. **Os filmes de reconstituição histórica nos anos 90 e a memória nacional**. ArtCultura, vol.3,nº3. Uberlândia. Dez. 2001

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral 1880-1980**. Tradução Yan Michalsky. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

SARTI ,Cynthia A. **O início do feminismo sob a ditadura no Brasil: o que ficou escondido**. XXI Congresso Internacional da LASA, 1998.

SCHVARZMAN, Sheila . **Cinema e História**. Mnemo cine memória e imagem, 2008. (Disponível em: In: <http://www.mnemocine.art.br/index.php?option=com_content&view=article&id=87:cinema-brasileiro-historia-e-historiografia&catid=42:historia-no-cinema-historia-do-cinema&Itemid=67>. Acesso em 12 nov. 2010).

SOIHET, Rachel. História, mulheres, gênero: contribuições para um debate. In: Aguiar, Neuma (org). **Gênero nas Ciências Humanas**, Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997, p. 95-114.

SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. Hibridismo e tradução Cultural em Bhabha. In: _____. **Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas**. São Paulo. Boitempo, 2004, p. 114-133

STADNIKY, Hilda Pívaro. História, gênero e cinema: reprodução simbólica da masculinidade hegemônica e subversões do desejo em duas trajetórias de vidas. In: **Fazendo gênero 8: Corpo, Violência e Poder**. Florianópolis, Simpósio Temático, 2008. pp.167-185. (Disponível em:

<http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST72/Hilda_Pivaro_Stadniky_72.pdf>. Acesso em: 20 set. 2010)

SWAIN, Tânia Navarro. Feminismo e prática sexuais: quais os desafios? **Caderno Espaço Feminino**, v. 9, n. 10/11, p. 9-34, 2001/2002

THIAGO, Paulo. Depoimento. In Nagib, Lúcia (org). **O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Editora 34, 2002.

TRINDADE, Etelvina Maria de Castro. **Clotildes ou Marias: mulheres de Curitiba na Primeira República**. Curitiba: Fundação Cultural, 1996.

ANEXOS

ANEXO 1 - Crítica do *New York Times*

Under One Roof (1993)

Alternate title: Vargas Para Mocas de Fino Trato

Read the New York Times Review »

By STEPHEN HOLDEN

- **Directed by:** [Paulo Thiago](#)

Review Summary

This Brazilian drama chronicles the lives between three female roommates sharing an apartment in Vitoria, Brazil. Former music teacher Gertrudes is hiding from the world after her lover spurns her. Magdalena is a free spirit. By day she works in a mental hospital; at night she is out in search of men. Lucia is the third, and most troubled roommate. To get Gertrudes to mother her, Lucia pretends she is mentally ill. Her ploy works and she and the older woman frequently get involved in mother/daughter games. ~ Sandra Brennan, Rovi

[Full New York Times Review »](#)

Movie Details

- **Title:** Under One Roof
- **Running Time:** 94 Minutes
- **Status:** Released
- **Country:** Brazil
- **Genre:** Comedy

(HOLDEN, Stephen. “**Under one roof**”: **Trying (and failing) to be a family**. New York times. p. C 18, EUA, 1994. (Disponível em<
<http://movies.nytimes.com/movie/134480/Under-One-Roof/overview>>Acesso em: 20 ago 2010).

MOVIE REVIEW

Review/Film; Trying (and Failing) to Be a Family

By STEPHEN HOLDEN

Published: March 25, 1994

Early in "Under One Roof," Paulo Thiago's disjointed comic satire of life in contemporary Brazil, a little girl walking along a street has a loaf of bread snatched out of her hands by a thief. It is the first of many images of a society in which everyone has gone a little batty and crime is so rampant that a knock on the door is as likely to signal an armed robbery as a neighborly visit.

The film, which opens today at the Quad Cinema, focuses on the tumultuous domestic life of three eccentric women who share an apartment in an unnamed port city. Gertrudes (Norma Bengell), a strait-laced widow and piano teacher of 60, fancies herself a surrogate mother for her two troublesome boarders. Sensual, defiantly free-spirited Madalena (Maria Zilda Bethlem), who works as a nurse in a mental hospital, enjoys embarrassing the prudish Gertrudes by parading bare-breasted in front of the window. At night, she prowls the local cafes, picking up men and having quick, wild sex in odd places.

Lucia (Lucelia Santos), by contrast, appears to be both schizophrenic and emotionally retarded. One minute, she is an overgrown infant, quaking and crying, pursued to the brink of suicide by unseen demons. The next, she is nursing steamy erotic fantasies about the building's plumber (Marcos Frota), who, she persists in imagining, is really a circus performer named Alfredo.

Gertrudes, who thinks she can save Lucia from her self-destructive urges, watches over her with a ferocious protectiveness. But she, too, has her mental lapses. When she is alone, Gertrudes entertains bizarre fantasies of her husband's return from the dead. In its portrait of the three women struggling for a familial stability and failing at every turn, "Under One Roof" offers a pungent metaphor for a chaotic society that is pretending to have a sense of national unity. Each of the three women can be seen as a different aspect of the Brazilian psyche run amok.

Gertrudes, with her delusions that the past can somehow be resurrected, represents a traditional culture that is all but dead. She deludes herself into believing that Lucia's sick, self-destructive behavior is just an attitude problem that can be adjusted with proper care and feeding. Although Lucia has occasional moments of rationality, she is just one step away from either suicide or incarceration.

The nihilistic Madalena lives defiantly for the moment and takes pride in flouting all social rules. But as her liaison with a crazy, gun-toting man who says he is an astronaut shows, such recklessness has its risks.

For all its intriguing symbolism, "Under One Roof" never achieves a fluent narrative drive, and its moments of comic levity are too scattered for it to be very funny. The movie is marred by uneven subtitles and an obtrusive, cheesy musical soundtrack.

The best moments belong to Miss Bethlem, whose portrait of a wanton sensualist conveys both the intensity of the chase and the frantic boredom that spurs it. Under One Roof Directed by Paulo Thiago; written by Alcione Araujo in Portuguese, with English subtitles; director of photography, Antonio Penido; edited by Marco Antonio Cury; music by Tulio Mourao; production designer, Clovis Bueno; produced by Glaucia Camargos; released by Castle Hill Productions. At the Quad Cinema, 13th Street west of Fifth Avenue, Greenwich Village. Running time: 95 minutes. This film is not rated. Gertrudes . . . Norma Bengell Madalena . . . Maria Zilda Bethlem Lucia . . . Lucelia Santos Plumber/Alfredo . . . Marcos Frota (HOLDEN, Stephen. **“Under one roof”:** **Trying (and failing) to be a family.** New York times. p. C 18, EUA, 1994. (Disponível em < <http://www.nytimes.com/1994/03/25/movies/review-film-trying-and-failing-to-be-a-family.html?scp=1&sq=25%20MARCH%201994%20ONDER%20ONE%20ROOF&st=cse> >Acesso em: 20 ago 2010).

**ANEXO 2 – *Há vagas para moças de fino trato*
Peça em 3 quadros, de Alcione Araújo.**

Algumas informações contidas nos dados biográficos da peça de Araújo, não condizem com a entrevista realizada com o dramaturgo em 27 de novembro de 2010.

REVISTA DE TEATRO

N.º 417 — MAIO e
JUNHO DE 1977

Revista bimestral, edição da
SOCIEDADE BRASILEIRA DE
AUTORES TEATRAIS

NESTE NUMERO:

HÁ VAGAS PARA MOÇAS DE FINO TRATO

Peça em 3 quadros de **ALCIONE ARAÚJO**

A VISITA BREVE DA COMÉDIE FRANÇAISE

O ANJO DA MEIA-NOITE

evocação de uma peça que durante oitenta anos foi representada no Brasil

DIA-A-DIA DO NOSSO TEATRO

SBAT A SERVIÇO DO «CNDA» SNT ASSUNTOS CULTURAIS

MEIRA PIRES FALA DE VALDEMAR

ALCIONE ARAÚJO, autor infarto-
so com diversas peças de sucesso,
obteve com "HÁ VAGAS PARA
MOÇAS DE FINO TRATO" um
êxito apromado, a começar pelo
respeitoso título da peça

Alcione Araújo
um autor em busca
de profundidade





Vera Fedeiro no papel de Lúcia

que Madalena vai fazer? Não diga... Por isso é que eu não quero que você diga nada mais.

LÚCIA — Esse vestido é maravilhoso.

GERTRUDES — De quem você quer que seja?

LÚCIA — Vou já. Quero se eu me vesti-
to em um momento...

GERTRUDES — Ela deve estar desapa-
sionada, então, Madalena. Lúcia,
amplamente, você recorda o vestido amarelo-
de-rosa que você usou quando se casou com
Madalena?

MADALENA — Sim, claro, maravilhoso.
Quando você usou esse vestido, era de
madalena, não é?

LÚCIA — Quando você usou esse vestido,
era de madalena, não é?

MADALENA — Quando você usou esse vestido,
era de madalena, não é?

LÚCIA — Quando você usou esse vestido,
era de madalena, não é?

MADALENA — Quando você usou esse vestido,
era de madalena, não é?

LÚCIA — Quando você usou esse vestido,
era de madalena, não é?

MADALENA — Quando você usou esse vestido,
era de madalena, não é?

LÚCIA — Quando você usou esse vestido,
era de madalena, não é?

MADALENA — Quando você usou esse vestido,
era de madalena, não é?

LÚCIA (Olhando a senhora) — Vou ex-
plicar para você agora, mas não diga nada
para ninguém.

GERTRUDES — Se eu não sou, não sou
uma mulher.

LÚCIA — Talvez esteja decepcionada. O
branco todo de vestido. (Vozes o vestido de
Madalena)

GERTRUDES — Você está olhando, é por
que está olhando.

LÚCIA (já vestida) — Não diga nada para
ninguém.

GERTRUDES — Não diga nada para
ninguém.

LÚCIA — Não diga nada para
ninguém.

GERTRUDES — Não diga nada para
ninguém.

LÚCIA — Não diga nada para
ninguém.

GERTRUDES — Não diga nada para
ninguém.

LÚCIA — Não diga nada para
ninguém.

GERTRUDES — Não diga nada para
ninguém.

LÚCIA — Não diga nada para
ninguém.

GERTRUDES — Não diga nada para
ninguém.

LÚCIA — Não diga nada para
ninguém.

ALFA... (Para si) Não diga nada para
ninguém.

LÚCIA (Olhando a senhora) — Vou ex-
plicar para você agora, mas não diga nada
para ninguém.

GERTRUDES — Se eu não sou, não sou
uma mulher.

LÚCIA — Talvez esteja decepcionada. O
branco todo de vestido. (Vozes o vestido de
Madalena)

GERTRUDES — Você está olhando, é por
que está olhando.

LÚCIA (já vestida) — Não diga nada para
ninguém.

GERTRUDES — Não diga nada para
ninguém.

LÚCIA — Não diga nada para
ninguém.

GERTRUDES — Não diga nada para
ninguém.

LÚCIA — Não diga nada para
ninguém.

GERTRUDES — Não diga nada para
ninguém.

LÚCIA — Não diga nada para
ninguém.

GERTRUDES — Não diga nada para
ninguém.

LÚCIA — Não diga nada para
ninguém.

GERTRUDES — Não diga nada para
ninguém.

LÚCIA — Não diga nada para
ninguém.

GERTRUDES — Não diga nada para
ninguém.

LÚCIA — Não diga nada para
ninguém.

GERTRUDES — Não diga nada para
ninguém.

LÚCIA — Não diga nada para
ninguém.

GERTRUDES — Não diga nada para
ninguém.

LÚCIA — Não diga nada para
ninguém.

GERTRUDES — Não diga nada para
ninguém.

LÚCIA — Não diga nada para
ninguém.

GERTRUDES — Não diga nada para
ninguém.

LÚCIA — Não diga nada para
ninguém.

GERTRUDES — Não diga nada para
ninguém.

LÚCIA — Não diga nada para
ninguém.

GERTRUDES — Não diga nada para
ninguém.

LÚCIA — Não diga nada para
ninguém.

GERTRUDES — Não diga nada para
ninguém.

LÚCIA — Não diga nada para
ninguém.

GERTRUDES — Não diga nada para
ninguém.

LÚCIA — Não diga nada para
ninguém.

GERTRUDES — Não diga nada para
ninguém.

LÚCIA — Não diga nada para
ninguém.

GERTRUDES — Não diga nada para
ninguém.

LÚCIA — Não diga nada para
ninguém.

GERTRUDES — Não diga nada para
ninguém.

LÚCIA — Não diga nada para
ninguém.

GERTRUDES — Não diga nada para
ninguém.

LÚCIA — Não diga nada para
ninguém.

GERTRUDES — Não diga nada para
ninguém.

LÚCIA — Não diga nada para
ninguém.

MADALENA — Você não tem a impressão de que se aproximou demais disso?

GERTRUDES — Já estou ficando muito perto disso! — Ah! tem razão, Madalena, você já sabe. Você sabe que não se pode aproximar demais disso. Você sabe que não se pode aproximar demais disso. Você sabe que não se pode aproximar demais disso.

MADALENA — Você não tem a impressão de que se aproximou demais disso?

GERTRUDES — Já estou ficando muito perto disso! — Ah! tem razão, Madalena, você já sabe. Você sabe que não se pode aproximar demais disso. Você sabe que não se pode aproximar demais disso.

MADALENA — Você não tem a impressão de que se aproximou demais disso?

GERTRUDES — Já estou ficando muito perto disso! — Ah! tem razão, Madalena, você já sabe. Você sabe que não se pode aproximar demais disso. Você sabe que não se pode aproximar demais disso.



Vera Fátima (Lúcia) e Leticia da Alameda (Gertrudes)

VOCÊ DE LÚCIA URUVANDA — É você, Gertrudes, você não passa de uma dona de casa como outra qualquer.

MADALENA — Eu sei, mas que da língua. Você é o pai. Eu vou te ensinar. Você sabe como se faz um pão. Agora, arranja-se que eu não quero.

GERTRUDES — Não que eu não quero, mas quero. Deve ter mais. (Procura a máquina de escrever.) Você que tem, Madalena, você é o pai. Você é o pai. Você é o pai.

MADALENA — Você não tem a impressão de que se aproximou demais disso?

GERTRUDES — Já estou ficando muito perto disso! — Ah! tem razão, Madalena, você já sabe. Você sabe que não se pode aproximar demais disso. Você sabe que não se pode aproximar demais disso.

MADALENA — Você não tem a impressão de que se aproximou demais disso?

GERTRUDES — Já estou ficando muito perto disso! — Ah! tem razão, Madalena, você já sabe. Você sabe que não se pode aproximar demais disso. Você sabe que não se pode aproximar demais disso.

MADALENA — Você não tem a impressão de que se aproximou demais disso?

GERTRUDES — Já estou ficando muito perto disso! — Ah! tem razão, Madalena, você já sabe. Você sabe que não se pode aproximar demais disso. Você sabe que não se pode aproximar demais disso.

MADALENA — Você não tem a impressão de que se aproximou demais disso?

GERTRUDES — Já estou ficando muito perto disso! — Ah! tem razão, Madalena, você já sabe. Você sabe que não se pode aproximar demais disso. Você sabe que não se pode aproximar demais disso.

MADALENA — Você não tem a impressão de que se aproximou demais disso?

GERTRUDES — Já estou ficando muito perto disso! — Ah! tem razão, Madalena, você já sabe. Você sabe que não se pode aproximar demais disso. Você sabe que não se pode aproximar demais disso.

Maria-Joana 1947

81

ANEXO 3 – Um pouco mais sobre Alcione Araújo

Alcione Araújo



Autor, diretor e professor. Sua obra busca a síntese entre o subjetivo e as circunstâncias, o psicológico e o social. É romancista, dramaturgo, roteirista de cinema, televisão, cronista e ensaísta e atua em diversas áreas da vida cultural e intelectual.

Principais Trabalhos como Autor Teatral

1972/1973 - *Há Vagas para Moças de Fino Trato*

1975 - *Bente-Altas: Licença para Dois*

1976 - *Sob Neblina Use Luz Baixa*

1977 - *A Raiz do Grito*

1979 - *A Hora do Espanto*

1979 - *Vôo Cego*

1980 - *Comunhão de Bens*

1980 - *Augusto Jantar*

1981 - *Doce Deleite*, em parceria com Vicente Pereira e Mauro Rasi.

1981 - *A Caravana da Ilusão*

1983 - *Muitos Anos de Vida*

1987 - *Em Nome do Pai*

1991 - *A Prima-Dona*

1999 - *Deixa que Eu Te Ame*

Principais trabalhos publicados

- Teatro de Alcione Araújo

Vol. I: Simulações do Naufrágio; *Vagas para moças de fino trato, Vôo cego, Comunhão de bens e Augusto jantar; Civilização Brasileira, 1999.*

Vol. II: Visões do Abismo; *Muitos anos de vida, Sob neblina use luz baixa, A raiz do grito, e Licença para dois; Civilização Brasileira, 1999 .*

Vol. III: Metamorfoses do Pássaro - *A caravana da ilusão, Em nome do pai, A prima-dona, e Doce deleite e Deixe que eu te ame – (no prelo), Civilização Brasileira, 1999.*

Contos & Crônicas

- Urgente é a Vida – 2004, *Record*

- Escritos na Água - 2006, *Editora*

Romances

Nem Mesmo Todo o Oceano – 1998, *Record*

Pássaros de Vôo Curto - 2008, *Record*

Cala a Boca e me Beija – 2010, *Record*

Ventania – 2011, *Record*

Infantil

Quando Papai Noel Chorou – 2009, *Edelbra*

Roteiros Cinematográficos de Alcione Araújo

1984 - **Ela e os homens**, direção de Schubert Magalhães

1984 - **Nunca fomos tão felizes**, de Murilo Salles.

1985 - **Patriamada**, de Tizuka Yamasaki.

1987 - **Jorge, um brasileiro**, de Paulo Thiago.

1989 - **Faca de dois gumes** de Murilo Salles, roteiro de Araújo e Leopoldo Serran.

1992- **Mais que a terra**, de Eliseu Ewald,

1992 - **Vagas para moças de fino trato** de Paulo Thiago

1995 - **Menino maluquinho**, de Helvécio Ratton.

1998 - **Policarpo Quaresma, herói do Brasil**, de Paulo Thiago.

1999- **Outras estórias**, de Pedro Bial.

Prêmios

1975 - Rio de Janeiro RJ - Prêmio Concurso Opinião de Dramaturgia para a peça *Bente-Altas: Licença para Dois*

1976 - Prêmio Concurso Nacional de Dramaturgia do SNT para peça *Sob Neblina Use Luz Baixa*

1976 - Belo Horizonte MG - Prêmio Concurso de Dramaturgia Palácio das Artes para peça *Sob Neblina Use Luz Baixa*

1984 - Rio de Janeiro RJ - Prêmio Molière - melhor autor por *Muitos Anos de Vida*

Críticas

Autor de “Há Vagas para Moças de Fino trato”, que tanto êxito obteve quando de sua apresentação no Rio.. Alcione Araújo é, antes de mais nada, um grande incentivador de artistas. Através de sua colula de Teatro do jornal “ Estado de Minas” em Belo Horizonte, ele muito tem feito pela causa do bom teatro em Minas Gerais. Pode-se mesmo dizer que graças à sua campanha jornalística em prol da ida ao teatro, muitos mineiros já adquiriram esse hábito salutar. Belo Horizonte, capital das mais desenvolvidas do País, a terceira cidade mais populosa do Brasil, apresenta um indicie baixíssimo de freqüência ao teatro. Mais baixo seria ainda, sem a cooperação de Alcione Araújo (revista de teatro nº 416 – março e abril de 1977, p. 29).

A alegoria de Alcione Araújo oferece-nos uma imagem assustadoramente desesperada do universo de que ele se ocupa. Mas esse desespero com que encara uma faixa substancial da fauna humana do Brasil de hoje vem saudavelmente equilibrado por um mordaz humor em que ele envolve as grotescas figuras dos seus alucinados personagens (Yan Michalsk, crítico teatral).

Alcione Araújo é mais que um dramaturgo ou um romancista. É um pensador da sociedade. Um homem visceralmente comprometido com o país e seus destinos (Domingos de Oliveira, autor e diretor teatral).

Atividade atual



Em entrevista com Alcione Araújo

