

DIÁLOGOS: AS MULHERES DE HENRIK IBSEN E LEILAH ASSUNÇÃO

Laura Castro de Araújo*

1. O palco burguês

A herança do aristotelismo no teatro clássico não permitiu, por muito tempo, que as regras sofressem modificações, se adequassem ao gosto do novo público e muito menos às práticas sociais. No entanto, com ascensão da burguesia no século XVIII, a tragédia começa a perder espaço para o drama burguês.

Os burgueses passam a fazer valer seu poder econômico, sua autoridade política e começam a participar da vida intelectual da sociedade, inclusive freqüentando teatros. Eles aspiram transportarem-se para o palco e se identificarem com as personagens. Assim, a teoria do drama burguês refere-se tanto à produção dramática, como também aos dados e processos sociais.

Os autores também ansiavam aproximar-se deste público. Para eles, era imperativo que o teatro começasse a funcionar como um espelho fiel da realidade do espectador burguês. Era necessário que as experiências, os conhecimentos, as práticas e os costumes do público chegassem aos palcos.

Assim sendo, eliminou-se a distância social entre os personagens e a platéia. O herói trágico, que personificava os valores aristocráticos, com os quais a nobreza era capaz de se identificar, cedia, agora, lugar a personagens “comuns”, que refletiam, especialmente, a célula familiar burguesa, microcosmo mais caro aos autores e aos espectadores da época. (ROUBINE: 2003, 67).

A criação de um novo gênero, no século XVIII, representava uma espécie de transição entre a tragédia antiga e a comédia chamado de “tragédia burguesa”:

A originalidade de Lillo e de seus companheiros consistiu não na grandeza de sua arte, mas na coragem com que atuaram sob a crença democrata-cristã de que ser simplesmente um homem, já era um fato trágico. Se esta não era a visão dos antigos trágicos, bem poderia ser a do futuro pelo qual os novos trágicos do século XVIII estavam lutando. (...) Não devemos ver nela [na “tragédia burguesa”] apenas um subterfúgio e uma falsificação, mas um luta franca, embora desajeitada, com as paixões que a Razão teimava em tornar tabus. (...) A realização de um gênero intermediário foi a descoberta de uma nova tragédia, a tragédia da vida moderna. (BENTLEY: 1991, 72).

Poucas peças foram escritas como “tragédia burguesa”, porém, este gênero marca um período de tentativas de abandono dos moldes clássicos, sobretudo da tragédia. Estes esforços, como o drama burguês, se traduzem no nascimento de um novo gênero teatral: o drama.

* Mestranda do Programa de Pós-graduação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL) da Universidade de Brasília (UnB).

O século XIX, através do drama e do melodrama, mostrou interesse pelo homem comum, de porte médio, época em que a mentalidade da classe-média tornava-se mais consolidada. Nesse contexto, nasce o drama na época moderna, representando uma retomada do homem para si, depois do aniquilamento da visão da Idade Média. Nesse sentido, como aponta Peter Szondi, o drama parte da reprodução das relações intersubjetivas:

A esfera do “inter” lhe parecia o essencial de sua existência; liberdade e formação, vontade e decisão, o mais importante de suas determinações. O “lugar” onde ele [o homem] alcançava sua realização dramática era o ato de decisão. Decidindo-se pelo mundo da comunidade, seu interior se manifestava e tornava-se presença dramática. (SZONDI: 2001, 29).

O drama então, segundo Eric Bentley, exprime-se como crônica, “breve abstração do tempo, revelando tanto a superfície quanto toda a estrutura material e espiritual de uma época”. (BENTLEY: 1991, 136). Apesar de ter seu surgimento em um período bem pontual da História, mesmo sistematizado como uma categoria histórica, ele “é possível em qualquer tempo e pode ser invocado na poética de qualquer tempo”, já que a forma dramática não está vinculada necessariamente a um período histórico. (SZONDI: 2001, 24). Portanto, podemos identificar, em peças mais contemporâneas, marcas de um legado deixado pelo drama burguês, sobretudo nos temas e nos interesses que ele introduz.

Segundo Sérgio de Carvalho, na apresentação de **Teoria do drama burguês [século XVIII]**, de Peter Szondi, o drama burguês é um gênero de caráter privatista, ou seja, valoriza o mundo privado separado do público. Dessa forma, a família patriarcal, base da organização social burguesa, torna-se um o centro de interesse do drama burguês:

A visão dramática se instaura quando os problemas que movem a ação são de ordem íntima, ligados às relações de família: dentro de uma rainha existe uma mãe, é por ela que o novo teatro se interessa, não mais por seu vínculo pessoal com o destino do Estado. Afinado com os preceitos iluministas, o drama aposta na ideologia dos “aspectos humanos universais” a serem representados com finalidade de pedagogia moral. (SZONDI: 2004, 13).

Além disso, dramaturgos, como George Lillo, acreditavam que, para ter um efeito amplo, o teatro não podia se restringir à linhagem de reis e príncipes. Era necessário, portanto, abrir o campo de influência, já que a platéia dos espetáculos era majoritariamente burguesa. Desse modo, esses teóricos começam a questionar se a condição social do herói e o mecanismo da catarse não estão ligados. Assim, era a tragédia que precisava do burguês e não o contrário. (op. cit., 40).

Lessing também acrescentou grande contribuição a este novo gênero, sobretudo no que diz respeito ao drama de família. Foi o dramaturgo quem “viu em primeiro lugar que o cidadão sólido e sua família eram o eixo de uma nova cultura e quem localizou a experiência trágica nesse eixo”. (BENTLEY: 1991, 72).

Sendo assim, não há como tecer considerações sobre Ibsen, sem nos remetermos a Lessing e Diderot, que, segundo Bentley, são os “dois homens mais representativos e dotados do século XVIII”, que “resolveram dedicar-se à criação de um novo tipo de drama sério”. As

peças deste novo gênero, a “tragédia burguesa”, influenciaram novos dramaturgos, entre eles, Schiller e Ibsen.¹ (op. cit., 151)

No âmbito do teatro brasileiro, também encontramos um vasto número de dramaturgos que propõe a família enquanto temática, salientando-se, dentre eles, Nelson Rodrigues, sobretudo em peças como **A Mulher Sem Pecado**, **Vestido de Noiva**, **Álbum de Família**, **Dorotéia** e **Toda Nudez Será Castigada**. Nessas obras, dentro deste enfoque temático, o dramaturgo destaca justamente a repressão da sexualidade feminina e a desintegração do núcleo familiar, temas centrais na dramaturgia de Leilah Assumpção. (ANDRADE: 2006, 34).

Dessa maneira, recorreremos aos preceitos do drama burguês, no sentido de como este modelo teórico irá permitir as discussões da condição da mulher na sociedade, sob a ótica da vida familiar privada e patriarcal, analisando personagens femininas nas obras de Henrik Ibsen e Leilah Assumpção.

2. Além das aparências

Henrik Ibsen, sem dúvida, está ligado à tradição da “tragédia burguesa”, nascida no século XVIII, que tentava trazer ao palco a visão material e espiritual de uma nova época. Este novo drama questionou, entre outras coisas, a validade das leis morais, sempre problematizando e atacando as instituições de seu tempo, tais como a família e o casamento.

O dramaturgo não está preso necessariamente a nenhum estilo literário: nem ao romantismo, nem ao realismo, nem tampouco ao simbolismo. No entanto, considerado um dos pais do drama moderno, a sua obra guarda traços de cada uma dessas tendências, dentre outras inovações. Uma crítica moral da sociedade, porém, perpassa o conjunto de sua produção e, é neste sentido, que o dramaturgo explora a condição feminina. (BENEVIDES, 2007).²

Suas peças tiveram grande repercussão na sociedade da época, pois criticavam valores da família patriarcal e da propriedade, mantidos e preservados pelas pessoas do período, sobretudo aqueles que constituíam seu público, os burgueses.

Uma das peças que junto com **Uma Casa de Bonecas** distingue-se pelo destaque à personagem feminina, certamente é **Hedda Gabler**. Sem dúvida, uma das grandes personagens do teatro de todos os tempos, Hedda é uma mulher à frente do seu tempo, dotada de uma personalidade forte e densa caracterização psicológica. Seu discurso ambíguo e enigmático, permeado de muita ironia, entra em conflito com os valores morais estabelecidos pela sociedade patriarcal da época. A princípio, a peça foi recebida de forma repulsiva, principalmente pela estranheza e desconforto causado por uma personagem forte e desestabilizadora, bem diferente das mulheres da época.

Uma Casa de Bonecas, o primeiro sucesso internacional de Ibsen, escrita em 1897, também scandalizou a sociedade da época, pois trazia ao palco uma personagem que se desviava dos padrões da época. Nora choca a sociedade ao abandonar seus *deveres* de esposa e mãe. Ela desperta para sua condição subjugada, começando a compreender sua posição inferior na vida familiar, a partir de cega obediência ao marido e ao restante da sociedade. Percebe que, para mudar tudo isso, terá que pôr fim ao casamento e deixar, não só o marido,

¹ Especialmente **Kabale und Liebe** de Schiller e as peças do período “moderno” de Ibsen.

² Ressaltamos que este artigo não irá necessariamente apontar se as representações femininas são positivas ou negativas na obra de Ibsen. No entanto, inegável o reconhecimento de que há uma visibilidade às mulheres em sua obra e este será o nosso foco de análise.

mas também os filhos. Nora quebra os votos do casamento e desperta para uma consciência própria ao renunciar ao seu dever inquestionável para com o marido.

Nora Helmer é apresentada como uma típica boneca: boa esposa, mãe dedicada, uma mulher supostamente feliz. Ibsen nos apresenta, no início do primeiro ato, aquilo que Nora aparenta ser perante os olhos da sociedade. Depois mostra como sua relação com o marido, Torvald Helmer – que a infantiliza todo o tempo com apelidos e diminutivos – e a sua estrutura familiar a fazem submissa e dependente:

HELMER: Isso você não pode negar, não é, minha menininha? (Abraça-a pela cintura) É incrível como um homem tem que pagar caro para ter uma bonequinha de luxo em casa!

(...)

HELMER: Você é uma pessoinha engraçada. Igualzinha a seu pai, sempre procurando uma nova maneira de me arrancar dinheiro, e, quando consegue, ele vira fumaça na sua mão. (...) Enfim, é preciso aceitar você como você é. Está no seu sangue. É sim, Nora, isso é hereditário. (IBSEN: 2003, 15)

Contudo, ainda no primeiro ato, descobrimos que a “boneca” esconde algo por trás de toda essa aparente felicidade: ela tem um segredo. Este elemento é o fio condutor da peça. Na medida em que conhecemos esta história, é que Nora mostra-se mais real, mais íntima do público, isto é, mais humana e menos boneca.

O segredo é sobre um ato cometido no passado: Helmer fica muito doente no início do casamento e é aconselhado pelos médicos a ir para o sul do país. Para conseguir dinheiro para a viagem e “salvar a vida” do marido, Nora pede dinheiro emprestado a Nils Krogstad, mas falsifica a assinatura do pai, que já estava doente, prestes a morrer. Krogstad passa então a ameaçá-la, pedindo-lhe que interceda a seu favor, para manutenção do seu emprego no banco, onde o marido recentemente havia se tornado gerente. É ele quem primeiro a censura moralmente pelo ato cometido:

KROGSTAD: Senhora Helmer, é evidente que a senhora não se dá conta da gravidade que cometeu. Mas eu posso lhe assegurar que o meu mau passo, que arruinou a mim e a minha reputação, não foi nada pior nem nada além do que a senhora fez. (IBSEN: 2003, 68).

Krogstad deixa claro para a personagem que sua reputação depende dele. Depois da ameaça, Nora tenta, em vão, evitar que o seu segredo seja revelado, embora acreditando que, inicialmente, Helmer, caso soubesse, dar-lhe-ia apoio, assumindo o ônus de seu ato.

No entanto, depois de muitas tentativas para ocultar o fato, Helmer, finalmente descobre, lendo uma carta de Krogstad contando sobre o acontecido. O marido reage com raiva e repulsa e não se mostra disposto a assumir pelo “erro” de Nora. Neste momento, no entanto, recebe uma carta de Krogstad, que convencido pela Senhora Linde, retira suas ameaças.

Nessas condições, então, Helmer quando se vê salvo da situação, com reputação e carreira intactas, põe-se disposto a esquecer de tudo e retomar sua vida “feliz” junto a Nora. Esta, no entanto, quase como despertar de um sono hipnótico, vai, ironicamente, tirar sua

fantasia³ e volta à cena não mais como uma boneca, mas como uma mulher, independente, consciente e decidida.

“NORA: ... Quando eu morava em casa de papai, ele opinava a respeito de tudo. E eu tinha as mesmas opiniões. Se por acaso não tivesse, mentia, porque senão ele não ia gostar. Ele me chamava de sua bonequinha e brincava comigo da mesma maneira que eu brincava com as minhas bonecas. E, quando vim morar com você...

HELMER: É assim que você se refere ao nosso casamento?

NORA: Eu quero simplesmente dizer que fui passada das mãos de papai para as suas. Você organizou tudo de acordo com seu gosto, e assim eu passei a ter o mesmo gosto, ou talvez tenha fingido, já não sei mais distinguir uma coisa da outra ... Minha vida tem sido fazer gracinhas para você, Torvald. Mas era isso que você queria. Você e papai me fizeram um grande mal!" (IBSEN: 2003, 176).

Nora, assim, despe-se, abandona as aparências e parte em busca de si própria, adulta e sozinha, por escolha própria. O segredo que encobria uma verdade, então, quando revelado, acaba desmascarando a realidade e a condição feminina de submissão, de recalque e de despersonalização imposta pela sociedade, que moldaram aquela mulher à semelhança de uma boneca, abafando e escondendo sua individualidade e personalidade. Ela vai em busca de seu crescimento, em todos os sentidos.

Henrik Ibsen foi um dos únicos homens de sua época que lançou seus olhares para a condição feminina, questionando, dentro de um universo mais amplo, a questão da individualidade e da liberdade humana. Em **Uma Casa de Bonecas**, conforme relatado, Nora é a protagonista da peça, em torno dela gira o enredo e é quem praticamente não sai de cena. A personagem, além de visibilidade, tem sua própria existência problematizada.

Otto Maria Carpeaux acredita que essa investigação da condição dramática da vida na obra do dramaturgo foi feita por meios dramáticos, isto é, “desdobrando-se em inúmeras personagens que são, todas elas, partículas de sua própria alma e discutindo, deste modo consigo mesmo, em intermináveis diálogos interiores”. (CARPEAUX: 200-, 59).

A interioridade, portanto, está presente na própria estrutura dramática de Ibsen. E é, a partir desta forma, que ele se volta para os seres humanos, incluindo a mulher neste universo, como parte da sociedade que se questiona, pensa, sente, ou seja, possui uma individualidade. Para Peter Szondi, o movimento do drama moderno pouco se desfaz dos temas trazidos pela teoria do drama burguês do século XVIII. Contudo, há uma mudança estilística que rompe com a forma anterior.

Tal forma possibilita abordar de formas diferentes outros conteúdos. Quando Ibsen traz à tona os problemas da família burguesa, não era novidade, no século XIX, pôr a burguesia nos palcos. No entanto, a forma como ele o faz é, de certo, diferente. O dramaturgo além de não florear a aparente imagem estável e positiva da burguesia, muito pelo contrário, leva à cena tudo o que se esconde por trás desta. Abre lugar, assim, para os “quartos secretos e privados” das famílias burguesas, levando para os diálogos o que havia de mais velado e íntimo – por isso, a grande repercussão scandalizada das platéias – e revelando o interior de uma classe social de aparências.

³ Roupas que usara naquela noite num baile de fantasias. Nora se preparou para o baile com ensaios constantes comandados pelo marido, para se sair bem na dança. E, assim, não apenas agradar seu marido, mas impressionar os outros.

3. Foro Íntimo

Leilah Assumpção ficou conhecida pelo grande público em 1969, com **Fala Baixo Senão Eu Grito**, que teve uma ótima repercussão⁴ e sucesso de público e crítica. Suas primeiras peças da dramaturgia formam um bloco, que Elza Cunha Vincenzo chamou de *Trilogia da Família*⁵, pois dentro da obra da autora são as que mais se voltam para um ataque radical à família burguesa, sendo elas: **Fala Baixo Senão Eu Grito** (1969), **Jorginho, o Machão** (1970), **Roda Cor de Roda** (1975). É nessas peças, inclusive, que Leilah mais evidencia e problematiza as relações de gênero, pois estas assumem “tons mais conciliatórios” em suas produções posteriores. (ANDRADE: 2006, 10)

A personagem principal de **Fala Baixo Senão Eu Grito** é Mariazinha Mendonça de Moraes. A primeira característica apresentada pelo texto dramático sobre a personagem é o fato de ser solteira, na rubrica do cenário: “um quarto de solteirona, de pensionato de moças”.

Assim, algumas excentricidades, como, por exemplo, conversar com os móveis, as flores e os eletrodomésticos “justificam-se” por esse estado civil, incitando, na maioria das vezes, ao riso. Mariazinha não é mãe, nem esposa, ela é solteira, portanto, considerada uma desajustada, e o fato sobrepõe-se a todas as outras características na construção da personagem:

(...) como solteirona, o mais decisivo é que carrega um estigma, socialmente intolerável: em primeiro lugar, não é casada, isto é, não encontrou nem um papel social, nem um papel definido, determinantes que só lhe adviriam se estivesse referida a um marido (uma vez que a idade já não lhe permitia a referência a uma outra figura masculina: um pai); em segundo lugar, não tem também, de modo algum, um homem ao seu lado (um homem, de qualquer forma, tornaria mais aceitáveis as coisas). (VINCENZO: 1992, 89-90).

A categoria de “solteirona” e sua condição psicológica evidenciam que a personagem está presa a valores da moral burguesa, não conseguindo cortar seus laços com a família patriarcal. Mariazinha não consegue ajustar-se aos padrões sociais e, por isso, sente estranheza ao não “caber mais nas coisas”, apesar de continuar presa aos seus pertences e papéis infantis.

Não constituir e/ou não estar ligada a uma família são evidenciados todo o tempo, no decorrer da peça. Assim, a família burguesa se caracteriza como uma personagem dentro da peça, onde o cenário, nesse sentido, tem um papel importante, como elemento de significação. Os móveis são heranças de família e constituem a memória viva desses valores. São elementos tão vivos que a personagem contracenava com eles. Sobre isso, aponta Elza Vincenzo:

Com habilidade, a autora a faz materialmente presente nos móveis, nos objetos, nos devaneios infantis de Mariazinha. O relógio grande e dominador como a figura paterna é o último dos objetos que ela consente em destruir. O guarda-roupa azul, em cujo espelho se mira, o criado-mudo, em que já não

⁴ A autora ganhou o prêmio Molière e o da Associação Paulista de Críticos Teatrais (melhor autor de 1969) pela peça.

⁵ VINCENZO, Elza Cunha de. **Um teatro da mulher: a dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 1992. P. 83-108.

cabe, são o ventre familiar a que ainda se sente presa, mas não poderá mais voltar. No entanto, estão ali, vigilantes. (VINCENZO: 1992, 90).

A trama da peça dá-se com a invasão de seu quarto por um homem, armado, mas numa situação que não é propriamente um assalto. Enquanto a personagem feminina tem nome e sobrenome, a masculina é apenas um “Homem”, sem nome, não apresentando também características marcantes nem uma história pessoal. Ele representa o “exterior” que entra em conflito com o “interior” de Mariazinha e, por essa oposição, ele é o agente desestabilizador da peça, quem gera o conflito.

Assim como Nora, de **Casa de Bonecas**, Mariazinha é apresentada ao público como uma “mulherzinha”, quase uma boneca também. Contudo, ao contrário de Ibsen, que apresenta a mulher-boneca como dentro dos padrões sociais e sua libertação como um desvio de comportamento, Leilah apresenta Mariazinha evidenciando seu exagero, mal gosto e suas fantasias, que escondesse uma mulher como outra qualquer: “seria um tipo vulgar, insignificante, se não fossem os laçarotes que enfeitam os seus cachinhos e os que escapam de sua blusa, por baixo de um *tailleur* sóbrio, discreto.” (ASSUMPÇÃO: 1977, 25).

A chegada do “Homem” abala toda a estrutura estável do mundo privado de Mariazinha, a faz problematizar sua própria condição e, impulsionada por isso, num processo em que não fica claro se consciente ou inconsciente, mas completamente simbólico, juntamente com o homem quebra todos os móveis e rasga as roupas, assim, seu quarto arrasado passa a representar o seu recalque.

Mariazinha, então, ao final, transforma-se a tal ponto que seu próprio figurino e cenário devem representar essa mudança, de acordo com a rubrica: “Mariazinha já não é mais ridícula. Os cachinhos desfizeram-se, os laçarotes, os balões estouraram, assim como o seu mundo todo. Ela agora é qualquer um da platéia.” (ASSUMPÇÃO: 1977, 113). A personagem, então, destrói seu mundo privado, anteriormente ditado pelas convenções sociais e sanções patriarcais e consegue libertar-se das estruturas que outrora a aprisionavam. E, a partir dessa mudança plena, interior e exterior, consegue também livrar-se do homem que invadiu, sem permissão, o seu universo íntimo, buscando, tal qual Nora, sozinha, a sua independência, como observa Ana Lúcia Vieira de Andrade:

Mariazinha só se vê livre quando consegue articular por si mesma os termos ‘proibidos’ e encarar sua repressão. Inicialmente, é o Homem quem a estimula (em uma cena bastante cômica, ele pretende lhe ensinar a dizer um palavrão, e ela, quando o aprende, o repete como se estivesse respirando pela primeira vez); mais tarde, porém, decide utilizar o ‘novo vocabulário’ segundo sua própria vontade. Talvez nesse momento possamos compreender o desfecho da peça não apenas como uma vitória das forças repressoras, mas como um instante crucial em que a mulher se sente bastante forte para abdicar do ‘professor’ e buscar sua liberdade sozinha. (ANDRADE: 2006, 35).

O grito de Mariazinha é extremamente significativo na medida em que a personagem, através dele, exterioriza toda sua repressão que, no final, consegue vencê-la. Na verdade, a dramaturga brilhantemente joga com o interno (sua condição psicológica) e o externo (o cenário, o figurino, os gritos) de modo que há uma simbiose entre esses elementos, pois o primeiro se reflete no segundo, e vice-versa. Em outras palavras, Leilah desenvolve, em **Fala Baixo**, vários níveis de significado, em que o foro íntimo da personagem não é apenas revelado através da exposição de seu quarto e do seu modo de vida, revelando a sua condição,

mas também pela exibição de seu expurgo durante a peça, isto é, a eliminação/destruição de tudo que a oprime.

Andrade também acredita que o diálogo da peça, sobretudo no que diz respeito à personagem feminina, representou uma necessidade de quebra de tabus que “restringiam a maneira como se expressavam as mulheres”. Mariazinha usando a palavra “trepár”, por exemplo, era impensável em outras épocas, na boca de uma personagem feminina. (op. cit., 35). Além disso, chamava mais a atenção ainda o fato de ter sido uma mulher quem escreveu:

Na peça de Leilah, o público é levado a penetrar na própria intimidade de Mariazinha, seus sonhos, seus desejos, fantasias, por meio da teatralização da subjetividade do personagem. Além do mais, o fato de o texto ser escrito por uma mulher permitia que o público relacionasse a experiência da autora à personagem – era como se Leilah Assumpção estivesse falando pela boca de Mariazinha. (ANDRADE: 2006, 34-35)

Numa análise rápida pelas doze peças da obra completa da autora, é perceptível o foco nas personagens femininas. Ainda que muitas vezes estas estejam acompanhadas por seus respectivos “parceiros”, o interesse central é sobre a questão da mulher. Leilah contribui muito para uma postura diferente da personagem feminina, como afirma Sandra Pelegrine: “essa percepção demarcou o delineamento de personagens que não estavam circunscritos apenas ao perfil de mãe ou esposa e possibilitou uma reflexão crítica sobre as posturas assumidas pela mulher moderna na sociedade.” (PELEGRINE: 2006, 4).

Em **Intimidade Indecente**, sua produção mais recente, que estreou em 2001, com Irene Ravache e Marcos Caruso, o enredo gira em torno de um casal com crises e desafios na maturidade.⁶ O casal, Mariano e Roberta, separam-se consensualmente aos 50 anos e o espectador assiste a seus reencontros durante quatro décadas. O ponto de partida do conflito, novamente, decorre do “estado civil” das personagens. A separação do casal dá-se no início da peça e esse será o principal foco, desdobrando-se em suas relações homem-mulher, numa atmosfera de lembranças e de confissões.

Depois de 30 anos de carreira, a autora traz à tona a questão da mulher na maturidade e, sobretudo, sua sexualidade neste período. Se em **Fala Baixo**, tínhamos uma Mariazinha que não conhece bem sua sexualidade, já que esta é reprimida durante todo o tempo, em especial pela moral familiar, sempre vigilante, em **Intimidade Indecente**, Roberta permite-se o direito de se conhecer. A personagem, depois de separar-se do marido, que a traiu com uma amiga de sua filha, tem um relacionamento com Lea, sua terapeuta, com quem se redescobre como mulher:

ROBERTA: (...) Agora, o mais importante de tudo é que foi com a Lea que descobri minha própria xoxota. A Lea me fez ver como a minha xoxota é bonita! Eu nunca tinha olhado pra ela, para a xoxota, imagine, com a minha idade! Aí, um dia eu criei coragem, deitei na cama, abri bem devagarzinho as minhas pernas... coloquei um espelho no meio... e então: olhei! E vi! Pela primeira vez! A minha xoxota! A minha... tenho que criar coragem e falar, afinal é minha ... a minha (baixinho) bocetinha! Bo-ce-ta! Ai, falei! Que alívio, que prazer! (baixinho) Bo-ce-ta! BOOOCÊÊÊTA! (ASSUMPÇÃO: inédito, 18).

⁶ A peça rendeu-lhe o prêmio de melhor autora pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA).

Além de novas experiências vividas pela personagem, independentemente de sua idade, Leilah mostra uma mulher mais independente em relação ao casamento e aos filhos, que tem, hoje, a possibilidade de se separar e viver bem com isso – ainda que continue ligado, de qualquer forma, à questão familiar.

Nas duas peças, mais especialmente nesta última, a dramaturga explora a questão do privado, problematizando as relações *interpessoais* pela perspectiva da intimidade. Isso, certamente é uma herança que o drama burguês já havia explorado:

O drama burguês se define como o gênero de caráter privatista, a forma teatral soberana da representação de uma nova sociabilidade que valoriza o mundo privado separado do público e que torna as peças ‘documentos de uma intimidade permanente’. (Sérgio de Carvalho in SZONDE: 2004, 13)

Além disso, a dramaturga faz uma espécie de teatro focado e direcionado para as classes economicamente privilegiadas. Suas peças, em geral, contemplam diferentes segmentos sociais da classe média, estrato social inclusive a que pertence, constituindo, geralmente, a platéia de suas peças. Leilah Assumpção chegou a mencionar numa entrevista: “minhas peças são para mulheres mais parecidas comigo”. (VINCENZO: 1992, 291). A ascensão do drama burguês no século XVIII já previa este comportamento. Em **Sobre a sociologia do Drama Moderno**, Georg Lukács afirma:

O drama burguês é o primeiro a se desenvolver a partir de uma oposição consciente de classes; o primeiro cujo objetivo era dar expressão ao modo de sentir e pensar de uma classe lutando por liberdade e poder e à relação que mantinha com as demais classes. (LUKÁCS in SZONDI: 2004, 27).⁷

Em **Intimidade Indecente**, isso parece mais aflorado, uma vez que, de acordo com as críticas do espetáculo, a platéia se identifica intensamente com as personagens. Se antes tínhamos Mariazinha representando um desvio de normalidade, em que o público mostrava muito mais uma parcela social que a censurava, em sua recente peça, a personagem feminina, Roberta, simboliza muitas mulheres da platéia e de sua geração, o que permite muito mais identificação, como afirmam as críticas do espetáculo:

“Intimidade Indecente é tão perfeitamente adequada a seu público que à crítica talvez coubesse apenas registrar o fato e felicitar a todos. A platéia, que, com raras exceções, é de meia idade e alto poder aquisitivo, vibra a cada momento, aplaude piadas, ri e chora nas horas certas, chega muitas vezes a completar frases em voz alta” – Sérgio Salvia Coelho – **Folha de São Paulo**
“saudável é a identificação que provoca no público: este reencontra-se nos personagens, compartilha seus desejos, medos e anseios, ri e emociona-se com essa trajetória que é comum a todos, ainda que vivenciada de maneira diversa.” – Aguinaldo Ribeiro da Cunha – **Diário Popular**⁸

⁷ Alguns teóricos acreditam que o gênero não se caracteriza por esta intenção política, associada à luta de classe. Ver Lothar Pikulik.

⁸ Essas críticas foram coletadas e publicadas no programa da peça da temporada 2007. Não foram encontradas as datas das respectivas críticas.

4. Drama familiar

O drama burguês tinha, segundo Peter Szondi, um duplo significado. Ele abarcava não somente a condição social do universo burguês, mas também o caráter privado do doméstico. Nesse sentido, o principal mote que abarcava esta duplicidade era a família burguesa.

Assim, segundo o crítico, esse interesse, inaugurado pelo drama burguês, ficou marcado no drama moderno como a “tradição do drama de família”. (SZONDI: 2004, 123). Essa crítica à sociedade burguesa está, como vimos, explícito em Henrik Ibsen. No entanto, como indica Carpeaux, ele focou mais seu ataque no “instituto central da moral cristã: o matrimônio”. (CARPEAUX: 200-, 47). O questionamento da exigência do matrimônio também encontra-se na obra de Leilah Assumpção, que inclusive escreve mais de uma peça dedicada à “dramaturgia de casais”, nas quais se atém apenas a este universo.

É interessante também pensar na questão da recepção das peças. Os dois dramaturgos, com quem trabalhamos, têm fama de escandalizar suas platéias. Se o drama burguês se propunha a levar aos palcos problemáticas dessa classe social, era previsto que esta identificação entre platéia e público pudesse resultar em mero entretenimento ou em reflexão crítica. Logo, muitas vezes o público se escandalizou ao se olhar no espelho, ver seu jogo de aparências revelado ou simplesmente com propostas “avançadas” que fossem de encontro à “moral e aos bons costumes”. O teatro tornava pública a vida privada.

Portanto, o drama familiar evidenciou “a força institucional do conceito de família patriarcal” como “uma forma de organização de poder, estruturada hierarquicamente”, onde as relações, sobretudo na esfera privada, eram moldadas a partir da dominação masculina. (SCHMIDT: 2006, 7). Este formato teatral, conseqüentemente, foi oportuno para que se problematizasse a condição feminina nesta estrutura na qual a personagem feminina ganhasse visibilidade no texto dramático.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira. **Margem e Centro: a dramaturgia de Leilah Assunção, Maria Adelaide Amaral e Ísis Baião**. 1.ed. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: UNIRio: CAPES-RJ, 2006.

ASSUMPÇÃO, Leilah. **Intimidade Indecente**. – (inédito)

_____. **Da fala ao Grito - Fala Baixo Senão Eu Grito. Jorginho, o machão. Roda Cor de Roda**. São Paulo: Símbolo, 1997.

BENEVIDES, Nete. **O feminino na “crítica moral” de Ibsen: Quando despertarmos de entre os mortos**. Disponível em: <<http://www.famigerado.com>> Acesso em: 1 jun. 2007.

BENTLEY, Eric. **O dramaturgo como pensador**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

CARPEAUX, Otto Maria. “Ensaio sobre Henrik Ibsen” in **Ibsen – Seis Dramas** (Coleção Mestres Pensadores). São Paulo: Escala, [200-].

IBSEN, Henrik. **Casa de Bonecas**. São Paulo: Nova Cultural, 2003. (Tradução Cecil Thiré)

PELEGRINI, Sandra C.A. **A sociabilidade feminina nos palcos brasileiros – um destaque à produção de Leilah Assunção**. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/311.pdf>> Acesso em: 27 out. 2006.

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

SCHMIDT, Rita Terezinha. **Refutações ao feminismo: (des) compassos da cultura letrada brasileira**. In: Revista de Estudos Feministas, vol. 14, n. 3. Florianópolis: 2006.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno 1880-1950**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

_____. **Teoria do drama burguês. [século XVIII]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

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