

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

MARIA MARTA BAIÃO SEBA

**PERSONAGENS FEMININAS NO TEATRO:
PERPETUAÇÃO DA ORDEM PATRIARCAL**

SÃO PAULO
2006
MARIA MARTA BAIÃO SEBA

**PERSONAGENS FEMININAS NO TEATRO:
PERPETUAÇÃO DA ORDEM PATRIARCAL**

Dissertação apresentada à Área de Concentração: Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a orientação da Prof^a Dr^a Dilma de Melo Silva.

**SÃO PAULO
2006
MARIA MARTA BAIÃO SEBA**

**PERSONAGENS FEMININAS NO TEATRO:
PERPETUAÇÃO DA ORDEM PATRIARCAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Centro de Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Artes Cênicas.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr^a Dilma de Melo Silva
Universidade de São Paulo
Orientadora

À Conceição Acioli, a Ceça
companheira, artista, amiga guerreira.

AGRADECIMENTOS

À ***Professora Dilma de Melo Silva***

À Penha Baião.

A Décio Filho.

À Neusa José.

Ao CIM – Centro Informação Mulher.

À Andréa.

A Felicidade só existe ao preço de uma revolta. Nenhum de nós se satisfaz sem enfrentar um obstáculo, uma proibição, uma autoridade, uma lei que nos permita nos avaliar, autônomos e livres.

Julia Kristeva

SUMÁRIO

RESUMO

ABSTRACT

INTRODUÇÃO

Uma Questão de Gênero para a Humanidade	1
Uma Questão Feminista para o Teatro	7

CAPÍTULO I

Medeia: A Tragédia da Mulher	16
------------------------------	----

CAPÍTULO II

Hamlet – O Veneno de Édipo	26
----------------------------	----

CAPÍTULO III

Uma Casa de Bonecas: Uma Tragédia Feminista?	42
--	----

CAPÍTULO IV

Toda <i>Mulher</i> Será Castigada?	54
------------------------------------	----

CONCLUSÃO	60
-----------	----

REFERÊNCIAS	63
-------------	----

R E S U M O

Este trabalho propõe-se a demonstrar a análise do movimento do feminino através das suas personagens no texto teatral à luz dos seus respectivos períodos históricos: Medeia, de Eurípides (Antigüidade), Hamlet de Shakespeare (Renascimento), Uma Casa de Bonecas de Ibsen, (Modernidade) e personagens femininas em Nelson Rodrigues (Pós-Modernidade) em 6 (seis) esferas: política, religiosa, sócio-cultural, jurídica, familiar e econômica, que encerram nas suas diferenças graus de interdição do feminino ao longo da História.

ABSTRACT

The intention of this text is to demonstrate and study the female movement using the classic historical theater personages considering their time: Medea-Euripides (Ancient), Hamlet-Shakespeare's (Renaissance) ;Doll's House-Ibsen (modern art).

Also this text will study the female characters in Nelson Rodrigues theater (pos modern) taken account 6 (six) areas; politic, religion, culture,, juridical, ,familialy ,and economic, showing different levels of female discrimination through history.

INTRODUÇÃO

Uma Questão de Gênero para a Humanidade

“Trovão: Mente Perfeita”

De Ísis ou Sofia II ou III d.C

Pois eu sou a primeira e a última

Eu sou aquele que veneram e de quem zombam

Eu sou a prostituta e a santa

Eu sou a vida e a virgem

Eu sou os membros da minha mãe

Eu sou a estéril e muitos são meus filhos

Eu sou aquela cujo matrimônio é grande e não tomou marido

Eu sou a parteira que não dá luz

Eu sou a consolação das minhas dores de parto

Eu sou a noiva e o noivo e foi meu marido que me procriou

Eu sou a mãe do meu pai e a irmã do meu marido, e ele é o meu rebento...

Ouçam-me com atenção

Eu sou a desgraça e a grandiosa

(Hussain, 1997, p. 7).

Há pelo menos três décadas as mulheres dos movimentos sociais, pesquisadoras, feministas, o mundo acadêmico, foram agraciadas com o surgimento do conceito das relações sociais de gênero.

E recentemente, estudiosos de todas as áreas, pensadores e escritores do sexo masculino têm se valido dessa prerrogativa conceitual que qualifica e se elabora na esfera social, devolvendo homens e mulheres ao *locus* das relações, diferindo dos

conceitos de sexo calcado no plano biológico que tanto emperrou os avanços de um saber maior sobre as mulheres.

Segundo Saffiotti (1992), uma das maiores teóricas feminista brasileiras, surgem diferentes pontos de vista na apropriação do conceito, particularmente entre feministas de língua inglesa, que entendem o conceito de gênero restrito ao *locus* das relações sociais, como foi exposto acima e as de língua francesa que ampliam o conceito, relações sociais de sexo e argumentam: *o próprio sexo não se inscreve puramente no terreno biológico, mas sofre uma elaboração social, que não se pode negligenciar sob pena de **naturalizar** processos históricos.* (Saffiotti, 1992, p. 183)

No entanto, é importante lembrar que embora haja riqueza nas discussões sobre as linhas de pensamento inglesa/francesa, e que ambas encerram comunidades fundamentais para este campo de estudo sobre a mulher, principalmente por ter possibilitado a abertura de um campo infindável de descobertas sobre o feminino de forma ética na produção científica, se distanciaria da proposta deste trabalho.

O objetivo deste trabalho é justamente marcar posição no sentido de desfazer equívocos grosseiros construídos ao longo da história e devolver à mulher o seu papel de agente histórico, que tem significado desarmar mecanismos de reprodução da dominação-exploração.

Desta forma, iluminar áreas do saber, aparentemente desprovidos desta insígnia, como a linguagem teatral que foi construída à luz da divisão sexual dos papéis, ou seja, reprodutora por excelência da ordem fálica no mundo.

Sem se desfazer de outras possibilidades dos estudos feministas, o conceito das relações sociais de gênero marcou definitivamente a produção científica. Há muito essa

produção ressentia-se dos vícios das concepções não-relacionais da organização social de gênero que geralmente se mostram insuficientes, mesmo por que:

“O gênero é relacional, quer enquanto categoria analítica, quer enquanto processo social, o conceito de relações sociais de gênero, deve ser capaz de captar a trama de relações sociais, bem como as transformações historicamente por ela sofridas através dos mais distintos processos sociais, trama esta na qual as relações de gênero, têm lugar” (Saffioti, 1992, p .187).

Os estudos sobre a dominação–exploração exercida pelos homens sobre as mulheres, cuja intensidade varia de época para época de sociedade para sociedade, têm se caracterizado por colocar em discussão a predominância de um *patriarcado absoluto*.

Muito embora as relações sejam predominantemente de dominação masculina, desde tempos remotos poucas mudanças vieram através das instituições, Igreja, Estado, Família, pode-se constatar que esta condição *não presume o total esmagamento da personagem que figura no pólo de dominada–explorada (...)* Sua *subalternidade, contudo, não significa ausência absoluta de poder* (Saffioti, 1992, p. 184).

O poema que abre este texto é ilustrativo desta forma do ser feminina. O fato de ter sido duramente subjugada por milênios não confirma a sua essência frágil, uma construção cultural deformada do feminino e que se estabeleceu através da divisão sexual dos papéis.

O jogo de poder estabelece-se em vários campos, sendo que os homens jogam para preservar a sua supremacia, enquanto as mulheres lutam para *tornar menos incompleta sua cidadania*.

Os registros oficiais mostram esse jogo que parece eternizado no teatro desde seus primeiros registros, na Antigüidade. A Tragédia Grega é exemplar neste sentido;

apesar da presença de personagens femininas nos textos, a mulher fica fora das representações dramáticas; são os homens com máscaras que se travestiam, ora de macho, ora de fêmea, segundo Berthold (2000).

Porém, não é conveniente esquecer que as festas populares dionisíacas, culto a Dionísio, Deus estrangeiro, do vinho, da embriaguez e da fertilidade, abrigavam homens e mulheres que enlouqueciam com espaços de participação igual.

A Tragédia veio justamente com seu modo de ser apolíneo, para organizar essa *balbúrdia orgiástica, dionisíaca* em que o povo se divertia e participava independentemente de classe ou sexo.

Em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche (1992), questiona irritado a origem da tragédia a partir do dionisíaco. Como, pergunta?

*(...) “de onde haveria de provir o anseio contraposto a este, que se apresentou ainda antes do tempo, o **anseio do feio**, a boa e severa vontade dos antigos helenos para o pessimismo, para o mito trágico, para a imagem de tudo quanto há de terrível, maligno, enigmático, aniquilador, e fatídico no fundo da existência – de onde deveria então originar-se a tragédia?”* (Nietzsche, 1992, p. 17).

E ele mesmo responde:

(...) E vede! Apolo não poderia viver sem Dionísio! O “titânico” e o “bárbaro” era, no fim das contas precisamente uma necessidade tal como o apolíneo! (...) O indivíduo, com todos os seus limites e medidas, afundava-se aqui no auto-esquecimento do estado dionisíaco e esquecia os preceitos apolíneos” (Nietzsche, 1992, p. 41).

Se para Nietzsche essa passagem causa estranheza, o resgate das Personagens Femininas que permeiam as lendas, as poesias, o teatro, as artes em geral são de suma importância na reconstrução da representação histórica do percurso feminino, muito embora revelem uma visão parcial, biologizante, produzidas num universo totalmente masculino, dimensionando o nível da interdição da mulher na sua época.

Os textos teatrais forneceram e fornecem elementos para internalização e consolidação de um modelo feminino estereotipado, que vem povoando o imaginário social. Os tipos femininos presentes nas artes em geral, refletem o contexto social, político e religioso das sociedades desde os seus primeiros registros, na Antiguidade, e que perduram sem mudanças substanciais até a atualidade.

É recorrente na história da humanidade designar a procriação como destino do feminino. Discurso comum numa sociedade androcêntrica que reserva para mulher apenas uma função e quando esse destino não se cumpre, as mulheres são consideradas desviantes. Segundo Pereira (2003), na Idade Média era justamente pelo poder de procriação que os casamentos aconteciam.

“Todos, unanimemente, associaram as mulheres à fraqueza, a incompetência, a natureza indócil, a incontroláveis desejos. Eram elas, também suspeitas de mentir, de agir as escondidas, de serem infiéis, de exercer um domínio exacerbado sobre seus filhos” (Van Raij, 2003, p. 58).

Mesmo quando a intenção é fazer considerações positivas, as mesmas aparecem de forma estereotipada em personagens do tipo carinhosa, submissa, abnegada, sempre negando a possibilidade de serem agentes históricos, sempre subjugada a uma ordem, a um modelo permissivo do controle masculino.

Deusa, Madona, Feiticeira ou Bruxa, são algumas, entre milhares, das designações atribuídas às mulheres. A diversidade das suas representações nem sempre indicam mudanças substanciais nas concepções, embora a exigência de atualização, interfira nos significantes, com o objetivo quase sempre de garantir a sustentabilidade e o fortalecimento do seu significado, da mercantilização dos seus corpos.

A manutenção da ordem Patriarcal interessa, sobretudo as elites, como informa Ghirardi-Lucena (2003, p.145): *As economias do ocidente dependem da continuidade de uma certa insegurança feminina.*

Assim se explica que na sociedade patriarcal homens designem as mulheres como sendo "essencialmente más" ou incapazes, deterministas que são, não conseguem visualizar a possibilidade das mulheres se libertarem de suas personagens que a aprisionam há milênios.

Na Poética, Aristóteles decreta a incapacidade de atuação das mulheres que, expulsas de cena, inviabilizadas na vida pública, foram substituídas pelos homens que representavam através de máscaras, seus desejos, seus pecados, suas *fragilidades de caráter, seu poder destrutivo, a sua passividade* (involuntária) diante da vida.

O território feminino é habitado por personagens que sustentam o discurso vigente. Embora ofereçam multiplicidade iconográfica, não apresentam variedade de pontos de vista; é como se a personagem, há milênios, não mudasse de assunto.

Poderíamos afirmar que a mulher é uma personagem a procura da atriz que, por sinal, está escondida. Foi ocultada e o fato de decifrá-la significa libertá-la, devolver-lhe o comando do seu destino. Visitar os subterrâneos da História, tirar da clandestinidade histórias e aspectos relevantes da vida da mulher, explorar as espetacularidades de suas personagens e o contexto histórico em que foram criadas, contribuirá para a re-significação do feminino nas sociedades.

As personagens presentes nos textos teatrais dão sustentação a um saber sobre o feminino que gera dúvidas infundáveis quanto a sua essência, ou melhor, dúvidas a cerca do que é, sem permitir chegar à realidade de fato do que poderia ter sido.

Enigma, inclusive, que nem os próprios homens, seus criadores, conseguem decifrar: mesmo depois de milênios, pouco se sabe sobre a verdadeira história da mulher – esse ser que, na maioria das vezes, é visto através de uma sexualidade desconcertante e perigosa.

A desconstrução de um saber deformado sobre a mulher, a partir das personagens femininas que atravessaram a História e continuam presentes nas cenas dramáticas que refletem no cotidiano, exige uma investigação reflexiva, inicialmente sobre a cena trágica grega que influenciou todo pensamento ocidental.

Uma Questão Feminista para o Teatro

Feminismo ainda é um termo polêmico; quando mencionado suscita animosidade nos homens e, em muitas mulheres, estranheza. Não poderia dizer que o tempo mascarou o seu real significado, pois o termo já nasceu comprometido, distante do conceito e muito próximo do preconceito.

Movimentos de contestação por parte da mulher são tão seculares quanto à opressão. No entanto, *as rebeldes ou transgressoras* que se tenha conhecimento, nunca se auto-nomearam como tal, até porque antes de qualquer publicação dos atos, eram punidas e reprimidas em todas as passagens da História desde a Antigüidade.

Não poderia datar quando se concebi feminista, porém recorro que jamais se senti ofendida quando em criança era flagrada em atos de rebeldia e me denominavam como tal. Agora, o porquê desta opção ideológica, ou melhor, pela lógica feminista é muito claro – os registros, desde da infância, de cenas de violência contra mulheres, vizinhas, na rua pequena na qual morei até os 24 anos.

Cenas que foram me acompanhando pela adolescência, juventude, com personagens que não eram transgressoras, muito menos rebeldes, lembro-me bem, que mesmo assim eram punidas. Eram muitos gritos, nem sempre de madrugada – três histórias cujas personagens nem imaginam o quanto determinaram a minha trajetória.

A história da vizinha ao lado direito, no térreo, foi a mais chocante, talvez pelo silêncio resignado da vítima. Ela trancava-se no quarto com a filha, enquanto o marido quebrava todos os utensílios da cozinha com martelo, xingando palavrões. No dia seguinte, circulava como homem distinto e trabalhador que *não deixava faltar nada em casa*, tanto é que sempre tinha louça nova.

A segunda, morava no terceiro e último andar do mesmo prédio e ela gritava quando espancada. Mais ainda, quando encarcerada ia até a varandinha e urrava, enquanto o marido advogado saía de terno, indiferente, à luz do dia, como se nada tivesse acontecido.

A terceira personagem aquela com que tive uma maior proximidade. Convivi cotidianamente com ela na infância, adolescência, por isso a minha fidelidade era cobrada, silêncio total; nem para a minha família poderia comentar qualquer passagem do drama. Era uma mulher bonita, alta, gorda, vistosa e inteligente, aparentemente, nada passiva. Quando agredida, argumentava polidamente, o quê deixava o marido mais enfurecido. Muitos objetos intermediários eram usados na agressão, além de socos e pontapés. Certa vez, lembro, até que uma arma de fogo serviu para intimidar e torturar a vítima. Era socorrida pela filha mais velha que também levava empurrões. O casal freqüentava as rodas sociais, ele político, advogado e jornalista, respeitado no mundo público.

Curiosamente, o nome da rua é Barão de Monjardim, escondida no centro da cidade, donde podia se ver os navios passarem, sem ver a água, o oceano. Habitada por uma a classe média, bem média e onde muitos artistas nasceram. Inclusive chamava a atenção dos jornalistas que, volta e meia, publicavam algo sobre a rua dos artistas jovens: pois é, lá, se fazia teatro, muito *rock*, artes plásticas e fotografia. Os porões dos casarões eram verdadeiros laboratórios de criação.

Voltando às três personagens, apesar de terem cumprido o *destino*, ofereciam *caracteres* diferentes. Não foram heroínas nem protagonistas das suas histórias, *não cometeram falhas que lhes desse status de falha trágica, mas seguiram o destino que lhes traçaram há pelo menos 2500 anos atrás.*

Dando um salto nessa história de vida feminista, de 1986 a 1989, já em São Paulo, coordenei um grupo de mulheres de teatro da Zona Leste, “Maria-é-Dia”, e de 1991 a 2005, desenvolvi projetos de formação e direção com grupo de mulheres de Diadema, “Mal-Amadas”, Cia de Teatro de Rua, ambos os grupos formado por mulheres vítimas da violência doméstica.

A formação em Psicodrama e a longa experiência como atriz e diretora de teatro profissional alargou-se expressivamente nessa experiência que julgo a consolidação de uma saber feminista e a concepção de um mundo, uma sociedade muito distinta da que vivemos, a patriarcal.

As cenas assistidas na infância e adolescência foram recontadas pelas mulheres e, mais tarde, foram virando cenas de teatro durante vivências e improvisos teatrais. A metodologia escolhida permitiu, através de procedimentos adequados, que as mulheres protagonizassem e experimentassem o papel do outro, colocando-se e, simultaneamente, vendo-se com distanciamento e, em alguns momentos, identificando-se e revendo-se a partir de outras mulheres.

Uma das frases mais chocantes saiu na fala de **N.**, uma das integrantes do grupo Mal-Amadas há 14 anos, atriz em fase de profissionalização:

Se a minha avó apanhou, minha mãe, minha irmã, por que eu queria ser diferente?

Esta frase foi o estímulo para buscar na história do teatro a origem dos papéis que preestabelecem uma condição de inferioridade para mulher, como se ela fosse a eterna personagem que nunca alcança protagonismo, mas mesmo assim é a responsável pelo bem-estar coletivo, a felicidade do planeta.

É muito comum nos dias de hoje ouvir comentários de que a mulher, finalmente, saiu da sombra. Será? Ao longo dos últimos 100 anos as mulheres certamente acumularam conquistas consideráveis, sem falar que se destacaram ao longo da História, fato desconsiderado pela memória oficial.

Este ser, temido e desejado, misterioso, rompeu fronteiras com a modernidade, saiu do seu recolhimento involuntário no espaço privado, invadindo a cena pública. O fato é que a Era Industrial exigiu, para se configurar como tal, a presença dos braços, pernas, criatividade, da mulher: As indústrias, as fábricas, não poderiam ser tocadas sem a presença da mulher, ou seja, não sobreviveriam sem mais de 50% da população mundial.

A mulher penetrou no mundo público numa época em que a lei não lhe garantia direito a vida do lado de fora, estudar, votar, possuir propriedade, enfim, interdita jurídica e socialmente, a mulher não era dona de si.

Se considerarmos tudo isso, a mulher avançou, conquistou o direito ao exercício da política, o direito ao voto, garantido pelas feministas, porém as desigualdades entre homens e mulheres ainda são tão extremas que podem ser percebidas sem o menor esforço; persistem e manifestam-se, reproduzem-se perversamente nos discursos das mídias, representando mais uma forma de violência, a simbólica, que se multiplica incessantemente nas casas, locais públicos, ruas, escolas, entre outros.

As mulheres muitas vezes se confundem com suas personagens. O feminino sempre foi visto e percebido através de tipos e imagens estereotipadas que influenciam o seu modo de ser no mundo, sem falar que o seu cotidiano ainda está circunscrito aos limites impostos pelas representações dadas pelos papéis que preestabelecem a sua condição de inferioridade.

Como seriam as mulheres hoje se não tivessem sido interdidas por tantos séculos? Como seria a História do mundo contada pelas mulheres? E os homens, que lugar ocupariam nessa História?

Como seria a tragédia escrita pelas mulheres? São tantas perguntas, proporcionais aos séculos de puro silêncio. Impressionante é que nem as próprias mulheres se deram conta da invisibilidade a que foram submetidas. Poderíamos presumir que o feminino não existe, é apenas a imagem do que poderia ter sido, pelo menos a nível oficial.

Perceber o feminino através do subtexto das suas personagens, inseridas nas relações, nos diálogos, na cena teatral, tem proporcionado um encontro, com detalhes, do caminho trilhado pelas mulheres ao longo do tempo e a constatação de que a deformação do feminino passou por raras mudanças – é um fato que pode ser verificado na representação da mulher nos textos teatrais desde a Antigüidade até os dias atuais.

A primeira metade do século XX trouxe inovações no modelo de se pensar o teatro. Os contestadores do ilusionismo aristotélico, Artaud, Brecht, Moreno entre outros, apesar de terem revolucionado teoricamente o fazer teatral, quando propuseram relação de igualdade entre palco e platéia, estimulando as reflexões e ações, contestando a cultura dominante, não se posicionaram em relação à condição da

mulher na sociedade, como podemos ver nos seus textos. Os mestres não revelaram preocupação maior com a questão das desigualdades de gênero.

Porém, em relação aos estudos sobre a mulher, surgem teorias e conceitos baseados nas Relações de Gênero que mergulham no feminino a partir das suas relações sociais, contestando grande parte das premissas sobre a mulher baseadas em falsos conceitos construídos arbitrariamente do ponto de vista biológico que fundamentam e naturalizam as divisões sexuais estabelecidas, nutrindo as desigualdades e a violência de gênero. Talvez este seja um dos maiores avanços que certamente vêm interferindo na ordem sexual.

Sem falar que tem surgido uma grande produção de estudos sobre os mecanismos de dominação masculina por parte de autores, homens pensadores que, até bem pouco tempo, pouco investiam neste tema temido.

Para Bourdieu (1999, p.5), *é preciso realmente perguntar-se quais são os mecanismos históricos que são responsáveis pela des-historicização e pela eternização das estruturas da divisão sexual e dos princípios de divisão correspondentes.*

E mais:

Lembrar que aquilo que, na história, aparece como eterno não é mais que o produto de um trabalho de eternização que compete a instituições interligadas tais como a família, a igreja, a escola e também, em uma outra ordem o esporte e o jornalismo (estas noções abstratas sendo simples designações estenográficas de mecanismos complexos, que devem ser analisados em cada caso em sua particularidade histórica) e reinserir na história e, portanto, devolver a ação histórica, a relação entre os sexos que a visão naturalista e essencialista dela arranca (e não, como quiseram me fazer dizer, tentar parar a história e retirar as mulheres seu papel de agentes históricos) (Bourdieu, 1999, p. 5).

Recolocar em marcha a História, visitar para recriar saberes sobre as mulheres, interferindo justamente em linguagens como a teatral, reproduzidas incansáveis de uma

ordem através das personagens que se eternizam em papéis que imobilizam um saber real sobre o feminino.

Os estudos nesse sentido têm o poder de intervir nesse processo que foi naturalizado a tal ponto que muitas mulheres e homens ainda acreditam ser natural as relações desiguais. Bruxa! Feiticeira! É como até hoje são chamadas as mulheres que ousam outros papéis na vida cotidiana. As bruxas também habitam as narrativas infantis e textos teatrais adultos, no subtexto, no subterrâneo das personagens negativas.

Como disse Perrot (1990), raras são as informações concretas sobre a mulher e, quando aparecem, quase sempre conduzidas sob um ponto de vista masculino, ou seja, imagens e discursos idealizados ou demonizadas. Deusas que povoam o Olimpo das cidades sem cidadãs, Virgens nos altares onde só os padres rezam as missas.

A desconstrução de um saber deformado sobre a mulher deve começar pelas feiticeiras e bruxas que desde a Antigüidade estão presente nas tragédias com nomes mais sofisticados, quase sempre como pivô da desventura dos protagonistas, pensamento que se estende até os dias de hoje.

Os estudos caminham em direção ao *lócus* da cristalização das representações do feminino, primeiramente através da imagem das feiticeiras, pois é sabido que o acirramento dos procedimentos de interdição é uma resposta às situações ameaçadoras ao paradigma.

As bruxas estão em toda parte, pertencem quase sempre ao sexo feminino e representam o mal no imaginário popular. O fato é que as narrativas onde se encontram estas personagens são similares e geralmente indicam uma desordem na esfera social, uma ameaça aos valores, principalmente ao domínio do masculino,

colocando em perigo o controle e a compreensão da situação através de símbolos que desorganizam o cotidiano, o conhecido, o palpável.

As bruxas são uma ameaça ao território masculino, atinge o público, a honra, o trabalho, a força, enfim, o poder do macho. E quando o mal é contra o feminino, o foco recai sobre o doméstico, o privado, com doenças, loucuras, atingindo principalmente os filhos.

“A bruxa é justamente a mulher que abandona o espaço doméstico, a família e incorpora um comportamento que, a princípio, parece oposto as expectativas sociais” (Weidner, 1992, p.199).

Este trabalho propõe-se a demonstrar a análise do movimento do feminino através das suas personagens no texto teatral à luz dos seus respectivos períodos históricos: Medéia, de Eurípides (Antigüidade), Hamlet de Shakespeare (Renascimento), Uma Casa de Bonecas de Ibsen, (Modernidade) e Nelson Rodrigues (Pós-Modernidade) em 6 (seis) esferas: política, religiosa, sócio-cultural, jurídica, familiar e econômica, que encerram nas suas diferenças graus de interdição do feminino ao longo da História.

A escolha dos textos obedeceu aos seguintes critérios: textos teatrais que se mantêm vivos e em cena apesar do tempo, que se tornaram clássicos mais pela capacidade de se reproduzir do que pelas qualidades estéticas, textos em que as personagens, masculino e feminino tenham se tornado familiares ao público em geral, em alguns casos viraram metáforas do bem e do mal, e por isso mesmo habitam o imaginário popular.

Dos textos escolhidos, os dois primeiros Medéia e Hamlet são os mais conhecidos universalmente, Uma Casa de Bonecas, por abarcar um período de transição, tanto do ponto de vista estético como da relações sociais de gênero e a análise de textos de Nelson Rodrigues, foi escolhido por ser uma referência nacional, no que diz respeito a

tratamento estereotipado das personagens femininas. O autor se arrogou à condição de machista.

Os textos foram analisados e comparados entre si numa perspectiva de gênero, ou seja, o feminino foi iluminado no seio das relações sociais da cena dramática e na sociedade da época. A divisão sexual dos papéis foi focada a partir dos estereótipos do masculino e feminino e em algumas passagens foram superdimensionados.

Memória é a palavra chave deste trabalho, sem ela o campo fica aberto para a dominação-exploração.

“Quem sabe de onde veio, nunca se perderá”

CAPÍTULO I

Medéia: A Tragédia da Mulher

“De todos os seres que respiram e que pensam, nós outras, as mulheres, somos as mais miseráveis. Precisamos primeiro comprar muito caro um marido⁴, para depois termos nele um senhor absoluto da nossa pessoa, segundo flagelo ainda pior que o primeiro.

E então que se joga uma grande cartada! Será ele ruim? Será bom? Para uma mulher abandonar o marido é escandaloso, repudiá-lo, impossível. Aquela que entra em uma nova vida e se sujeita a novas leis deve possuir a arte dos adivinhos para prever, pois que não conhece o homem que de que vai partilhar o leito. Se a prova nos for bem sucedida, se não nos unirmos a um marido que não carregue a contragosto o jogo de himineu, nossa sorte é digna de inveja, senão, mais vale morrer. O homem, dono do lar, sai para distrair-se de seu tédio junto de algum amigo ou de pessoas de sua idade; mas, nós, é preciso não termos olhos a não ser para ele. Dizem eles que levamos em nossas casas uma vida isenta de perigos, ao passo que eles combatem com a arma na mão ; é falso. Eu preferiria tomar parte em três combates a dar a luz uma só vez (...) (Eurípides, 2004, p.25. Tradução de Miroel Silveira).

“Felizes mulheres – murmurava ela com amargura - , que sorte é a vossa! Vosso dote vos dá um marido, bom ou mau, sois coisa dele. Deveis permanecer no lar enquanto ele se imiscui livremente na vida ativa da cidade, de que vos chegam apenas os ecos através das conversas dos escravos. E depois de tantos dias e tantos anos passados castamente no gineceu, mão brutal abre a porta e dizem-vos: “ide” (Eurípides, 1993, p.184. Tradução e adaptação de Osmar Perazzo Lannes).

Medéia lamenta, em duas versões: uma integral e a segunda adaptada, sua condição, a condição de todas as mulheres de sua época e, prevendo o futuro, lamenta o que está por vir.

Contextualiza claramente a situação da mulher na Antigüidade Grega. Lamenta o pouco ou quase nenhum espaço que lhe foi destinado na sua própria casa, na família, na vida política, social e religiosa. Interditada em todos os setores, a mulher grega perdia em liberdade para os seus próprios escravos, como podemos constatar no texto acima.

Ela não era dona de si, não possuía direitos civis nem jurídicos, pertencia ao marido ou a um senhor (*kirios*). Medéia refere-se, sobretudo aos privilégios masculinos, à vida sócio-cultural intensa.

Ainda, segundo Leal (1995), eles podiam conversar em locais públicos, na *ágora*, onde discutiam a política da polis, arte, filosofavam, discutiam as leis na *pnix*, encontravam as prostitutas no cerâmico, apostavam em corridas de cavalo, freqüentavam banquetes nas casas dos amigos ricos.

‘Como na sociedade judaica, onde a mulher era tratada como alguém de menor idade, na sociedade grega do século V a.C a mulher estava privada por completo de direitos políticos. Entretanto, ao se estudar a situação da mulher na Grécia antiga, teremos que considerar dois momentos; o minóico, descrito nos poemas homéricos, e o que chamaremos clássico, que corresponde à fase áurea da sociedade ateniense’ (Leal, 1995, p. 67).

Segundo Leal (1995), o gineceu, espaço destinado à mulher na Grécia do período clássico, é um conceito desconhecido do período minóico, do qual Homero é o porta-voz: as mulheres dormiam em quartos separados e comiam nos próprios aposentos. São mulheres domésticas, até as ricas, lavam, tecem e bordam e são obrigadas a entender de economia.

“Na sociedade Homérica, os direitos femininos são vagos, mas, em alguns casos, pode se fazer valer” (Leal, 1995, p. 70).

Por exemplo, não era permitido matar a mulher, corria-se o risco de ser punido, legalmente, pela família da vítima. Na vida religiosa, ela podia freqüentar, mas em espaço reservado nos templos, acrescenta Leal (1995).

Voltando à fala de **Medéia**, segundo Leal (1995), a condição da mulher em Atenas, não era muito diferente da dos escravos e, por vezes, até pior, pois a classe subalterna

podia circular e, inclusive, era permitido às mulheres populares trabalhar fora do âmbito doméstico.

Na sociedade do século V a.C., a mulher perde mais espaço do que no período anterior. Fato que se confirma numa passagem de um diálogo entre a personagem da

Ama e do Escravo:

“Misturando-me aos jogos de dados, no lugar onde se reúnem os anciãos, perto da fonte sagrada de Pirene, ouvi alguém dizer, como quem não quer, que Creonte, rei desta região, ia expulsar do território de Corinto estas duas crianças com a mãe. Será verdade? Eu não sei, gostaria que nada acontecesse.”

Ama: *E deixará Jasão tratar assim seus filhos, conquanto esteja em disputa com a mãe deles?*

Escravo: *O antigo amor cede lugar ao novo, ele já não ama esta família.*

Ama: *Estamos perdidos, se tenho que anunciar-te esta nova infelicidade, quando ela ainda não esgotou todo o amargor da outra.*

Escravo: *Que mortal não faz o mesmo? Todo homem ama mais a si próprio do que ao seu próximo (egoísmo legítimo em alguns e interessado em outros). Será que só hoje descobriste isso, vendo esse pai que já não ama os filhos porque desposa outra mulher?³*

Como pode ser observada, a fala dos personagens mais uma vez coincidem com as citações sobre o lugar da mulher na vida social. Os direitos não existem, inclusive, se fosse o caso da mulher praticar o adultério, ou abandono, ou ainda, ser estéril, ela seria morta, expulsa ou devolvida à família dos pais.

³ Tradução do texto teatral *Medéia* de Eurípides de Mi roel da Silveira e Junia Silveira Guimarães.

O fato é que o teatro vem preencher as lacunas negligenciadas nos registros oficiais. Neste aspecto, as tragédias, as lendas, os textos filosóficos, tiveram suma importância, justamente por revelar as interdições impostas ao feminino e mais, a idealização e deformação das mesmas, através da escrita masculina.

“A mulher é comumente temerosa, foge da luta, estremece à vista da arma; mas, quando seu leito é ultrajado, não existe alma mais sedenta de sangue”.

Esta fala da personagem Medéia é um saber sobre o feminino que povoa o imaginário coletivo, influenciando definitivamente um modo de ser que se reproduz de geração para geração sem que se conteste a sua validade, uma construção cultural baseada no mito.

E assim, as mulheres são definidas a partir dos seus papéis sexuais, estereotipados, apontando para deveres e funções, construídos e cristalizados arbitrariamente.

“Efetivamente a ordem que preside à operação das relações de gênero é dialética, ou seja, contraditória. As relações de gênero, evidentemente, refletem concepções de gênero internalizadas por homens e mulheres. Eis porque o machismo não constitui privilégio de homens” (Saffioti, 1992, p. 193).

A partir dos papéis femininos, são circunscritos e delimitados os espaços onde podem circular, o privado. Porém, para apontarmos para a situação de dominação-exploração da mulher no mundo patriarcal, é necessário transitarmos do micro ao macro espaço.

“Este ir e vir constitui requisito fundamental para a percepção, e posterior análise, da dinâmica social. Isto posto, as relações de gênero constituem uma totalidade dialética, na qual as distintas partes interagem de forma orgânica” (Saffioti, 1992, p. 192).

No teatro, elas são quase sempre, porta-vozes das obsessões dos seus autores.

“(…) Mas são todas assim as mulheres: enquanto o leito conjugal é respeitado, nada lhes falta; mas receba ele o menor dano, e o que há de melhor e mais

belo lhes parece odioso. Os mortais deviam Ter seus filhos por outro meio qualquer. Não haveria mulheres e os homens ficariam libertos desse flagelo!

Para Perrot (1990, p. 10):

“A Lisístrata de Aristófanes ou a Nora de Ibsen, encarnam o terror que os homens delas têm”.

Esse horror faz com que elas nunca sejam convidadas a freqüentar o mundo público, os arquitetos da época idealizaram um lugar especial dentro da casa para elas, o privado dentro do privado, o Gineceu, onde as mulheres, as crianças, as escravas, as mulheres dos amigos do marido, todas ficam recolhidas nesse espaço.

“Voltadas ao silêncio da reprodução materna e doméstica, que não merece ser quantificada nem narrada, terão mesmo as mulheres uma história? Elemento frio de um mundo imóvel, elas são a água estagnada, enquanto o homem resplandece e age: afirmavam-no os Antigos e todos o repetem. Testemunhas medíocres, afastadas do teatro em que se defrontam os heróis, senhores de seus destinos, auxiliares por vezes, raramente atrizes, - e, neste caso, só por excepcional falha do poder – elas quase sempre são remetidas ao papel de súbditos, que aclama os vencedores e choram as suas derrotas, eternas carpideiras cujos coros acompanham em surdina todas as tragédias.

E afinal, que sabemos nós delas?” (Perrot, 1990, p. 7).

Elas são proibidas de freqüentar o espaço público, sendo que o mundo intelectual é de domínio masculino. Eles se divertem em banquetes, bebem a valer e filosofam. Lá mesmo é que elas não podem entrar, embora, algumas vezes, flautistas, dançarinas, ou seja, cortesãs altamente qualificadas sejam contratadas, e claro, é possível o rompimento do mesmo, como podemos ler:

“Uma vez, pois (...) que estamos de acordo em que hoje cada um de nos poderá beber a vontade, sem que se sinta constrangido pelo ridículo, desejo que me concedais uma coisa ainda: despachemos a flautista que acaba de entrar; ordenemo-lhe que toque para si mesma, ou para as mulheres no interior da casa. Tratemos nos de nos divertirmos a conversar” (Platão, Banquete, 1176e. Tradução de: Paleikat).

Cabe às mulheres a tecelagem, a gestão da casa, o cuidado com os filhos; acesso a educação formal não lhes é permitido. Platão reage, segundo Sissa (1990), pelo fato de a educação dos filhos ficarem à mercê de figuras tão mal educadas.

No teatro, as personagens seguem à risca os limites impostos a elas na vida real. No entanto, como foi esclarecido anteriormente, as mulheres muitas vezes transgridem as normas, enfrentam o jogo em desvantagem e, quase sempre, não chegam a lugar nenhum.

Esses fatos podem ser observados nos textos clássicos em que a mão masculina tem poder absoluto para mexer as *peças* do jogo arbitrariamente, enquanto no real é possível ainda verificar movimentos contrários, com sucesso, contrariando a ordem estabelecida.

Os textos escolhidos para análise conservam essas características, são clássicos do teatro, que se reproduzem incessantemente no cenário teatral. *Medéia*, *Hamlet*, *Casa de Bonecas* e textos de Nelson Rodrigues, apesar de distantes no tempo, agregam valores da ordem patriarcal próximos que se atualizaram na forma.

As personagens, femininas destas peças transgridem, ousam atravessar espaços reservados ao masculino, em épocas distantes. Elas cometem falhas, porém são falhas que aparecem como intrínsecas ao ser feminino, por isso mesmo não ganham *status* de heroínas, pois a **falha não chega a ser trágica**, nem tem gabarito de uma **Hamartia**, palavra grega que significa erro.

“Na tragédia grega, o erro de julgamento e a ignorância provocam a catástrofe. O herói não comete uma falha por causa de “sua maldade e de sua perversidade, mas em consequência de algum erro que cometeu”. (Aristóteles, Poética, P. 1453 a)

A falha em **Medéia** não lhe garante o *status* de uma heroína trágica, pois, na visão grega de mundo, a maldade, a perversidade lhe é *natural*. Ela rompe não só com as leis dos homens como com as divinas; é muita falha para um só herói.

Jasão, sim, foi acometido de *hybris*; ele é o herói trágico e por isso enfrenta o destino.

Segundo Pavis (1999, p. 191), o termo *Hamartia* encerra ambigüidade. Na visão trágica religiosa corresponde à moléstia do espírito, delírio enviado pelos deuses, levando o herói involuntariamente ao crime e na concepção nova, o culpado teve chance, mas escolheu deliberadamente cometer o delito.

*Dos fatores importantes da ordem feminina, baseada na realidade grega, vale ressaltar a valorização das noções de sofrosyne (comedimento) como algo a ser cultivado, em oposição à hybris (desmedida) como algo desprezível. Entre as virtudes desejadas para uma boa esposa, estavam o respeito à cidade e aos deuses, a dedicação e a honra devidas ao pai e marido, além do cuidado e bom trato dos filhos, do silêncio e da obediência que as mulheres sempre deviam aos homens.*¹

O enredo da peça *Medéia*, Tragédia de Eurípides, foi encenado pela primeira vez em Atenas, 431 a.C. e é inspirado em um dos episódios finais de uma longa e complicada lenda, ou entrelaçamento de lendas, da fértil mitologia da Grécia antiga, segundo Kury (2004, p. 11).

Jasão ao atingir maioridade teria direito ao reino de Iolcos localizado na Ásia Menor e enquanto esperava atingir idade para assumir, o pai Àison entregou o reino ao primo Pélias que mais tarde se negou a devolvê-lo.

Jasão vai morar na cidade de Iolcos disfarçado, onde conquista popularidade, graças a sua inteligência e força física. Passado um tempo, ele apresenta-se e exige a devolução do trono que lhe pertence. Pélias sente-se intimidado e desafia Jasão a

trazer de volta o *velocino de ouro* (pele de carneiro prodigioso, alado, com lã de ouro) roubado por Aites, rei da Cólquida.

Assim Jasão juntou os admiradores, jovens fortes e partiu na nau Argo (origem da palavra “Argonautas”). Ao chegar ao reino indicado, Jasão foi desafiado mais uma vez pelo rei ladrão a cumprir quatro proezas, ou seja, *a mostrar as suas qualidades de macho* e, é claro, foi ajudado pela mão de Deus, digo, Zeus, que intermediou a paixão de Medéia, filha do rei Sol, Aietes, pelo *quase* herói.

Medéia, apaixonada, exigiu casamento como condição para ajudá-lo com seus poderes de feiticeira. Jasão prometeu casamento e fidelidade no templo deusa Hécate (bruxa capaz dos maiores sortilégios) que lhe passou as ervas necessárias para vencer as provas.

Após vencer todas as provas, Jasão apoderou-se do cobiçado *velocino de ouro* e quando fugia carregando Medéia, o pai que também tinha poderes mágicos, sabendo da participação da filha na tramóia, mandou o filho perseguir os fugitivos. Absirtes foi morto pela irmã que esquartejou o cadáver e espalhou no caminho para confundir os perseguidores.

O regresso dos Argonautas a Iolcos foi festejado com grandes pompas. Porém, mais uma vez, Medéia teve que usar seus poderes de bruxa para dar felicidade ao marido: rejuveneceu o pai do mesmo para poder comparecer à festa. Quando o rei Pélias, o usurpador, vaidosamente pediu um pouquinho da porção, Medéia foi convencida por Jasão a passar uma fórmula errada que o levou à morte.

A cidade revoltou-se com a barbaridade cometida e expulsou-os. Sem terra, eles foram parar em Corinto onde viveram por mais dez anos juntos, até que Jasão, ambicioso que era, *apaixona-se* por Glauce, filha do rei de Corinto e repudia Medéia.

Segundo Kury (2004), é neste ponto da lenda que começa a ação da peça de Eurípides e que teria inspirado mais outras duas tragédias, As Filhas de Pélia e Egeu, que só sobraram fragmentos.

As lendas suscitam em alguns ou algumas um desejo explicável de interpretação. Recorrendo a Von Franz (1995), a discípula de Jung que se dedica a decifrar o feminino contido no material arquetípico das lendas e mitos, é possível verificar que:

“Com efeito, o fato de uma figura feminina representar o papel nuclear numa narrativa não significa que esta trate da mulher e dos problemas femininos como as mulheres os sentem, porque muitas das histórias que descrevem as aventuras ou os sofrimentos de uma mulher foram contadas por homens; são desenvolvimentos e projeções de sua imaginação, que exprimem suas aspirações e suas dificuldades em viver o seu próprio pólo feminino e em se relacionar com as mulheres” (Von Franz, 1995, p. 12/13).

O objetivo desta abordagem Jungiana é justamente enriquecer o trabalho, sem pretender mergulhar no psicológico. Utilizar em alguns momentos dessa prerrogativa será importante para contextualizar alguns pontos de vista, mesmo porque o material do imaginário coletivo é formado por elementos arquetípicos que contam a história da humanidade.

Eurípides contestou e criticou a existência dos deuses, ensaiou um movimento contra o determinismo. Embora não tenha se afastado dele, impregnava de realidade os mitos, desfigurava algumas passagens das lendas da mitologia grega que lhe serviam de inspiração, construindo personagens femininos densos e contraditórios, pois apesar de transgressoras da ordem estabelecida, voltavam para o mesmo lugar.

Eurípides, filho de taberneiro, nasceu em Salamina, no exato dia da grande batalha naval contra os persas, no ano de 480 a.C.(...) Aos vinte e cinco anos, apresentou sua primeira peça, As Filhas de Peleu. (Peixoto, 1983, p. 22/23).

A tragédia Medéia conta com a participação de 11 personagens: Ama, Escravo, Medéia, Coro das mulheres coríntias, Creonte, rei de Corinto, Glauce, filha de Creonte, Jasão, Egeu, rei de Atenas, Mensageiro, 2 Filhos de Jasão e Medéia.

São personagens femininos e masculinos de uma tragédia que reflete fielmente os modelos dados para os homens e as mulheres da polis, ou seja, o patriarcalismo é a ordem que determina o teor das relações sociais.

“Chama-se patriarcalismo a situação na qual, dentro de uma associação, na maioria das vezes fundamentalmente econômica e familiar, a dominação é exercida (normalmente) por uma só pessoa, de acordo com determinadas regras hereditárias fixas” (Weber, 1964, p. 1884).

Concluindo o primeiro capítulo, onde assistimos à tragédia Grega, especialmente, Medéia de Eurípides, foi possível constatar que o teatro da Antigüidade reflete as condições das relações sociais de gênero na sociedade grega cuja participação da mulher na política, na vida sócio-cultural, familiar, religiosa, econômica, jurídica não lhe garante o papel de cidadã.

Como disse Perrot (1990), ela, a mulher grega, está representada em todas as partes, uma enormidade de imagens e discursos, são meras representações sem posse da palavra. Ela está nas narrativas, nas lendas e poesias, nos estudos filosóficos, nas praças como estátuas, nos altares, nas pinturas, na boca do povo e no imaginário popular; eternas personagens sem protagonismo, expulsa dos palcos, enfim, está em toda parte, mas não está em lugar nenhum, é um fato.

CAPÍTULO II

Hamlet: O Veneno do Édipo

O período que vai do século XV ao XVI, denominado Renascimento, foi tempo de transição, como conta Alambert (1977); marcado pelas sombras da realidade medieval e o despontar do capitalismo, *fato que refletiu agudamente na vida das mulheres.*

“ Presente, de fato, na realidade dos dias, é ao mesmo tempo extraordinário apercebermo-nos até que ponto ela ocupa o campo dos discursos e das representações , o das fábulas e dos sermões, mesmo o do mundo científico e filosófico. Dela muito se fala, até não mais poder , a fim de pôr o universo em ordem. Mas aqui reside o paradoxo, porque este discurso pletórico e repetido sobre a mulher e sobre a sua natureza e um discurso atravessado pela necessidade de conter, pelo desejo mal disfarçado de fazer da sua presença uma espécie de ausência ou, pelo menos uma presença discreta que deve cingir-se a limites cujo traçado se assemelha a um jardim fechado”.
(Davis, 1991, p. 9)

Em **Hamlet**, a mulher ocupa espaço tão reduzido como na cena social. A sua presença silenciosa contrastava com abundância dos discursos masculinos que recorrentemente a ela se referiam, a partir de classificações arbitrárias, de cunho desqualificatório.

No teatro:

“Todos os papéis eram representados por homens – os de meia-idade interpretavam as senhoras e os rapazes atuavam como moças – porque a mulher não tinha acesso ao palco.” (Ramos, 1976, p. XIV)

Na ausência de registros ou levantamentos oficiais, ousa afirmar que **Hamlet** de *William Shakespeare*⁴, escrito em 1601, é um dos textos teatrais mais encenados no mundo, o que comprova o enorme sucesso conquistado por este texto teatral desde a época em que foi criada até os dias de hoje.

“ *Calcula-se que sobre **Hamlet** já se escreveram cerca de 80.000 volumes, tentando analisar o mundo de paixões e desencantos em que se insere a tragédia do príncipe da Dinamarca.*” (Ramos, 1976, p. XVII)

Depois de 405 anos, chama a atenção a quantidade de estudos e encenações de **Hamlet**. Se consultarmos os guias de cultura publicados nos jornais do mundo inteiro, é possível constatar que **Hamlet** está em cartaz em mais de um teatro nos grandes centros urbanos; e nas cidades menores multiplicam-se anonimamente nas escolas e grupos amadores.

Portanto, foi a capacidade de se reproduzir, multiplicar em narrativas, leituras, comentários, encenações a incansável história trágica do edipiano príncipe da Dinamarca, e menos pela estética ou caráter instigante da trama ou ainda dos personagens, desta tragédia elizabetana, que pertence a *fase sombria*⁷ da obra de Shakespeare.

Rocha Filho (1986, p. 50) acrescenta curiosidades históricas sobre as estratégias utilizadas para burlar o constrangimento gerado pela ausência das atrizes na cena elizabetana, conta ele, que Shakespeare foi hábil ao tratar das personagens femininas, nesta fase. Para evitar o constrangimento de ter adolescentes em papéis femininos, vestidos de mulher, por muito tempo em cena.

Para Shakespeare, esta convenção colocava em risco a credibilidade dos afetos encenados, por isso, criava situações na trama que exigisse das heroínas, trajes masculinos, assim, os rapazes em determinado momento eram eles mesmo, afinal, tudo em nome do ilusionismo.

⁴ William Shakespeare nasceu em Stratford-on, pequeno centro rural do condado, de Warwick a uns 130 quilômetros de Londres, no dia 23 de abril de 1564.

⁷ “Em 1601, sofreu o primeiro golpe da sua estada em Londres: seu amigo e protetor, o conde de Essex, foi executado por haver conspirado contra a rainha. Shakespeare imergiu em profunda angústia. E nessa “fase sombria”, de meditações sobre fragilidade da existência humana, escreveu suas mais belas tragédias; Hamlet, Otelo, Rei Lear, Macbeth, Troilo e Cressida.” (Ramos, 1976, p . x)

O ator do teatro elizabetano já havia alcançado posição segura na sociedade enquanto profissional. Os atores eram ligados a companhias teatrais mantidas por patronos que inclusive emprestavam seu *próprio nome principesco*, ao mesmo tempo garantia-lhes a proteção legal em função da hostilidade do clero da época, como registrou Berthold (2000).

“Na corte, entretanto, sempre foram bem recebidos. Ricardo, duque de Gloucester , tinha atores a seu serviço antes de subir ao trono como Ricardo III . O Rei Henrique VIII mantinha uma companhia e, de tempos em tempos, permitia que excursionasse, o que lhe poupava a despesa de habitação e comida, e era bom para a moral pública.” (Berthold, 2000, p. 313)

A rainha Elizabeth apesar de não ter se ligado tão profundamente à arte da representação, autorizava as encenações dos espetáculos por todo o reino da Inglaterra. No entanto, todas as peças deveriam ser submetidas a um funcionário que supervisionava as festividades da corte.

De 1581, essa prática estendeu-se aos programas de todos os palcos públicos, ou seja, era necessário que todos os teatros e dramaturgos passassem pelas mãos do *Master of the Revels*, para adquirirem autorização para encenar, caso contrário, estariam censurados. Essa prática foi sustentada por quatro séculos, quando em 1688 Elizabeth II, pressionada pelos protestos, aboliu a censura teatral, conta Berthold (2000, p. 316-317).

As informações acima abrem um espaço oportuno para reflexão sobre tema que indiretamente desemboca na questão de gênero: a censura à obra de arte. Constata-se que apesar do tempo, ela está presente na atualidade. Ela ganha novas formas, atualiza-se, disfarça com máscaras, mas permanece como uma espécie de preservadora de uma ordem estética e ideológica.

A censura federal perdurou por todo o regime militar em nosso país; esta sim, foi clara, cruel e destrutiva. Porém, na contemporaneidade, as formas controladoras da estética e ideologia teatral ainda estão de plantão, não menos severas que as renascentistas. A censura vem através da mídia, da academia, e dos próprios artistas, que decidem *o quê pode estar em cena*.

A mulher adentrou a cena na Idade Moderna. Porém, um teatro que privilegie a questão de gênero ou racial, entre outras, é totalmente alijada da cena teatral; os preconceitos impedem a publicação em roteiros de divulgação.

Esse teatro existe, porém, na clandestinidade; a invisibilidade é o seu destino; e a sua *falha* é fugir dos padrões determinados. Desta forma é punido com falta de registros; no entanto, nada impede que aconteça.

O teatro popular, popular urbano, o teatro político, entre outras estéticas que circulam fora dos espaços convencionais, ganham espaço, proliferam-se, influenciam e interferem na ordem estabelecida, mas ficam restritos às suas próprias comunidades.

Se todas as estéticas teatrais fossem acessíveis a todos, o destino da mulher poderia ter sido diferente. De posse da sua memória, a História poderia ser diferente.

A participação da mulher nos cultos dionisíacos, no teatro popular da Idade Média, na *Commedia del' Arte*, entre outros, se registrados como outros eventos oficiais, influenciariam a sua participação nas cenas oficiais, propiciando, inclusive, uma discussão sobre os papéis sexuais cristalizados em cena, reprodutores da ordem patriarcal nas sociedades.

Este assunto será retomado nas conclusões. Voltando à história de Hamlet, príncipe da Dinamarca, que foi inspirada nas *Histórias Trágicas* de Belleforest, 1601. Nessa época, faziam muito sucesso em Londres as tramas de vingança.

Porém, a peça vai muito além de uma vingança, o herói foge, em algumas passagens, do modelo (logo masculino). Ao contrário de Jasão em Medéia, Hamlet assume características creditadas ao estereótipo do feminino como a indecisão, angústia, fragilidade, enfim, a subjetividade feminina em contraponto à razão masculina. Fato questionado pelo tio logo de início – a masculinidade de Hamlet:

*“Claudio: Dedicar ao pai esse tributo póstumo, Hamlet,
Revela a doçura da tua natureza.
Mãe, você bem sabe, teu pai perdeu um pai;
O pai que ele perdeu, também perdeu o dele;
Quem sobrevive tem, por certo tempo, o dever filial de demonstrar sua pena.
Mas insistir na ostentação da mágoa
É teimosia sacrílega; lamento, pouco viril,
Mostra uma vontade desrespeitosa ao céu,
Um coração débil, alma impaciente,
Mente simplória e inculta.”* (Fernandes, 1988, p. 16)

Segundo Ramos (1976), Goethe (1749-1832), considerava-o frágil e sem condições para executar qualquer ação maior como a exigida por uma vingança.

Porém, ele não perde o seu masculino de vista. Hamlet é tão cruel como qualquer um dos machos que investem para assegurar o domínio sobre a fêmea; vai do ardiloso ao violento.

Nesta passagem abaixo, quando cobra as lágrimas da sua mãe, ou seja, exige que cumpra o seu papel de carpideira que foi negligenciado, o logo masculino é exemplar, principalmente quando *generaliza, estendendo as debilidades de sua mãe a todas as mulheres:*

*“Insípidas, monótonas e sem proveito
As práticas do mundo, todas, me parecem!
Que nojo o mundo, este jardim de ervas daninhas
Que parecem até dar semente; como o cobrem
Coisas de luxuriante e rude natureza! ...
Chegar a este ponto! Morto só há dois meses,*

*Nem tanto, nem há dois, tão excelente rei,
 Que era, perto do atual, o Sol junto de um Sátiro,
 Tão dedicado a minha mãe ... nem consentia
 Que o rosto lhe tocassem rudemente os ventos
 Do céu! Ó céus e terras! Devo recordar-me?
 Oh sim, ela se inclinava sobre ele
 Qual o apetite lhe crescesse, estimulado
 Por seu próprio alimento, e um mês depois ... Por que
 Pensar? Fragilidade, chamas-te mulher!
 Um mês ... antes de envelhecerem os sapatos
 Com os quais ela seguiu o corpo do meu pai,
 Outra Níobe em lágrimas... Sim, ela, a mesma,
 Um animal, meu Deus, alheio ao raciocínio,
 Teria por mais tempo erguido os seus lamentos ...
 Casou-se com meu tio, com o irmão, sim, de meu pai,
 Mas que tem menos semelhança com meu pai
 Do que eu com Hércules ... Num mês;
 [antes que o sal*

*De suas intrínsecas lágrimas pudesse
 Deixar vermelho os seus olhos irritados,
 Ela casou-se. Oh presa ignóbil ... atirar-se
 Com tal desembaraço nos lençóis do incesto⁶
 Tal não é bom, nem pode redundar em bem;
 Mas, coração, estala! Tenho de calar-me.*

(Shakespeare, 1976, p. 28. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos).

A personagem feminina, a Rainha Gertrudes, apesar de aparentemente inexpressiva e permanecer na sombra durante todo o desenrolar da peça, pode ser considerada a figura feminina principal. Nesta tragédia shakespereana, as personagens femininas falam pouco, aparecem em raras oportunidades, mas estão presentes nos discursos dos homens.

⁶ Era considerado incestuoso o casamento da mulher com o irmão de seu falecido marido; havia impedimento canônico, segundo Ramos (1976, p. 258)

Dos cinco atos divididos em 20 cenas da peça, Hamlet tem trezentas e sessenta entradas com falas, enquanto a Rainha manifesta-se 69 vezes e permanece ausente em dez cenas; Hamlet não entra em 7 cenas.

Essa ausência é paradoxalmente responsável pela desorganização da ordem; a transgressão da Rainha Mãe desgovernou o reino, roubou a paz e a felicidade do herói príncipe da Dinamarca.

As duas possibilidades de ser da mulher – meiga, submissa, calada, abnegada silenciosa, a santa ou *maliciosa, imperfeita, ser de excessos e de maquinações, mortífera e dissoluta*, ser de sexualidade incontrolável e excessiva – prevalece e ameaça a ordem.

No caso da Rainha, além de estar enquadrada em todos os adjetivos, foi provocadora e objeto de um incesto, visto que na época casar com o irmão do marido era considerado um ato incestuoso.

E mais, foi responsável, inclusive, por ter despertado o sentimento edípiano em Hamlet; sentimento este que leva o herói a cometer a falha trágica. Portanto, é um elemento desagregador que destrói a família; como um mal silencioso, interfere no desenrolar da peça de forma determinante.

“Freud analisou seus próprios desejos infantis, base dos sonhos perversos, incestuosos e hostis comuns a todos os homens, encontrando assim o amor pela mãe(ou pelo pai) e os ciúmes contra o pai (ou a mãe), que constituem um fenômeno geral da tenra infância” (Bosch, 1979, p. 87).

E segundo ainda Bosch (1979), a indecisão de **Hamlet** em matar seu tio (que compartilha o leito da sua mãe) para vingar o assassinato do pai, justifica-se no Complexo de Édipo, justamente por ser o tio o homem que satisfaz seus próprios

desejos edipianos. Por outro lado, esse afeto especial pela mãe leva-o a considerá-la sua propriedade e quem estiver mais próximo, como o tio, um rival.

Hamlet resmungava:

“Um pequeno mês, antes mesmo que gastasse.

*As sandalias com que acompanhou o corpo do meu pai”*⁸ (Fernandes, 1988, p. 18)

O sentimento edipiano de Hamlet, pela mãe, encontra justificativa nas falas de um fantasma, o pai, que exige que o filho vingue o seu assassinato, articulado pelo seu irmão Cláudio.

“Fantasma: Vingá esse desnaturado, infame assassino”.

Hamlet: Ó minha alma profética! Meu tio!

Fantasma: Sim, essa besta incestuosa e adúltera,

Com seu engenho e dádivas malditas

Por seu poder de sedução! – descobriu, pra sua lascívia incontrolável,

A volúpia da minha rainha tão virtuosa – em aparência.

Oh, Hamlet, que queda foi aquela!

De mim – cujo amor ainda mantinha a dignidade

Dos votos feitos em nosso matrimônio –

Rebaixar-se a um canalha, cujos dons naturais

Eram mais que execráveis, comparado com os meus!

Mas, assim como a virtude não se deixa corromper,

Ainda que a luxúria a corteje em forma de anjo,

Também a lascívia, mesmo ligada a um anjo refulgente,

⁸ Estão sendo utilizadas duas traduções do texto Hamlet de Shakespeare: a de Millôr Fernandes e Pericles Eugênio da Silva Ramos.

Continua devassa nos lençóis celestes.

E goza na imundice.” (Fernandes, 1988, p. 32)

Nesta fala do Fantasma do pai, o que aparece como mais forte é a indignação, por ser trocado pelo irmão:

“Fantasma: Não deve tolerar que o leito real da Dinamarca

Sirva de palco a devassidão e ao incesto.

Mas, seja qual for a sua forma de agir,

Não contamina a tua alma deixando teu espírito

Engendrar coisa alguma contra a tua mãe. Entrega-a ao céu,

Eles ferem e sangram. Adeus de uma vez!” (Fernandes, 1988, p. se 33)

O fantasma reage a sua condição de macho traído, mas, *generosamente*, pede pela mãe que seja entregue ao céu, morta, claro.

O adultério, quando praticado pelo homem, era tolerado, ao passo que as mulheres sofriam a condenação e, muitas vezes, à morte. Aliás, eram ridicularizadas quando queixosas da traição.

A peça em si não possui muitas referências literais à condição da mulher especificamente nos espaços. Porém, a sua síntese revela o lugar do feminino, o controle de sua vida que não lhe pertence e principalmente a persistência em definir o feminino com potencial maléfico, perigoso, frio e calculista, incapacitada para o raciocínio.

*“ **Hamlet:** Fragilidade , teu nome é mulher!*

“Uma fera, a quem falta o sentido da razão. (Fernandes, 1988, p. 18)

Os estereótipos são reforçados e a intensificação da divisão sexual dos papéis em condições desiguais no reino pode ser contabilizada. A participação das personagens femininas nas questões políticas são nulas; falta voz, ausente de corpo e fala; é o retrato da participação da mulher na sociedade renascentista, ou seja, nula.

Sobre a participação da mulher na política, Davis (1991, p. 230), destaca algumas falas, entre elas a de Jean Bodin de 1586 contida na edição em latim de, *Six Livres de la Ré publique* que revela panorama da época neste aspecto:

“Quanto à ordem e ao grau das mulheres, não quero me intrometer-me nisso. Penso simplesmente que devem ser mantidas longe de todas as magistraturas, posições de comando, tribunais, assembleias públicas e conselhos, de forma a que possam dedicar toda a sua atenção às tarefas femininas e domésticas”.

Davis (1991, p. 230), apresenta outra fala de um jurista inglês, em 1632, sobre leis e estatutos relativos ao sexo feminino contida na introdução do livro, *Lawes Resolution of Womens Rights*:

“As mulheres nada têm a ver com a elaboração das leis ou com a sua aprovação; nem têm que interpretar leis ou ouvir interpretá-las em aulas, tribunais, ou pleitos e, no entanto, elas permanecem estritamente vinculadas àquilo que os homens estabelecem, pouco ou nada lhes sendo desculpado por ignorância”.

Por outro lado, assegura Davis(1991), era possível escapar desse estatuto por nascimento, herança, dinheiro ou posição social. Algumas poucas mulheres conseguiam, na informalidade, influenciar politicamente, porém ficava claro as assimetrias entre homens e mulheres na esfera política.

Davis (1991), afirma que as transgressões nesse sentido desorganizavam as sociedades hierárquicas aparentemente ordenadas, visto o estrondo causado com a presença de Maria Tudor, Maria Stuart e Catarina de Medicis em 1558 que o calvinista escocês John Knox qualificou de *monstruoso*, fora do natural o regime de mulheres.

Na família, qualquer que fosse a classe social, se nascida de um casamento legítimo, a mulher era concebida a partir da sua relação com um homem. Continuava sob responsabilidade dos homens, pai, irmão e marido, aos quais tinha que obedecer, afirma Davis (1991).

Laerte e Polônio, serviçais do reino, respectivamente irmão e pai de Ofélia, segunda personagem feminina da tragédia Hamlet, retratam essa condição da mulher na família nos diálogos abaixo:

“Laerte : *Se ouvir suas canções com ouvido crédulo
Lhe entregar o coração ou abrir o teu mais casto tesouro
À sua luxúria sem controle
Cuidado, Ofélia, cuidado, amada irmã, vigia!
E coloca tua afeição
Fora do alcance e do perigo do desejo
A donzela mais casta não é bastante casta.*

(...)

*Tem cuidado, então; o medo é a melhor defesa.
Um jovem se seduz com sua própria beleza.*
Ofélia: *Terei o nobre sentido das tuas palavras
Como guarda do meu coração. Mas, meu bom irmão,
Não faz como certos pastores impostores,
Que nos mostram um caminho pro céu, íngreme
E escarpado,
E vão eles, dissolutos e insaciáveis libertinos,
Pela senda florida dos prazeres,
Distante dos sermões que proferiram.”*

(...)

Laerte: *Adeus Ofélia e não se esquece do que eu disse.*
Ofélia: *Está encerrado em minha memória, e
E só você tem a chave”.*

(Fernandes, 1988, p. 24)

Mais adiante o pai, Polônio, aborda Ofélia:

“Não quero mais, de hoje em diante

Que você conspurque um minuto sequer,

Trocando palavras, ou conversando com o príncipe.

Preste atenção: é uma ordem. Pode ir.

Ofélia responde:

“Eu obedeço, meu senhor” (Fernandes, 1988, p. 26).

Era sabido na época que o pai sustentava a filha até que chegasse o tempo de negociar um casamento. Como na Antigüidade grega, a mulher deveria ter dote, dinheiro, para compensar o futuro marido. Tratava-se de um negócio que deveria render tanto para o marido como para os pais.

Na população mais pobre, as mulheres tinham que trabalhar para se sustentar, o que não significava a sua independência; isso fugia totalmente o modelo da época.

“O objetivo da vida de trabalho de uma mulher solteira era portanto explícito. Ao mesmo tempo que poupava a sua família os custos da sua alimentação, empenhava-se em acumular um dote e em adquirir aptidões de trabalho que atraíssem um marido”. (Davis, 1991, p. 27).

No caso da personagem Ofélia, percebe-se que pai e irmão estão preocupados em valorizar a *mercadoria*, ou seja, a irmã, no sentido de contrair um bom negócio, no caso, casá-la com o príncipe da Dinamarca.

Hamlet tripudia da jovem, fingindo de louco, quando esta vai lhe devolver presentes dados por ele:

“Hamlet: Ah, ah! Você é honesta?”

Ofélia: Meu senhor ?!

Hamlet: Você é bonita?

Ofélia: O que quer dizer Vossa Senhoria?

Hamlet: Quem você é honesta e bonita, sua honestidade não deveria admitir qualquer intimidade com a beleza.

Ofélia: Senhor, com quem a beleza poderia ter melhor comércio do que com a virtude?

Hamlet; O poder da beleza transforma a honestidade em meretriz mais depressa do que a força da honestidade faz a beleza se assemelhar a ela. Antigamente isso era um paradoxo, mas no tempo atual se fez verdade. Eu te amei um dia.

Ofélia: Realmente , senhor, cheguei a acreditar .

Diante da farsa do Hamlet, Ofélia desespera-se, vendo os seus sonhos de casamento desmoronarem.

Os períodos históricos trazem junto com eles cânones de beleza que desfiguram o anterior para definir novos padrões ditados pelo mundo masculino. O ideal medieval exigia ancas estreitas e seios pequenos, ao passo que a mulher renascentista devia ser roliça, de ancas largas e seios generosos, segundo, Grieco (1991). O controle sobre o corpo da mulher era uma realidade.

Os banhos públicos também são banidos do cenário; as doenças, peste, sífilis, a proliferação da prostituição entre outros fatores, determinaram também uma pausa na higiene pessoal. Foi decretado: menos banhos, mais perfume para as ricas, além da limpeza dos orifícios.

Apesar de nenhuma referência literal a este fato no texto teatral, é curioso a forma dos homens exercerem o domínio sobre o corpo das mulheres e, ao mesmo tempo, poder para decretar a superação das formas anteriores, como se fosse possível,

transformar corpos, alargar e afinar, fazer e desfazer cinturas, seios, ancas, como mercadorias que deveriam agradar aos homens.

“Como conseguiam as mulheres as perfeições que lhes era exigida? Com a invenção da imprensa, em meados do século XV, por toda a Europa, começaram a surgir livros de “segredos” e receitas de perfumes e cosméticos (alguns dos quais haviam circulado em manuscrito, na Idade Média) reforçando e enriquecendo um a tradição oral que se transmitia de mãe para filha, e entre os boticários, de pai para filho. Escritos na maioria das vezes por homens, que impunham assim, de forma implícita os seus critérios de beleza as leitoras” (Grieco, 1991, p. 86).

Na Renascença, a forma de exercer a sexualidade feminina não sofreu alterações. As mulheres estavam autorizadas apenas dentro do casamento e mesmo assim na sua função de procriação; regras estritamente definidas pela Igreja e pelo Estado.

Como disse Grieco (1991, p. 93), o aparecimento da sífilis no final do século XV contribuiu para reforçar a equação “mulheres-sexo-pecado”, presente em grande parte das falas de Hamlet. As personagens masculinas salientam essa periculosidade. A ciência médica reafirmava essa visão devoradora da sexualidade feminina, inclusive como uma questão ditada pela necessidade biológica de sexo, característica da mulher.

Período de grandes entraves religiosos, as partes que disputavam os iniciados entendem a educação das mulheres como uma arma poderosa na conquista dos fiéis. Nesse sentido, protestantes e católicos abrem as portas da educação formal para as mulheres, espaço até então restrito aos homens. Claro, tudo dentro do mais rígido controle; ensino incompleto e sob apertada vigilância, como afirma, Sonnet (1991).

Segundo Alembert (1997), nesse período, o cenário ocupado por senhores donos de grandes feudos ganharam novos personagens reais, os empresários atacadistas, que

exploravam a força de trabalho da população, sendo que as primeiras vítimas deste fenômeno foram as mulheres.

O trabalho a domicílio despontava como fonte de exploração nas grandes cidades, ao passo que o artesanato perdia força de moeda. Os atacadistas impunham condições precárias de trabalho, principalmente às mulheres sozinhas, inclusive ameaçando-as de denunciá-las por prostituição e vagabundagem. As jornadas de trabalho eram de quatorze a quinze horas diárias, como conta Alambert (1997).

Como relata Davis (1991), muitos acontecimentos culturais e religiosos vão alterar consideravelmente o estatuto das mulheres, remodelando parte da sua relação com o mundo. Os entraves religiosos, por exemplo, entre católicos e protestantes, determinaram produções culturais distintas que exigiram modelos diferenciados no âmbito familiar e na vida social das cidades.

Simultaneamente, as alterações econômicas, as epidemias, as guerras, a fome, levarão muitas mulheres a formas de resistência ou de transgressão que as farão entrar, de uma forma ou de outra, na cena pública.

“A mulher toma, sem duvida alguma parte no “político”, mesmo se esta palavra não pode, bem entendido, abarcar a acepção em que hoje se utiliza. E quem melhor do que as princesas ou as rainhas o podem demonstrar? É tempo, sem dúvida, de fazer sair a história das rainhas e das mulheres de corte do gueto redutor anedótico, e das histórias de alcova” (Davis, 1991, p.15).

De fato, as paisagens mudaram no período renascentista – Hamlet acompanha em alguns aspectos esse movimento. O desenho do lugar da mulher foi ampliado na esfera social, religiosa, política, econômica, jurídica e cultural, porém sob rígido controle, normas e interditos, restringindo de fato a ocupação dos espaços. Tanto para a

camponesa pobre quanto para a princesa rica, a mulher é ainda um corpo, *roliço*, sem liberdade e sem voz.

“A realidade é de tal modo mais complexa que é preciso trabalhar com mais finura: Desigualdade, com certeza, mas também espaço movediço, e tenso em que as mulheres, nem fatalmente vítimas nem excepcionalmente heroínas, trabalham de todas as formas para serem sujeitos da história” (Davis, 1991, p.13).

CAPÍTULO III

Uma Casa de Bonecas: Uma Tragédia Feminista?

“Principal teatro da vida privada, a família do século XIX fornece-lhe seus personagens e papéis principais, suas práticas e rituais, suas intrigas e conflitos. Mão invisível da sociedade civil, ela é ao mesmo tempo ninho e núcleo. (...) Totalitária, ela pretende impor suas finalidades a seus membros.(...)”

(...) por razões, em parte políticas, ela tende no século XIX, a absorver todas as funções, entre as quais se inclui a sexualidade – “o cristal” (M. Foucault) família - , e a definir as regras e as normas. (Perrot, 1991, p. 91).

Como conta Perrot (1991), a Revolução Francesa tinha um projeto grandioso de romper limites entre o público e o privado, lançar novas possibilidades de participação para os indivíduos na sociedade, a partir de uma nova organização do espaço, do tempo e da memória, projeto esse que fracassou, diante das resistências individuais e coletivas a uma nova ordem. *“Os costumes se mostraram mais fortes do que a lei” (p. 93)*

Foi nesse cenário que Ibsen surgiu, com os mesmos ideais ele queria *“gerar uma “revolução do espírito”, e considerava tarefa sua assumir o fardo da revolução do século XIX, rumo a reforma, a emancipação, a auto-realização, do indivíduo. (...) Tratava-se de uma revolução interior, uma transformação da psique, uma revolta contra tudo que entorpecia o instinto vital: contra a convenção, a autocomplacência, a hipocrisia, a religiosidade, a mão morta do passado (Bradbury, 1989, p. 63).*

Idéias que apesar de regadas a princípios burgueses, com seus sintomas de individualismo, questionava modelos estabelecidos e propunha rompimentos que esbarraram nos homens e mulheres estacionados em representações cristalizadas no imaginário coletivo.

Henrik Ibsen, norueguês, dramaturgo que surgiu no romantismo, pode ser considerado um dos deflagradores do movimento modernista no teatro, principalmente a partir das peças: *Uma Casa de Bonecas*, em 1879, *Espectros* em 1881 *Um Inimigo do Povo* em 1882, e para Bradbury (1988) estas peças representavam a essência de Ibsen, naturalistas no sentido de que retratou conflitos da época.

Rocha Filho (1986), lembra que Ibsen ainda recorria, apesar da temática nova, à estrutura dramática tradicional. Ele, através das suas teses sociais, influenciou o teatro realista do mundo inteiro, desde o norte-americano Arthur Miller ao inglês Bernard Shaw, sem esquecer que Strindberg, um dos maiores expressões da dramaturgia e, até no Brasil, Gianfrancesco Guarniere em “Eles não usam black tie” também se serviu de ibsisenismo que influenciou e deu bases para o expressionismo e o teatro da atualidade.

Ele inaugurou um naturalismo realista, estética teatral que segundo Bradbury (1988), apresenta todos esses conflitos de uma forma bem familiar, ou seja, cidadãos comuns envolvidos em coisas cotidianas como casamento, relação entre pais e filhos, entre outros.

“As platéias acostumadas a bonomia do teatro inconseqüente reagiriam ao ver as teses sociais discutidas em bases serias, mas não se assustaram com a forma da peça. A temática podia afugentá-las, no primeiro choque, mas também já era hora de investigar o homem e reconhecer seus conflitos em cena” (Rocha Filho, 1986, p. 74).

Uma Casa de Bonecas, para muitos teóricos, foi a peça que apresentou o maior desafio ao levantar a problemática da condição da mulher na sociedade e ao mesmo tempo a questão do casamento. Essa peça ganhou palco em toda a Europa; por onde passava causava polêmica, manifestações públicas de todos os lados a favor e contra, como conta Bradbury (1988), que acrescenta:

“E o mais famoso final do teatro moderno. O ruído daquela porta batendo ressoaria por toda uma época, nas atitudes sociais e relacionamentos sexuais modernos; a declaração de Nora⁸ a seu marido, que tenta fazê-la ficar e lembra-lhe seus deveres “
(Bradbury, 1988, p. 73).

“Helmer: (...) Acabou o tempo da brincadeira, vai começar o tempo da educação

Nora: Educação de quem? Minha ou das crianças

Helmer: Todos, você e as crianças, minha querida.

Nora: Ora, Torvald, você não é o homem indicado para me ensinar a ser uma verdadeira mulher para você.

Helmer: E você é a pessoa indicada para dizer isso?

Nora: E eu, por acaso, estou preparada para educar as crianças?

Helmer: Nora!

Nora: Você mesmo não disse ainda agora que não se atrevia a deixá-las entregues a mim?

Helmer: Numa hora de raiva! Como Você pode levar isso em conta?

Nora: Mas você estava mesmo com toda a razão. Eu não estou preparada para a tarefa. Existe outra tarefa de que eu tenho que me desembaraçar primeiro. Eu preciso tentar educar a mim mesma. E Você não é o homem que pode me ajudar nisso. Eu tenho que fazer isso sozinha. E é por isso que agora, eu vou deixá-lo, vou embora.

Helmer: (de um salto) O que é que você disse?

Nora: Eu preciso ficar sozinha, se eu quiser compreender a mim mesma e se possível todo o resto. E por essa razão que eu não posso mais ficar com você.

Helmer: Nora! Nora!

Nora: Eu vou embora agora, já. Tenho certeza de que Cristina me deixara passar a noite com ela.

Helmer: Você perdeu a cabeça! Eu não permito! Eu proíbo!

⁸ Personagem feminina que protagoniza Uma Casa de Bonecas de Ibsen.

Nora: Não adianta mais me proibir nada. Vou levar minhas coisas comigo. Não quero nada seu, nem agora nem mais tarde.

Helmer: Que loucura e essa?

A personagem feminina, Nora, provoca barulho quando decide inverter os papéis, ou melhor, burlar a ordem estabelecida. Nora sugere em cena o abandono ao lar, deixando marido e os filhos. A sociedade pune – as leis condenam a mulher, a mãe, que transgride a regra. No entanto, quando acontece o abandono do pai, do homem, a sociedade encara com menos severidade, até com naturalidade.

“Nora: Escuta Torvald. Eu ouvi dizer que quando uma mulher abandona a casa do marido, como eu estou fazendo agora, ele está legalmente livre de qualquer compromisso com ela. Em todo caso eu o liberto de qualquer compromisso.

(...) Eu sei muito bem que a maioria das pessoas lhe dariam razão, e que essa opinião é a que se encontra nos livros.(...)”

Ibsen conclui:

“Ha dois tipos de lei moral, dois tipos de consciência, um no homem e outro, completamente diferente, na mulher. Eles não se entendem mutuamente, mas em questões de vida pratica é julgada segundo a lei do homem, como se ela não fosse uma mulher e sim um homem” um ao outro, mas, nas questões práticas da vida, as mulheres são julgadas segundo a lei dos homens, como se não fossem mulheres, mas sim homens. No fim, a esposa da peça sente-se perdida, sem saber o que é certo ou errado. Está completamente confusa, tendo por um lado os sentimentos naturais e por outro a crença na autoridade” (Bradbury, 1989, p. 73).

Uma Casa de Bonecas é considerada por muitos uma peça feminista e o seu autor portador de idéias da mesma natureza, inclusive alguns visualizam nesta peça um marco das intenções feministas (Rocha Filho, 1986).

São muitas as tentativas dos autores que se propõe a analisar o texto, *Uma Casa de Bonecas*, sob uma perspectiva feminista:

“A BONECA REBELDE DE UMA CASA DESTROÇADA”

“A idéia matriz de *Casa de Bonecas* nasceu de um acontecimento real: Laura Kieler, uma norueguesa, fora acusada de falsificar uma letra de cambio por ignorância da lei. A notícia correu pelos jornais da época – um período em que o feminismo travava suas batalhas contra opiniões conservadoras.

Fútil e vaidosa, Nora falsificou assinatura de seu pai numa letra que lhe daria dinheiro para empreender uma viagem. Na época, seu marido estava gravemente enfermo e a viagem poderia salvar-lhe a vida. Nora não pensou no risco de sua atitude: amava o marido e visou apenas ao seu bem. Ela pensava que jamais alguma lei a puniria por isso.

Mas Nora é uma criança: seu pai e seu marido, Torwald, sempre a trataram assim. Sua realidade são os filhos com quem brinca como se fossem bonecos; ela mesma é como um bibelô precioso que enfeita a sala. A sua maneira, sente-se heróica: orgulha-se de Ter salvo a vida do marido, mas ao mesmo tempo oculta seu gesto. Torwald imagina que o dinheiro veio de seu sogro e jamais soube da gravidade da própria doença. Quando o agiota Krogstad lhe faz ameaças, Nora sente que seu paraíso doméstico está em perigo. Se Torwald souber de tudo, não mais a verá como uma jovem caprichosa, alegre, algo irresponsável – imagem que ela mantém porque percebe que o marido a quer assim.

Torwald Helmer é um homem de sólidas qualidades profissionais e morais. Ama sua esposa, sempre que possível, deixa-a distante dos problemas da vida – para poupar sua beleza.(...) “

Mas os autores acabam, sem perceber, caindo numa armadilha que reforça os papéis sexuais, os estereótipos, que determinam as desigualdades nas relações sociais de gênero.

Este trecho do resumo do texto, acima, traduzido por Thiré (1976, p.XVII), possui esta característica – determina e situa o espaço do poder masculino. Este resumo da obra, sintomaticamente, faz apologia ao mito da lógica masculina e à ausência do logus no feminino.

“A figura de proa da família e da sociedade civil, o pai domina com toda sua estatura a história da vida privada oitocentista. O direito, a filosofia, a política, tudo contribui para assentar e justificar sua autoridade. De Hegel a Proudhon – do teórico do Estado ao pai do anarquismo -, a maioria corrobora seu poderio” (Perot, 1994, p. 121).

A polêmica de *Uma Casa de Bonecas* gira também em torno da *naturalização* dos deveres femininos. Nora, personagem feminina da peça, ao abandonar o lar, comete uma *falha mais que trágica, (Hamartia)*. Ela se desguarnece de uma responsabilidade universal das mulheres; como mãe, ela é responsável não só pela felicidade dos filhos e do marido, mas também pela felicidade do mundo, mesmo que o custo seja a sua própria felicidade.

É como se o fato dela ter partido, implicasse numa responsabilidade (dever e não poder) muito maior em relação a dos homens; responsabilidade esta que inclui anulação total dos próprios desejos, sonhos e projetos, em favor dos filhos, do marido e da opinião pública.

“Helmer: Abandonar sua casa, seu marido e seus filhos. E você não pensa no que as pessoas vão dizer?”

Nora: Não, nisso eu não penso de maneira nenhuma. Só sei que preciso.

Helmer: É revoltante você ser capaz de abandonar assim seus deveres mais sagrados.

Nora: O que você considera meus deveres mais sagrados?

Helmer: Preciso dizer-lhe ? Não são seus deveres para com seu marido e seus filhos?

Nora: Eu tenho outros deveres igualmente sagrados.

Helmer: Não tem não. Que deveres seriam esses?

Nora: Para comigo mesma.

Helmer: Antes de tudo você é esposa e mãe.

O paradoxo está na flexibilidade da sociedade em relação aos direitos da mulher e a inexorabilidade relacionadas aos deveres naturais do feminino.

“Em nome da natureza, o Código Civil estabelece a superioridade absoluta do marido no lar e do pai na família, e a incapacidade da mulher e da mãe. A mulher casada deixa de ser um indivíduo responsável.(...) Essa incapacidade, expressa no artigo 213 (“O marido deve proteção à sua mulher, e a mulher obediência ao marido”), é quase total” (Perrot, 1994, p. 122).

A personagem Nora trai a confiança do marido para salvá-lo, Medeia trai a família para salvar o ser amado e a Rainha Gertrudes é cúmplice do envenenamento do marido para satisfazer o desvio de poder do amado e irmão da vítima. Na transgressão das mulheres nas tragédias clássicas, geralmente ela é co-autora e se transforma em pivô, traz a desgraça para todos, mas é o homem o herói. A falha dele é superior e, por isso, é trágica; assim aconteceu com Jasão, com Hamlet, entre tantas outras tragédias e em Uma Casa de Bonecas a personagem feminina Nora poderia, em alguns aspectos, ser uma Medéia moderna. Simbolicamente, ela destrói a família quando a abandona e o personagem Helmer vai ter que enfrentar o *destino cruel* – cuidar das crianças e da casa.

*“No entanto, é importante ter em mente que Ibsen concebeu a peça como uma tragédia e intitulou seus planos para a peça como **“Notas para uma tragédia dos tempos modernos”**. (Bradbury, 1989, p.73)*

Um drama burguês dentro de uma tragédia obedece às regras de um sistema que inibe, corrige e pune. O mundo é concebido a partir dos homens superiores cujo destino já está traçado desde que nasce. Ninguém escapa, deixa a sua marca para o resto da vida, cega, mata, maltrata, enfim, sempre que o homem superior cair na tentação de um homem qualquer, cair em armadilhas da vida vulgar, fatores externos, sempre que resvalar na sua superioridade. vai ter que encarar o seu destino.

Quanto à mulher, o fato de nascer sob registro feminino já é considerado uma falha de outra mulher. Nora alimenta o imaginário popular quando comete todas as falhas previstas para uma mulher que não é santa: trai, mente, articula e por fim abandona o lar.

A concepção de mundo androcêntrico, construído na Antigüidade grega, vem reverberando de forma incisiva ao longo dos tempos, portanto a Tragédia Moderna nada mais é do que a velha tragédia com roupas novas.

A domesticação da mulher é tema constante nas tragédias; o seu mundo é o privado. No público, ela causa desordem, como grande parte das tragédias mostra. Assim, limitar o espaço da mulher garante maior controle.

Para ilustrar o assunto, Perrot (1994), informa que em Hegel o foco recai sobre o macrossocial do público e do privado, enquanto Kant limita-se ao micro espaço da casa:

“O direito doméstico é o triunfo da razão; ele arraiga e disciplina, abolindo qualquer vontade de evasão. (...). A casa é o fundamento da moral e da ordem social. É o cerne do privado, mas um privado submetido ao pai, o único

capaz de refrear os instintos, de domar a mulher. Pois a guerra doméstica constitui uma ameaça constante” (Perrot, 1994, p. 95).

Os costumes da época, século XIX, colidiam freqüentemente com os desejos de reconstrução política, jurídica e social pós-revolucionária distribuída em três pólos de reflexão: os limites entre o público e o privado, o conteúdo da sociedade civil e os papéis masculino e feminino que se baseiam em seus “caracteres naturais”, como conta Perrot, (1994).

Nesse sentido, a peça é exemplar, acumula falas naturalmente desqualificadoras do feminino por todos os personagens masculinos: coisa fútil, desnecessária, um bibelô burguês, louca, cega; até o personagem de caráter mais comprometido, desautoriza a personagem com chacotas.

”Nora: Agora eu tenho coragem.

Krogstad: Ora, a mim a senhora não mete medo. Uma filhinha de papai, mimada como a senhora...

Nora: O senhor vai ver, o senhor vai ver.

Krogstad: Um mergulho por baixo do gelo, talvez ? Afundando na água gelada e negra como carvão? E depois, na primavera, vir a tona, toda inchada e irreconhecível, com o cabelo caindo.

Nora: O senhor não me mete medo

Krogstad: Nem a senhora a mim. As pessoas não fazem essas coisas, senhora Helmer. E depois, o que adiantaria? Ele estaria completamente em meu poder, do mesmo jeito.

Nora: Depois ? Quando eu já...

Krogstad: A senhora se esqueceu de que a sua reputação depende de mim ?”

Mais adiante, num diálogo entre o casal:

“Helmer; Uma atmosfera de mentira infecciona e envenena uma casa, Nora. As crianças respiram o micróbio do mal.

Nora: Você tem certeza?

Helmer: Meu bem eu já vi muitos desses casos na minha carreira de advogado. Quase todo criminoso jovem tem uma mãe desonesta”.

Nora: Por que é que você diz só....mãe?

Helmer: A má influência da mãe é mais freqüente (...)” (Thiré, 1976, p. 68).

“O que motivou a evolução das personagens de Ibsen? Numa crítica simplista, elas teriam traído sua preocupação com a dor do mundo. Mas, antes, quando porta-vozes de teses, não se arriscavam a diminuir esta mesma concepção do mundo? Alienaram-se da problemática da sua época ou ampliaram as fronteiras de suas exigências?” (Rocha Filho, 1986, p. 77).

Críticas reducionistas, que subtendem a dor do mundo em proveito de um drama pessoal burguês. Em que medida esta personagem poderia contribuir para transformar a condição da mulher, se reforça os esterótipos, dissolve as contradições contidas nas desigualdades e justifica o domínio do masculino? Além disso, a personagem feminina transita entre os esterótipos masculino e o feminino, concebe a força a partir do modo de ser do homem.

O estética trágica contraria conceitos de gênero e feministas, justamente pelo seu caráter determinista que impede transformações de qualquer ordem e, por isso, a liberdade sugerida para a personagem feminina, Nora, é falsa, pois, ela permanece refém de si mesma e de uma sociedade que condena e aprisiona perpetuamente – a mulher através da culpa .

Parafraseando Clarice Lispector no conto Amor:

“Destino, destino de mulher?”

As mulheres da Idade Moderna aderiram às revoluções e ficaram de fora dos benefícios proporcionados por elas e, quando reclamaram seus espaços, foram guilhotinadas, mortas. Foram chamadas como mão de obra nas indústrias que não

poderiam ser tocadas sem a soma dos braços e mãos femininas, mas logo foram colocadas no seu devido lugar.

Os direitos desiguais persistem até no momento em que são convocadas para penetrar no mundo público através da sua força de trabalho, seja, como doméstica nas casas burguesas ou nas fábricas. Os salários são menores, enquanto a jornada de trabalho é maior, além da dupla jornada, a ausência de creches e a falta de acesso à educação formal que impede a qualificação profissional. Enfim: *“De seu destino biológico, as mulheres passam imediatamente para o seu destino social”* (Perrot, 1994, p. 139).

As condições sobre as quais está assentada a inserção da mulher no mundo público, apontam para a solidão das mulheres que segundo Perrot (1994), vem se configurando desde a Idade Média, mas atinge o seu ponto crítico na Idade Moderna: *“Em 1880, acima de cinquenta anos, contam-se 73% de mulheres sozinhas, entre elas 55% solteiras (...) No século XIX, as mulheres só podem obter uma promoção social através do trabalho se sacrificarem sua vida privada. O celibato, em suma, é o “preço a pagar”* (Perrot, 1994, p. 301).

As mulheres modernas foram violentamente cerceadas no espaço político – o sufrágio universal em 1848 garantido exclusivamente para o masculino. No campo religioso, não saíram da posição tradicional, de joelhos. No trabalho saíram economicamente e profissionalmente em condição desigual e socialmente, o espaço doméstico foi reafirmado através da família cujo centro permaneceu no masculino.

Apesar da Idade Moderna ter reafirmado os direitos e privilégios masculinos e redesenhando com crueldade os contornos das sociedades do tipo patriarcal, as mulheres conquistaram, apesar das vidas suprimidas, um lugar na História, espaço na memória coletiva.

As mulheres reagiram em alto e bom tom; dessa vez foram ouvidas e, por isso mesmo, cruelmente reprimidas. Muitos gritos ecoaram, garantindo um lugar na História. Heroínas mulheres se fizeram escutar por todas outras que ao longo da História foram caladas cercadas por muros que impediam a passagem do privado para o público.

Muito embora *Uma Casa de Bonecas* não atenda às expectativas de um modelo feminista, ela mostra que é possível discutir a questão de gênero através de equívocos conceituais que pretendem divulgar fórmulas aparentemente revolucionárias. O processo permite desencadear a desnaturalização dos estereótipos.

CAPITULO IV

TODA MULHER SERÁ CASTIGADA?

Nelson Rodrigues, sem sombra de dúvidas é um dos dramaturgos brasileiros mais encenados. É creditada a ele por muitos autores a introdução do teatro moderno no país. Sua primeira peça, *A Mulher Sem Pecado*, estreou em 1941, bem recebida pela crítica. Conta Magaldi (1992), que Nelson Rodrigues conseguiu na época suporte para o lançamento da peça através de artigos em jornais como o de Manuel Bandeira :

“Dessa luta assombrosa com a imaginação, Nelson Rodrigues tira uma peça viva, cuja realidade surpreende pela verdade. É essa ligação mágica, atroz, com a realidade e com o perigo que Antonin Artaud requeria do novo teatro, renegando os textos considerados definitivos e sagrados para reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única a meio caminho, entre o gosto e o pensamento.

É o que penso Ter encontrado Nelson Rodrigues , nessa sua peça, cheia de uma expressão cruel, porém humana: real mas sob o magnetismo da imaginação; objetiva e concreta, apesar dos fantasmas do delírio demente, pois tudo que o cérebro concebe é existente” (Magaldi, 1992, p. 11).

O próprio autor intitulava o seu teatro de “teatro desagradável”, e ele esclarecia: *“E por que peças desagradáveis? Segundo já disse, porque são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na platéia.* (Magaldi, 1992, p. 12).

Para Nelson, o seu teatro também era uma meditação sobre o amor e a morte, tratava de muitos outros temas, obsessivamente, entre eles, o que para ele tratava-se da frustração feminina.

Muitos consideram-no copião de si mesmo, os mesmo personagens podiam ser vistos em diferentes textos, o que era admitido em parte por ele. Segundo Magaldi (1992), algumas personagens coadjuvantes em uma peça, se transformavam em protagonista na outra. Outra característica pode ser apontada – o desfecho trágico aparece como uma constante no textos em quatorze das dezessete que escreveu.

Suicídios, assassinatos, atropelamentos, a violência está presente nas tragédias rodrigueanas, é a sua marca, é como se o ser humano, e principalmente, as mulheres nascessem com o destino traçado para praticar e se dar mal.

A Mulher sem Pecado finaliza com o suicídio do protagonista, em *Vestido de Noiva*, Alaíde, personagem é atropelada e morre, em *Álbum de Família*, muitas mortes violentas, Virgínia em *Anjo Negro* sacrifica os filhos, Senhora dos Afogados, o protagonista carrega história de ter matado a machado uma prostituta que teve filho dele, além disso, decepa a mão da mulher, que morre. (Magaldi,1992, p. 22)

Segundo Magaldi (1992), *A Falecida* tem a morte por tuberculose da protagonista, *Perdoa-me por me Traíres*, envenenamento e suicídio, *Sete Gatinhos*, Bibelot é assassinado; tem também o sacrifício ritualístico do pai pelas filhas, em *Boca de Ouro*, o protagonista morre, *Beijo no Asfalto* além do atropelamento acompanhado de morte no início, o protagonista é morto no final pelo sogro, *Bonitinha, Mas Ordinária*, o final é feliz as custas da morte de outra personagem, em *Toda Nudez Será Castigada*, Geni se suicida, na *Serpente*, a última peça, Paulo assassina a mulher Guida.

Em Nelson Rodrigues, as personagens atingem o extremo da deformação do ser humano. São mais fortes que o próprio estereótipo, as mulheres não encontram, como protagonistas, espaço para praticar a outra possibilidade estereotipada de ser mulher.

São invariavelmente demonizadas, perversas, promíscuas, traidoras, mentirosas, vingativas, insaciáveis no sexo, ladras, incestuosas, invejosas, entre tantas outras possibilidades negativas que um ser poderia abrigar.

Porém a traição é a marca recorrente das mulheres rodrigueanas:

Vestido de Noiva: Alaíde rouba namorado da irmã Lúcia.

Álbum de Família: Rute inveja o sucesso da irmã, por isso arranja meninas para o cunhado.

Anjo Negro: Virgínia rouba o namorado da prima que se enforca. A tia entrega-a para ser estuprada.

A Falecida: Glorinha gosta do homem que se casou com a prima.

Perdoa-me Por me Traíres: dois irmão disputam a mesma mulher.

Os Sete Gatinhos: duas mulheres querem o mesmo homem que mantém a relação dúbia até que uma descobre e mata-o.

Beijo no Asfalto: a irmã transa com o cunhado.

Bonitinha, Mas Ordinária: duas irmãs envolvidas com o mesmo homem.

A Serpente: duas irmãs, dois maridos, que acabam disputando um.

“A intuição ficcional levou Nelson a pintar, permanentemente, a frustração feminina, consequência da sociedade machista brasileira. Ele não fez proselitismo, não levantou a bandeira de reivindicações feministas: limitou-se a fixar o fenômeno, e o espectador que tirasse as suas conclusões. Até em entrevistas o dramaturgo referiu-se ao tema, de maneira polêmica, provocando ondas de reconhecimento ou de protesto. A revista Manchete, Nelson declarou certa vez, que “em todos os tempos a mulher é menos realizada que uma cutia da Praça da República” (Magaldi, 1992, p.25).

A forma recorrente e obsessiva de desqualificação e demonização das mulheres nos textos de Nelson Rodrigues são recebidas na maioria das vezes com naturalidade por parte dos artistas, espectadores e leitores, ele conquistou uma enormidade de admiradores que se desreponsabilizam da tarefa de pensar nas obras de arte como reprodutoras de saberes que interferem e influenciam as relações sociais.

Mais que isso, que tem poder para naturalizar e perpetuar ordens, como a patriarcal, que se funda nas relações de dominação de um sobre o outro, ou seja, do homem sobre as mulheres.

A arte é linguagem, criada em bases ideológicas, que transmite e multiplica a concepção de mundo do artista.

Nelson Rodrigues conseguiu ser maior que sua obra; a polêmica por ele lançada, sobre o feminino atingiu limites muito mais complexos do que se quer fazer crer. O tratamento jocoso e irresponsável como é tratado o tema, revela a indiferença frente à forma desumana como as desigualdades se estabelecem nas sociedades patriarcais.

Magaldi aponta para o problema (1992, p. 28) :

“Insisti na narrativa da frustração feminina, porque ela acompanha sistematicamente, o destino da mulher, numa sociedade comandada pelo homem. Em regra, as mulheres rodrigueanas não se constroem numa profissão. Esse problema nem é cogitado, num mundo patriarcal que instiga a imaginação do dramaturgo. Mas, a frustração estende-se às personagens masculinas e passa a ser traço distintivo na natureza humana.”

Ainda hoje, se concebe um jeito de ser artista, distante dos problemas sociais, políticos, raciais, de gênero entre outros. Kristeva (2000) insiste *“os artistas não têm mais pedestais”*. Portanto convoca, para que desçam e se aproximem os problemas que dizem respeito à coletividade.

A escritora lembra que numa época em que tudo é espetáculo e mercadoria, e que nesse mercado de idéias, elas são oferecidas para quem não quer se dar o trabalho de pensar, se comprometer, se envolver, se responsabilizar por situações desumanizam e desestabilizam o mundo inteiro. A sociedade patriarcal é um pathos social que precisa de ações contundentes para encerrar uma ordem milenar que se estabeleceu arbitrariamente e que produz muitas vítimas.

O teatro tem poder transformador, agregador, ele reproduz idéias, conceitos, comportamentos, ele interfere na vida dos povos desde sempre, linguagem que permeia os jogos infantis, ritos, garante a memória, ignorar este poder é o mesmo que desconsiderar a sua importância na história da humanidade.

Colocar pedestais para escritores, artistas que divulgam saberes desta natureza, permitindo o uso perverso deste instrumento, o teatro, para perpetuação dos preconceitos, que conduzem às mulheres a condição de eternas vítimas de seus destinos, trágicos, fere a essência do teatro, desvirtua a sua função.

E conduz a dados estatísticos como estes: mesmo representando a maioria, 51% da população mundial, segundo ONU (Organização das Nações Unidas) as mulheres, recebem 10% dos salários apesar de realizarem 70% das horas de trabalho.

Controlam 1% dos meios de produção, representam 4% do poder formal, são 3 em cada 4 pessoas que vivem em situação de pobreza, representam 2 de cada 3 analfabetos.

Cerca de 201 milhões não têm acesso a métodos contraceptivos, sendo que 23 nascimentos por ano não são planejados e, ainda, 22 milhões de abortos são induzidos com 142 mil mortes anuais.¹²

As formas de reprodução das desigualdades são variadas, no entanto todas tem poder de fogo, principalmente nas sociedades que convivem naturalmente com a violência contra a mulher, embora os dados desta violência sejam estarrecedores: O Brasil possui um dos maiores índices de violência contra a mulher, dados divulgados pela ONU (Organização das Nações Unidas) e Americans Watch no encontro mundial das mulheres em Beijing/China em 1995.

¹² Fonte: Fundo de População das Nações Unidas, Situação da População Mundial, 2004; Rede Mulher de Educação.

A arte deve ser instrumento de desenvolvimento das percepções críticas nos indivíduos para que influenciem no coletivo e barrem o destino trágico da maioria das populações oprimidas.

CONCLUSÃO

Foram muitos séculos de concepções apoiadas na biologia dos corpos, deterministas e arbitrárias, equívocos que garantiram por tanto tempo as desigualdades entre homens e mulheres nas sociedades de todas as épocas.

Equívocos que contribuíram, sobretudo para barrar experiências, descobertas do ser feminino e do ser masculino. Preocupados em controlar as descobertas das mulheres, os homens interceptaram as suas próprias.

Neste contexto, o mundo perdeu, perderam os homens e as mulheres a liberdade de experimentarem as suas essências de fato. As identidades que foram erguidas a sombra da dominação, se deformaram. Em parte foram forjadas, nem o homem é o que pensa ser nem as mulheres o que determinaram que fossem, desempenham, muitas vezes, papéis como nos teatros, sem *fé cênica*.¹¹

O homem, ao se auto-construir, com base no desejo de dominação da outra, restringiu suas escolhas, idealizou uma forma de ser, muitas vezes desumana.

Hoje, paga caro para se manter cotidianamente superior, a força propagada, não lhe permite o descanso. O macho se auto-interditou para chorar, para se emocionar, se montou para ter Razão e dominar a Emoção.

Enquanto a mulher, o ser feminino foi sendo moldado a partir de restrições espaciais, simultaneamente das funções. Desta forma, *“o poder foi distribuído de maneira desigual entre os sexos, cabendo as mulheres uma posição subalterna na organização da vida social”* (Sorj, 1992, p. 16).

¹¹ “ Um ator deve, sobretudo, acreditar no que está acontecendo ao seu redor (...) [e] naquilo que ele próprio está fazendo (...)”. (Stanislavski, 1989, p. 73)

A condição da mulher nas sociedades só veio a ser iluminada conceitualmente de forma integral e ética no final do século XX:

“As duas últimas décadas viram surgir, no âmbito das ciências sociais, um conjunto de estudos feministas que produziram uma considerável reavaliação das explicações correntes da vida social, apoiadas na experiência de mulheres e na crítica às teorias sociais, geralmente omissas quanto a importância das relações de gênero na explicação da organização social” (Sorj, 1992, p. 15).

O grande desafio que se coloca na atualidade é justamente reafirmar a validade dos conceitos, como o de gênero, ao mesmo tempo buscar aproximações em outros que fortaleçam e ampliem o saber sobre o feminino.

Dentre as possibilidades, Kinnon (1982, p. 2), sugere, por exemplo a aproximação com marxismo e informa que *“o feminismo pensa a sexualidade da mesma forma que o marxismo pensa o trabalho: como uma atividade construída e, ao mesmo tempo, construtora, universal historicamente específica, composta da união entre matéria e mente. Da mesma maneira que a expropriação organizada do trabalho de alguns em benefício de outros define uma classe – os trabalhadores - , a expropriação organizada da sexualidade de alguns para o uso de outros, define o sexo, as mulheres. A heterossexualidade é sua estrutura, gênero e família suas formas fixas, os papéis sexuais suas qualidades generalizadas à ‘persona’ social, a reprodução uma consequência e o controle seu resultado”*.

Outra forma de aproximação, a multidisciplinar, garante resultados eficientes na desconstrução de saberes universais inquestionáveis como à biologia dos corpos explicando a superioridade masculina, determinando a divisão sexual dos papéis nas sociedades. No caso deste trabalho o cruzamento entre a teoria do teatro e o conceito de gênero, proporcionou a análise do percurso da mulher na história através das

personagens femininas no teatro e apontar para a reprodução de estereótipos do feminino e do masculino, instrumento de perpetuação da ordem, ao longo do tempo.

Raras as ocasiões em que há um relaxamento dessa ordem, observa-se que em determinados períodos se abre alguns espaços que logo é retomado no período seguinte, ou, a possibilidade de adentrar o mundo público através, por exemplo, do trabalho, mas, em condições de subalternidade e desigualdade, enfim, constata-se que a situação das mulheres permanece desigual em direitos.

Uma das funções de trabalhos desta natureza é que além de investigar e demonstrar as várias instâncias de reprodução da ordem patriarcal, (como através do texto e das encenações teatrais) promove a re-elaboração dos dados da memória da história da mulher de forma crítica, alterando conceitos e formulando um projeto de emancipação das mulheres.

As mulheres com certeza obtiveram muitas conquistas ao longo do tempo, reagiram, se rebelaram, transpuseram muros, guerreiras que são não tiveram descanso e nem querem descanso, depois de conquistar a igualdade para a humanidade outras necessidades surgirão.

Neste trabalho, PERSONAGENS FEMININAS NO TEATRO: PERPETUAÇÃO DA ORDEM PATRIARCAL, a recuperação da memória ocupou espaço de suma importância, ela é a chave mestra para desfazer sistemas perversos de dominação, como conta Kristeva(2000, p. 37) poeticamente através de uma experiência sensorial, que reafirma o lugar da memória em nossas vidas:

“Vivemos uma história que contava que no seio de alguma população estranha existia o hábito de raspar a cabeça daqueles que se tornariam escravos, antes de

expô-los ao sol. Dessa maneira os cabelos cresciam no interior e não mais no exterior do crânio, e eles perdiam a memória.”

E a autora completa alertando que esta fábula nos convida a sentir a ameaça de perda de memória que a ordem normalizadora faz pesar sobre nós, e que:

“Quem sabe de onde veio, nunca se perderá”.

Sotigui Kouyate

REFERÊNCIAS

- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: LTC, 1981.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BORDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- BORNHEIM, Gerd. *Brecht, a estética do teatro*. São Paulo: Graal, 1992.
- BRADBURY, Malcom. *O mundo moderno: dez grandes escritores*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BRUSCHINI, Cristina. *Vivência, história, sexualidade e imagens femininas*. São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1980.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. São Paulo: UNESP, 1997.
- COSTA, Albertina de Oliveira, BRUSCHINI, Cristina. *Uma questão de gênero*. São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992.
- _____. *Entre a virtude e o pecado*. São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille. *A mulher que eles chamavam fatal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- ESCOLASTICA, Maria. *O gozo feminino*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- FERREIRA, Dina Maria Martins. *Discurso feminino e identidade social*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2002.
- GHILARDI-LUCENA, Maria Ines. (Org.). *Representações do feminino*. Campinas: Átomo, 2003.
- GILLES, Lipovetsky . *A terceira mulher*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- GASSNER, John. *Mestres do Teatro II*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

HARRISON, G.B. Shakespeare, *Traços da vida e aspectos da obra*. São Paulo: Melhoramentos, [19--].

HUSAIN, Shahrukh. *Divindades femininas: criação, fertilidade e abundância, a supremacia da mulher, mitos e arquétipos*. Portugal: Taschen, 2001.

KONDER, Leandro. *Vida e obra, paz e terra*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1976.

KRISTEVA, Julia. *O gênio feminino: a vida, a loucura, as palavras*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *Sentido e contra-senso da revolta: poderes e limites da psicanálise*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

LESKI, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MAGALDI, Sabato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *Nelson Rodrigues, teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

MITCHEL, Juliet. *Psicanálise da sexualidade feminina*. Rio de Janeiro: Campus, 1988.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIXOTO, Fernando. *Georg Buchner*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PERROT, Michelle. *História das mulheres no ocidente: Antiguidade*. Porto: Afrontamento, 1990.

PERROT, Michelle. *História das mulheres no ocidente: Idade Média*. Porto: Afrontamento, 1990.

PERROT, Michelle. *História das mulheres no ocidente: Do Renascimento a Idade Moderna*. Porto: Afrontamento, 1990.

PERROT, Michelle et al. *História da vida privada 4*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Pperspectiva, 1993.

ROCHA FILHO, Rubem. *A personagem dramática*. Rio de Janeiro: Inacen, 1986.

SHAKESPEARE, William. *A tragédia de Hamlet*. São Paulo: Editora Abril, 1976.

_____. *Hamlet*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo, L&PM, 1988.

IBSEN, Henrik. *Casa de Bonecas*. Tradução Cecil Thiré. São Paulo: Editora Abril, 1976.

ROUBINE, Jean Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SAFFIOTI, Heleieth. *Gênero, patriarcado e violência*. São Paulo: Fund. Perseu Abramo, 2004.

SCOTT, Joan. *Gender; a useful category of historical analysis – the american historical*. Nova Iorque: [s.n.], 1986.

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

VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

VON FRANZ, Marie-Louise. *O feminino no contos de fadas*. Petrópolis: Vozes, 1995.

EURÍPIDES. *Medéia*. Tradução de Miroel Silveira e Junia Sikveira Gonçalves. São Paulo: Martin Claret, 2004.

EURÍPIDES. *As Fenícias*. Tradução de Donald Scholer. Porto Alegre: L&PM, 1995.

LEAL, José Carlos. *A maldição da mulher: uma reflexão sobre as origens do machismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1995.

IBSEN, Henrik. *Seis dramas...* Tradução de Vidal de Oliveira e comentários de Otto Maria Carpeaux. [S.l.: s.n., 19--].