

## A 'Nova Dramaturgia' Brasileira: Maria Adelaide Amaral

Christina Barros Riego

Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira- FFLCH-USP

Doutoranda – História do Teatro Brasileiro – Or. Prof. Dr. João Roberto Faria

Resumo: Após o período de hegemonia da censura, no qual a dramaturgia política se sustentava por meio de recursos linguísticos como a metáfora, a abertura política levou à cena um teatro de palavras que faz uso do discurso direto para retomar à problematização do sujeito, do indivíduo. O confronto direto das personagens e a análise minuciosa dos relacionamentos permeiam um cenário no qual o plano social não mais se dissocia do individual. Essa nova fase da dramaturgia brasileira ganha destaque pelo crescimento da produção feminina, consciente e sensível ao novo momento político do país, às relações e às transformações sociais. Destacamos a dramaturgia de Maria Adelaide Amaral, a partir da qual discutiremos sobre o uso de técnicas narrativas na representação dos personagens e de suas relações.

Palavras-chave: Maria Adelaide Amaral, 'nova dramaturgia brasileira', teatro de palavras.

O período entre 1964 e 1968 marca profundamente o contexto da produção teatral brasileira na medida em que provoca um desvio na trajetória que os grupos teatrais vinham conquistando desde o final da década de 50. O rompimento das formas tradicionais e a experimentação de novas composições estéticas passaram a ser as motivações dos grupos teatrais da época, que buscavam renovar as ideias de forma ampla a fim de chamar atenção da classe média para os problemas de natureza social e política.

Surge assim, no Brasil, a modalidade Teatro Político, significativamente representado pelos grupos Arena e Oficina. Com o golpe de 64, há um recolhimento na onda de experimentação e inovação, uma certa censura e alguns cortes, mas nada que impedisse a circulação das ideias culturais de esquerda. Os modos de luta e de protesto permaneciam; buscavam-se agora formas alternativas para que a transmissão dos ideais não fosse interrompida: o uso de músicas como protesto e invenção de sistemas como o Curinga fazem parte do repertório experimental do Arena, enquanto que, de modo extremado, o Oficina buscava uma provocação cruel, quase uma violência física para atingir seu espectador e fazê-lo refletir e reagir.

Com o decreto AI-5 em 1968, a censura mais controladora cede espaço ao endurecimento do regime que impediu qualquer manifestação cultural temendo fortalecer a “massa potencialmente perigosa constituída pelo público dos melhores filmes, do melhor teatro, dos melhores musicais” (VINCENZO, 1992:11). Com isso, os grupos Arena e Oficina são sufocados na concretização de ousadas experimentações, o que impulsiona, de certo modo, o surgimento de um novo grupo de jovens dramaturgos que encontraram uma nova forma de expressão tirando o foco do coletivo, das massas: mote duramente enfraquecido e igualmente ineficaz. Apesar de o político ainda estar em cena, não é mais o mesmo

realizado no período pré-64; mudam-se as condições, os motivos e as formas de expressão. Essa 'nova dramaturgia' passa a questionar a condição existencial dos indivíduos que compõem a sociedade, colocando no palco um espelho que refletia as minúcias de uma classe e os efeitos que as condições político-sociais causavam nela. Mesmo ainda inserida no período de repressão, a "nova dramaturgia" abandona o uso de grandes metáforas cênicas e explora o conflito por meio do discurso direto, pelo confronto direto das palavras, por um jogo dialético que aproxima e afasta o espectador de uma realidade ambígua retratada num plano no qual o social não se dissocia mais do individual.

Na realidade, todo o grupo de autores de 69 [...] tratou de encontrar uma maneira de abordar o político por meio do indivíduo, retornando à problemática do sujeito para inseri-la em uma estrutura mais ampla, a qual por sua vez refletia, a seu modo, uma referência ao contexto social e ideológico do país. Essa opção mostrou-se não apenas o produto de um desencanto com a eficácia do pensamento coletivizante, como também uma estratégia para enfrentar a brutalidade da censura (ANDRADE, 2006:06).

Por conta disso, optou-se por um tratamento mais existencial do indivíduo; desse modo, o tom confessional, a marca da sinceridade e a autenticidade permeia a obra dos novos dramaturgos como Leilah Assunção, Consuelo de Castro e José Vicente que buscam equilibrar o particular e o geral, o indivíduo e o social. Essa vertente irá influenciar outros autores como Maria Adelaide Amaral e Renata Pallotini (na sua 2ª fase) que escrevem já no processo de abertura política, momento em que a problematização do sujeito ganha mais força ao lado da análise dos relacionamentos, sejam eles amorosos ou familiares.

Essa 'nova dramaturgia' ganha destaque não apenas pelas mudanças propostas na representação da realidade, mas também por possuir diversas autoras mulheres que conquistam seu espaço de forma definitiva na dramaturgia nacional. A postura feminina, agora claramente consciente e atuante, registra de modo sensível o momento social, a deterioração das relações, das estruturas básicas da sociedade e o clima político (VINCENZO, 1992:14).

No caso da autora Maria Adelaide Amaral – destaque do nosso estudo – essa intenção de situar o sujeito, o indivíduo dentro de uma esfera político-econômica mais ampla permanece, tendo agora a retomada da liberdade e da recuperação da expressão primeira, sem mascaramentos, sem figuras de linguagens, sem estratégias de combate à censura. Tudo agora é posto, dito, recuperado. O processo de abertura política no Brasil estabelece uma retomada das palavras, de um novo discurso livre, que se forma no pós-repressão e que carrega todo o desencanto de uma geração. Todas as técnicas desenvolvidas até então não faziam mais sentido; novas formas de expressão eram necessárias nesse novo cenário que se constituiu no país.

Maria Adelaide Amaral traz à tona um retrato de dois contextos bem particulares nas suas primeiras peças: *Bodas de Papel* e *A resistência*, nas quais aborda a interferência da vida profissional de executivos de classe média nas suas relações familiares e o medo da demissão em massa em uma redação de jornal, respectivamente. Esses segmentos, recortes da vida, permitem que autora desconstrua a ilusão dessas relações e coloque foco na revelação dos caracteres dos personagens e nas cruzes dos indivíduos refletidos à luz de uma organização econômica que se delineava no Brasil. O pós-milagre econômico, a onda de desemprego, a composição machista da sociedade e a fragilidade das relações são temáticas recorrentes nas primeiras peças da autora na década de 70. O mundo exterior (macro) se articula com o interior (micro) das personagens, revelando dois universos complementares e indissociáveis. O social, o político, os ecos da realidade permeiam o subjetivo, as necessidades do sujeito, suas carências. Essas peças são construídas em torno de um 'pequeno coletivo', são "peças de situação que, pelo desvendamento de suas entranhas, apontam para o sistema viciado que as contém" (GARCIA: 2006, 09).

Nas décadas seguintes, Maria Adelaide passa a evidenciar o plano subjetivo com maior ênfase do que o social e lança mão, em peças como *De Braços Abertos*, *Querida Mamãe* e *Para tão longo amor*, do uso de apenas dois personagens em cena, retomando a fórmula intensamente utilizada por Plínio Marcos como em *Dois perdidos numa noite suja* e, posteriormente, por outros autores da geração de 69 como José Vicente em *O Assalto*, Leilah Assumpção em *Fala baixo senão eu grito*, Consuelo de Castro em *À flor da pele* e Isabel Câmara em *As moças*.

Por meio de um interlocutor, o indisfarçado protagonista podia com mais facilidade chegar à explosão, sem as delongas das tramas distribuídas entre numerosas personagens. Importava fundamentalmente vir à tona o universo reprimido, que era aquele de anos tão duros. A dramaturgia política e social anterior merecia o reparo de haver abolido em grande parte a subjetividade. (MAGALDI, VARGAS, 2000:390).

O embate nos diálogos entre Luísa e Sérgio, de *De Braços Abertos*, demonstra o resgate dessa subjetividade entre os personagens, que mesmo separados buscam um ponto de encontro, de harmonia nessa história de amor, por meio de diálogos curtos, precisos, combinados com momentos de narração em flashback e pequenos monólogos. Em *Querida Mamãe*, os insultos e agressões entre mãe e filha tentam reestabelecer a comunicação perdida e demonstram o uso da linguagem para expressar tudo aquilo que estava oculto, silenciado nas relações familiares.

Silvana Garcia intitula essas peças como 'duetos dramáticos', fragmentos de conversa entre dois personagens que buscam se encontrar no incontornável fracasso da relação. Ela destaca também um avanço no uso dos procedimentos dramáticos da autora,

que agora lança mão de comentários e indicações próprias, constituindo um texto subliminar por meio de indicações musicais, referências literárias, fílmicas e teatrais que dão clima à cena; elas refletem o repertório dos personagens e podem ser entendidas como interferência da autora na constituição dos personagens e de mensagens implícitas.

Ainda na esfera do macrocosmo, Maria Adelaide resgatou na História três grandes figuras femininas do século XX para serem representadas na sua particularidade. *Chiquinha Gonzaga*, *Tarsila* e *Mademoiselle Chanel* formam o conjunto de peças históricas da autora que representa o universo feminino e seus embates sociais e individuais. São peças que demonstram a habilidade jornalística da autora e seu minucioso processo de investigação e reconstituição histórica para dar vida às protagonistas e outros personagens.

Tentamos ilustrar aqui alguns dos diferentes momentos da dramaturgia de Maria Adelaide Amaral. Com um breve olhar sobre suas peças de um 'pequeno coletivo', dos 'duetos dramáticos' e de suas 'peças históricas' buscamos reconhecer a motivação de seus textos e as técnicas por ela utilizadas. Não nos cabe aqui avançar por outras de suas peças; entretanto, acreditamos ter retratado um sucinto recorte de seu trabalho na reconstituição de pequenos universos que são familiares e ao mesmo tempo estranhos. "Afinal, ali estão expostas pequenas e ardidias feridas que são de todos os indivíduos que, como nós, ficam no meio, na média, tentando sobreviver às mesquinhas e evitar as dores" (GARCIA, 2006: 23).

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Maria Adelaide. *Melhor Teatro: Maria Adelaide Amaral*. Seleção e Prefácio de Silvana Garcia. São Paulo: Global, 2006.

\_\_\_\_\_. *Ó Abre Alas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

\_\_\_\_\_. *Tarsila*. São Paulo: Globo, 2004.

\_\_\_\_\_. *Mademoiselle Chanel*. São Paulo: Globo, 2004.

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. "A Dramaturgia de Maria Adelaide Amaral: da Abertura Política aos Anos 2000". In: ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de, EDELWEISS, Ana Maria de B. Carvalho. *A Mulher e o Teatro Brasileiro do Século XX*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild; Brasília, DF: CAPES, 2008.

\_\_\_\_\_. *Margem e Centro: a Dramaturgia de Leilah Assunção, Maria Adelaide Amaral e Ísis Baião*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: UNIRIO: CAPES, 2006.

DWEK, Tuna. *Maria Adelaide Amaral: a Emoção Libertária*. Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

MAGALDI, Sábado, VARGAS, Maria Thereza. *Cem Anos de Teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

VINCENZO, Elza Cunha. *Um Teatro da Mulher: Dramaturgia Feminina no Palco Brasileiro Contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1992.