

## Maria Adelaide Amaral ou a Crise da Classe Média Brasileira

Graciela Ravetti e Sara Rojo

### INTRODUÇÃO

#### 1. A família

Quando entramos em contato com a produção dramática da escritora brasileira Maria Adelaide Amaral, mergulhamos no mundo privado da classe média. Entramos em suas casas, em seus conflitos, em suas desilusões e, o mais importante, colocamos em questão seus dois pilares mais fortes: o casal e a família. Estes pilares têm, na sociedade atual, seus alicerces no patriarcalismo e na religião católica e estabelecem estruturas por hierarquias, deveres e silêncios. O que acontece no interior das relações do casal e da família se dá entre as quatro paredes do ditado popular: “a roupa suja se lava em casa.”

Maria Adelaide ultrapassa essa barreira do silêncio para questionar as estruturas tortuosas dos relacionamentos humanos: não faz apologia, não entrega soluções, limita-se a revelar sem “falso pudor.”

Turco: E não fala palavrão, que mulher minha não fala palavrão! Baixa essa merda (furioso) ABAIXA ESSA MERDA!

Tetê: (diminuindo o volume) É isso, não é Turco. Dois anos de casamento! E o que é que você me dá? Gritos e berros! (chorosa)...<sup>1</sup>

Como podemos observar nesta citação as didascálias, a pontuação e as maiúsculas permitem ultrapassar o limite do privado, romper com a imagem do amor cor de rosa ou dos anúncios publicitários que se valem da família feliz para vender carros. A obra entra nas lutas internas do poder, nas pequenas ou grandes maldades, nas pessoas asfixiadas pela repressão.

Quando as grandes utopias sociais se diluem, o que nos resta? Refugiarmo-nos no pessoal. Mas, o que acontece quando descobrimos que

áí também existem as mesmas fissuras do sistema social externo? Adelaide Amaral desenvolve sua produção na interseção entre o público e o privado, e talvez seja esta a razão do seu êxito.<sup>2</sup> A sociedade brasileira sente e ressentida a fragmentação e a globalização do estágio atual do sistema capitalista, pois destroem as estruturas de ligação que tradicionalmente fundaram-na:

O desejo de comunidade, por mais balbuciente e confuso que seja, não pode ser descartado como mero resíduo tradicional. Supostamente se nutre da tradição holística do pensamento latino-americano; todavia, antes de tudo, expressa uma experiência atual: a de identidades coletivas ameaçadas pela acelerada fragmentação social.<sup>3</sup>

Este estudo abrange cinco peças: *De Braços Abertos, Para tão Largo Amor* e *Bodas de Papel* que abordam a problemática da relação amorosa; *Intensa Magia* e *Querida Mamãe* que enfatizam a problemática da família como um todo. Esta temática diferencia Adelaide Amaral de outras dramaturgas brasileiras como Consuelo de Castro e Renata Pallotini que enfocam seu olhar no social-público e a relaciona com a produção de Leilah Assunção, que também constrói suas peças em torno da problemática afetiva-existencial-privada.

Esteticamente podemos inserir sua escrita no realismo psicológico que contou com dramaturgos notáveis no Brasil, como por exemplo Nelson Rodrigues. Os textos de Adelaide Amaral se centram na linguagem verbal, quase sem indicações cênicas, a utilização dos jogos temporais e da música servem somente para enfatizar as atmosferas. Podemos perguntar: por que este êxito na pós-modernidade e porque no espaço das montagens agressivas no uso de outras linguagens? A pergunta é válida e a resposta está relacionada à abertura sem “pudores” do privado e à determinação genérica de textos sólidos com protagonistas ou co-protagonistas mulheres vistas por uma outra mulher.

## 2. Os discursos de fronteira social

Raymond Williams fala de uma das acepções do conceito de cultura no sentido de refinamento do conhecimento e sofisticação das fontes (capítulo 1). Nas obras de M. A. Amaral, encontramos esta concepção de cultura associada ao intelectualismo livresco e artístico, parte integrante essencial do que seria uma “boa vida” ou uma situação privilegiada no meio. Segundo E. Said:

À medida que o século XX se aproxima de seu fim, cresce em quase todo o mundo uma consciência das linhas *entre*

culturas, as divisões e diferenças que não só nos permitem diferenciar as culturas, como também nos habilitam a ver até que ponto as culturas são estruturas de autoridade e participação criadas pelos homens, benévolas no que abrangem, incorporam e validam, menos benévolas no que excluem e rebaixam (p. 46).

As idéias e os imaginários que se incorporam nas construções que seriam ou não parte de uma cultura refinada, «alta», acabam levantando fronteiras que chegam a sufocar quem vive dentro delas. Esse enclausuramento pode ser visto como defensivo ou ofensivo (fonte de discriminação) e propicia até mesmo estratégias de sobrevivência. As linhas limiaries surgem porque núcleos culturais são promovidos a ícones sociais com intenções de predominar e instituir cânones estritos, de sancionar aquilo que é bom e que faz parte dessa cultura e aquilo que está excluído dela. Como consequência surgem os grupos que usufruem das benesses desses espaços e os que são marginalizados; os convivas e os que não são convidados para o banquete. É habitual, neste contexto, que os ocupantes dos lugares centrais defendam os princípios que sustentam a estrutura na qual querem viver, com o objetivo de preservar esses espaços de privilégio. Trata-se de uma verdadeira luta pela sobrevivência: se os esquemas predominantes são desbancados, uma nova instância é colocada no pódio. Essa luta tem uma premissa básica: a legitimação dos princípios que mantêm as diferenças. Como fazer para identificar esses princípios na obra de A. Amaral? Em primeiro lugar nos interessa o que Said chama de estrutura de atitudes e referências (p. 99), ou seja, a definição dos valores morais e sociais que aparecem nas obras e, em segundo lugar, vincular essas estruturas às idéias, conceitos e experiências em que se apoiam (p. 105); neste caso, especialmente, os signos emitidos em direção àquilo que se considera «civilização», associada à sociedade burguesa.

## ANÁLISE DOS TEXTOS

### 1. *Bodas de Papel*

Esta peça tem como espaço social a classe média alta. Aí são caracterizados os tipos psicológicos constituintes de determinados matrimônios. Esta caracterização ultrapassa o realismo na direção da caricatura. Os dêiticos enunciadores do signo representativo de cada personagem são evidentes: música da jovem-guarda (cultura de massas), roupas compradas em Nova York (valores pós-coloniais).

A divisão genérica sexual e os papéis para cada sexo estão totalmente definidos, inclusive através da estruturação dos diálogos paralelos: os homens falam de negócios e de trabalho, as mulheres, de filhos e cozinheiras:

(Diálogo paralelo, o dos homens é mais audível que o das mulheres)

CARLÃO- Atendi umas dez grávidas  
hoje à tarde... lá pelas tantas  
me telefonaram que a dona  
não sei que estava na mater-  
nidade com bolsa rompida

MAGUI- Posso imaginar  
só teve machos.  
Tetê - Eu nunca precisei de  
filhos para prender o  
Turco... (p. 17).

O conflito dramático desta peça apresenta uma série de valores e condutas individuais que nos permitem decodificar significados mais profundos na estruturação ideológica da sociedade:

- falta de comunicação e de ideais comuns dentro da instituição matrimonial (diálogos paralelos que não se interagem);
- cultura de consumo, globalização do pensamento e massificação do gosto (roupas de Nova York) como expressões da pós-colonialidade;
- utilização de situações e pessoas para fins diferentes dos enunciados (a festa, motivo da reunião destas personagens, é só uma justificativa para se falar de negócios).

A nível das linguagens presentes na obra, a prioridade é a palavra enquanto diálogo. Esta peça não apresenta grandes inovações na forma plástica da montagem mas sim na rapidez dos diálogos, na agressividade das palavras e na construção de um texto que se afirma por si mesmo.

## 2. *Querida Mamãe*

Esta obra se faz de diálogos neuróticos e intermináveis entre uma mãe e sua filha: reproches, culpas, exigências, frente a uma existência afetiva frustrada. Estes diálogos geram situações dramáticas e a evolução da ação. Aqui, mais que nas outras peças da autora, os atos de fala tornam-se performativos.

Os diálogos nesta peça se inserem naquilo que entendemos como realismo psicológico em teatro desde Chejov até os nossos dias. A cronologia, a lógica e o espaço onde se desenvolvem estes diálogos confirmam isso. Estes servem para colocar em questão o que se deve fazer e o que se quer fazer; questionam o conceito de feminilidade aplicado exclusivamente à

mulher que não ameaça, que é feliz no lar e com os filhos; a relação sexual como forma de manter o casamento e a culpa que obriga a vivência de situações que as pessoas não desejam.

Esta obra coloca em questão a relação que temos com nossas mães, da mesma forma que as outras peças colocaram em questão a que temos com nossos pais: espelhos de duas faces. O choque entre as personalidades da mãe e da filha se produz porque ambas afirmam no seu discurso ter uma identidade integrada que está longe da realidade. A mãe “aparentemente” responde a todos os deveres que a sociedade lhe impõe, mantendo todas as normas que esta exige, mas, durante dez anos, teve uma relação de amor clandestina. Por outro lado, a filha, que afirma romper com tudo, está sempre esperando e pedindo a aprovação da mãe. Esta situação se produz porque mesmo as construções de identidades, dentro do que nossa sociedade entende como feminino, são abstratas e rígidas:

A identidade feminina, como toda identidade é...uma construção discursiva que transcende as particularidades dos indivíduos e dos grupos restritos para inseri-los em um projeto globalizante e totalizador, em consonância com os anseios e mitos de uma sociedade em um tempo determinado.<sup>4</sup>

O descaramento traz a paz; falar e até mesmo vomitar aquilo que está submergido entre nossas vísceras, aparece como solução para continuar vivendo dentro de uma sociedade onde cada indivíduo tem cada vez menos importância.

### 3. De Braços Abertos

Nesta obra, os amantes Sérgio e Luísa usam como apelidos Zelda e Fitzgerald, ou se comparam com Dorian Gray e Oscar Wilde. Ao analisar, dez anos mais tarde, alguns desses apelidos, Luísa diz:

Zelda e Fitzgerald podiam ser qualquer Rosa Triste ou Lírio do Campo ... Não fomos nem melhores, nem mais originais, Sérgio ... fomos apenas mais pedantes que esses pobres amantes de escritório ... a diferença está na cultura geral, num tipo de ambiente de trabalho que se pretende muito melhor e mais interessante que os demais ... (p. 16).

O mesmo acontece com a referência ao romance *O Quarteto de Alexandria*, que aparece como subtexto constante, alegorizando o

relacionamento, inspirando a pintura de Luísa e fazendo com que achem, o tempo todo, que são diferentes. O contraponto se estabelece entre Luísa, integrante do grupo economicamente privilegiado, e Sérgio, do grupo marginalizado. A linha fronteira que se traça entre eles se assenta nos princípios disso que se entende como “a cultura.” Os parâmetros que os cercam, delimitando-os, mas também formando essa cultura, dizem respeito à literatura, à música, ao cinema europeu ou norte-americano, à pintura. Tais parâmetros se referem a signos culturais bastantes óbvios e conhecidos: filmes antigos de muito sucesso e ainda assistidos, personagens divulgados pela mídia, livros muito lidos. Luísa é comparada à *Belle de Jour*. As relações entre a literatura e os imaginários, entre a ficção e a realidade, são de limites difusos. O farol do romance *O Quarteto de Alexandria*, é evocado como real, como se a literatura pudesse oferecer um mundo, já passado, pertencente à história, e não fosse, pelo contrário, um universo de outras dimensões e governado por categorias diferentes. As referências literárias e cinematográficas servem para marcar diferenças mas também servem de pontos de encontro ideológico ou sentimental, como quando Luísa fala: “Me lembro de um filme que assisti quando era garota com a Joan Fontaine e o Joseph Cotten ...” (p. 41). Os dois se reconhecem nesse filme, *Paraíso Perdido*, assim como o fazem com *O Quarteto de Alexandria*, com peças de música popular — geralmente norte-americana —, como a de Nina Simone cantando *I Put a Spell on You* ou a de Billy Holliday.

Pertencer ou não à alta cultura depende, nesta obra, do sucesso econômico. Sérgio se sente um fracassado porque sabe que, segundo os ideais burgueses, o que garante o brilho e o triunfo de uma vida é o sucesso: ser o melhor, ser quem consegue mais coisas, ser quem sabe lidar com sua própria imagem projetada na sociedade; cultivo da imagem que chega a ser mais importante que a própria vida. A questão da inteligência aparece como marca de classe e de possibilidade de ascensão social. A cultura sofisticada está íntimamente associada à riqueza, enquanto que a pobreza não tem charme, dignidade, beleza, nem sabedoria. Pobreza é sinônimo de mediocridade. O amigo de Luísa a aconselhava a pretender casar-se com Carlos Fuentes, o escritor, por ser “bonito, rico, fino, inteligente e poliglota...” (p. 16), o estereótipo burguês de homem de “alto nível.” Esse tipo se confronta com a imagem de vulgaridade que Sérgio propõe, própria da classe média baixa, segundo o esquema subentendido no discurso da peça.

Os estereótipos se referem também ao gênero. As mulheres de classe média baixa, segundo Sérgio, são donas de casa, não percebem sutilezas, querem da vida só “filhos saudáveis, uma cozinha «kitchens», uma batadeira

de bolo com três velocidades...” (p. 29). São mulheres com quem não se pode conversar (ele qualifica dessa maneira a sua própria esposa). Mesmo Luísa, segundo Sérgio, deveria deixar de trabalhar para ser sustentada pelo seu marido, já que não precisa de dinheiro: o trabalho é visto, assim, só como ferramenta de sustento e não como auto-realização profissional.

A questão política dos anos 70 — guerrilha, ditadura — é introduzida pela personagem Paulo, evocada nas lembranças de Sergio e Luísa. Esta personagem é vista como uma espécie de patrimônio da classe média alta, uma reserva de heroicidade, de aventura, de encanto. Mas, finalmente, é mostrada como egocêntrica e sagaz: usou Luísa para seus fins. Outras marcas de identidade de classe são as possibilidades de frequentar lugares de badalação, como o “Cà D’Oro,” restaurante sofisticado paulistano que contrasta com os costumes de Sérgio e sua família, que são desse grupo excluídos do qual Sergio “jamais poderia fazer parte ...” (p. 49).

#### 4. *Intensa Magia*

As indicações cênicas iniciais sugerem elementos da classe média decadente. A vulgaridade da família, o *kitch*, marca os limites culturais. Roma, a mãe, é “enlevada pela música,” *Danúbio azul* ou *Love is a Many Splendored Thing*. A idéia da mãe de que todo o tempo passado foi melhor e mais bonito reflete, sem saudosismo cultural, um tempo em que a família vivia com mais recursos econômicos, segundo o referencial da obra, com mais dignidade. Outras referências culturais da mãe, também estão cheias de “sentimentalismo”: Varsóvia lhe lembra princesas, castelos e histórias de amor, Viena lhe traz lembranças de Sissi, a literatura que ela lê é de tipo sentimental, como os livros de A. J. Cronin a quem considera um grande escritor. As predileções culturais da mãe são utilizadas pelo pai para justificar seu desprezo, extensivo à filha Zezé.

Os amigos de Maria Teresa, a filha que conseguiu se destacar na política e que viaja pelo mundo afora, embora sejam tachados de corruptos pelo irmão e a mãe, são agradáveis ao pai porque representam outro nível de vida. As citações de lugares representativos do grupo privilegiado aqui também proliferam, como o Gallery, frequentado pela elite paulista e políticos de todos os tipos. O pai e a filha brincam de adivinhar trechos de livros clássicos, como *Ana Karênina*, *Memorial de Aires* ou *Rebecca*. Alberto, o pai, se revela como um deslumbrado pela Europa, típico dos países pós-coloniais:<sup>5</sup>

ALBERTO - Eu sempre quis conhecer Milão, a cidade dos Visconti e dos Sforza! Aliás, não apenas Milão, mas

Florença, Siena, Roma, Veneza, Nápoles, etc, etc. Eu teria uma história a contar sobre cada uma, teria muitas histórias para aprender também!... (p. 22).

Betinho, o filho casado com moça rica, é acusado pelo pai de ter uma vida pequena, de não saber aproveitar as viagens:

Quando você esteve em Roma, pensou nas gerações e gerações que o precederam? Falou diante de um quadro de Da Vinci e chorou de emoção? O que é viajar pra você? É fazer a maratona das lojas e dos restaurantes? É chegar com as malas abarrotadas de besteiras pra exibir pros amigos? É isso que você chama viajar? (p. 46).

Para o pai, Teresa é uma vencedora porque tem um trabalho charmoso, o que lhe permite viajar pelo mundo e lidar com pessoas de alto nível social. Entretanto ela não fala do pai nas entrevistas e não consegue segurar os homens interessantes que passam por sua vida. Zezé, a outra filha, embora tenha um cargo importante e seja muito respeitada, é, dentro dessa visão de mundo, uma perdedora, porque seu trabalho se desenvolve em um escritório do centro da cidade e não tem repercussão social aparente. Para Alberto Zezé é medíocre, assim como também o seu noivo, Carlos Alfredo, industrial que fabrica boxes para banheiros. Alberto repete as idéias de Sérgio, em *De braços abertos*, ambos acreditam na impossibilidade de encontrar uma mulher que além de bonita seja inteligente.

A obsessão de Alberto pela cultura revela, também, a relação desta com a posição social. Alberto, enquanto joalheiro, tinha um cliente professor que ele gostaria de ser — professor-escritor, rodeado de gente culta — uma imagem que o persegue é a de um almoço oferecido por esse professor, quando em um canto, espiona e escuta as conversas. Esse almoço se fixa em sua memória como o “banquete da cultura,” onde altas mentes convivem no meio de altas matérias de discussão, das quais Alberto foi excluído. Esta exclusão é uma das razões pelas quais o pai teima em destruir o amor e a paz da família.

### 5. *Para tão Largo Amor*

Trata-se de uma obra cujo conteúdo é notoriamente definido através da literatura. As citações literárias usadas pela autora nesta peça (inclusive algumas são as mesmas, como as de Zelda Fitzgerald) atuam como termos de comparação agindo como uma duplicação semântica. Temos que pensar nessas citações para completar o macrosigno da peça.

Novamente há um casal protagonista; ambos pertencentes ao “mundo da cultura.” A mulher é uma artista que escreve poemas na procura de sua identidade, ela é observada pelo olhar cínico de Fernando, o editor, que detém o poder econômico. Mas, que por sua vez, é dependente de sua ex-mulher. Fernando consegue chegar ao mundo “interessante e charmoso” da classe média culta através do casamento.

As relações filiais se reproduzem com a seguinte variação: o amante é uma figura paterna que acaba abandonando a mulher, Raquel, que é ao mesmo tempo, jovem, intelectual e boêmia, desajustada segundo os parâmetros sociais. Ele a abandona quando as ilusões intelectuais que acalentava, construídas como ficções, são desfeitas ao contato com a realidade. Enquanto isso, Raquel, nas margens sociais, observa o que as pessoas fazem para escapar de suas “vidas medíocres” e para, por conseguinte, entrar nos reservados espaços da elite iluminada e satisfeita.

## CONCLUSÃO

Nas cinco peças que analisamos os tópicos se repetem: amargura, desilusão, frustração econômica, ansiedade, falta de sentido vital, rebeldia frustrada. O tratamento dado a esses tópicos revela a interioridade das personagens, e quando observamos analiticamente as obras, podemos ver que nenhuma das personagens femininas é feliz: gordas ansiosas (*Bodas de Papel, Intensa Magia*), amantes com senso de culpa (*Para tão Largo Amor, De Braços Abertos, Intensa Magia*), esposas proibidas de pensar (*Bodas de Papel*) e, finalmente em todas as obras analisadas, rebeldes fracassadas ou submetidas frustradas. Este traço semântico da escrita é extremamente interessante e surge quando fazemos uma ligação com a formação ideológica da sociedade brasileira. Luís Felipe Ribeiro, pesquisando o universo da mulher refletido no romance brasileiro, diz que:

Ao longo da história do nosso romance, sempre que aparece o prazer, ele está fora da instituição e pertence aos homens. As mulheres, mesmo as cortesãs dele estão excluídas... Tal quadro mostra claramente o ponto de vista a partir do qual se constituíram os discursos da sexualidade, no romance brasileiro. Em primeiro lugar o prazer está exilado da família; ela só se sustenta moralmente com a sua exclusão. O seu espaço é o espaço do pecado: os homens freqüentam-no, sem perderem-se totalmente. Uma mulher que passe por perto dele estará perdida para sempre... Em segundo

lugar e como consequência do anterior, toda mulher que tenha acesso ao prazer, *ipso facto* está excluída da estrutura da família (pp. 25-26).

Trata-se, assim, de analisar como a sociedade moderna (re)produz a estrutura conservadora da sociedade colonial ao nível dos sexos: “La distribución de masculino-espacio público y femenino-espacio doméstico son el envés y revés de una misma situación pragmática: la consolidación de una clase ávida de riqueza que se apoya en la familia y el Estado moderno (González Stephan, p. 116). Segundo os textos de Maria Adelaide Amaral este discurso não só destrói as mulheres, mas também os homens. Em todas as obras as personagens masculinas são dependentes ou geram dependência, são frustradas e sem esperança. O máximo que estes seres conseguem é a paixão inicial ou a ternura final. Nunca o amor como construção contínua, pois em nosso sistema as relações se estabelecem visando mais a preservação das estruturas vigentes do que o amor propriamente dito.

Em relação a este tema, gostaríamos de comentar algumas das idéias de Lévi Strauss: “uma das características quase universais do casamento é a de que não se origina nos indivíduos mas nos grupos interessados (famílias, linhagens, clãs, etc.) e, além disso, une os grupo preferencialmente e contra a vontade dos indivíduos” (p. 21). Este postulado confirmaria a visão de mundo utilizada nestas obras onde amor e relacionamento legal não são uma mesma coisa. Continuando, Lévi Strauss propõe que a universalidade da família responde melhor a um equilíbrio transitório: “A suposta universalidade da família conjugal corresponde, de fato, mais a um equilíbrio instável entre os extremos que a uma necessidade permanente e duradoura proveniente das exigências profundas da natureza humana” (p. 26). Estes raciocínios o levam a concluir, e a nós com ele, que a família tem ligações complexas que são ao mesmo tempo “a condição e a negação da sociedade” (p. 45). Estas ligações servem para consolidar as estruturas sociais. Entretanto, por estar a família baseada em fatos não naturais, elas são transitórias. Fato que explicaria antropologicamente a crise do relacionamento amoroso que revela Maria Adelaide Amaral.

Por outro lado, a destruição das ilusões humanas com a consequente carga de frustração intelectual e afetiva surge de uma colocação falsa na interseção do público com o privado: as construções intelectuais ou afetivas são melhores do que a realidade. Os refúgios da sensibilidade são mais confiáveis do que os que se encontram fora dos limites da interioridade, sendo assim, destrutivo o embate entre os devaneios e os obstáculos reais.

O olhar da escritora, embora realista, não parece se desenvolver acariciando os fatos, as coisas, as pessoas, mas as imagens desses fatos, coisas

e pessoas, proporcionadas pela literatura de outros tempos e de outras latitudes. Sobretudo, é evidente que, com raras exceções, a literatura aludida nunca é a brasileira. São obras pertencentes ao que seria o cânone literário ocidental, muito lidas pelo setor social representado nas obras de A. Amaral. O universo aqui mencionado não é propriamente o dessas obras mas o das leituras feitas pelas pessoas do grupo social, com sua recepção, sua ressonância, suas experiências surgidas a partir dessas leituras. É assim que se desenham os limites da cultura burguesa nacional nos países com fortes heranças coloniais como o Brasil.<sup>6</sup>

*Universidade de Minas Gerais*

## Notas

1. Amaral, A. *Bodas de Papel*. SIP, p. 3.
2. Em 1994 recebeu os prêmios *Shell* e *Mambembe* do Rio Janeiro e São Paulo, por suas peças *Querida Mamãe* e *Para tão Largo Amor*. Em 1995 se apresentou no Rio, com êxito de público e de crítica, *Intensa Magia*.
3. Norbert Lechner. "Condições sócio-culturais da transição democrática: em busca da comunidade perdida". *Tempo brasileiro. Cultura e governabilidade democráticas- América Latina no limiar do terceiro milênio*. Nº 106-107. Colégio do Brasil: Rio de Janeiro, Julho-Dezembro de 1991, p. 67.
4. Maria L. Rocha Coutinho. *Tecendo por tras dos panos*. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1994. p. 49.
5. Pós-colonial no sentido de discursos e práticas teóricas de sujeitos ou grupos enunciadores que levam em conta as heranças coloniais, históricas e discursivas
6. As obras desta autora tão importante no panorama atual do teatro brasileiro, não estão ainda publicadas, a exceção de *De Braços Abertos*. Os textos das obras analisadas nos foram cedidos gentilmente pela autora.

## Obras Citadas

- Amaral, Maria Adelaide. *De Braços Abertos*. Rio de Janeiro: Memórias Futuras Edições, 1985.
- Coutinho, Maria Rocha. *Tecendo por trás dos panos*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1994.
- González Stephan, Beatriz. "Escritura y modernización: la domesticación de la barbarie." em *Revista Iberoamericana*. University of Pittsburgh: USA, Jan- Junho de 1994.
- Lechner, Norbert. "Condições sócio-culturais da transição democrática: em busca da comunidade perdida." *Tempo Brasileiro. Cultura e governabilidade democráticas- América Latina no limiar do terceiro*

- milênio*. N° 106-107. Colégio do Brasil: Rio do Janeiro, Julho-Dezembro de 1991.
- Reis, Roberto. “Escracha! Eu sou a batata entende? Família e autoritarismo no Moderno Teatro Brasileiro.” *Latin American Theatre Review*. 28/1 (Fall 1994): 49-66.
- Ribeiro, Luis Felipe. “A mulher no romance brasileiro: trajetória de uma ideologia” *Tempo brasileiro. Perfis/ problemas na literatura brasileira*. Colégio do Brasil: Rio de Janeiro, Jan-março de 1985.
- Said, Edward. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. Trad. Denise Bottman.
- Strauss, Levi. *A família origem e evolução*. Porto Alegre: Ed. Villa Marta, 1980.
- Williams, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro, Zahar editores, 1979. Capítulo I.