

As Moças de Isabel Câmara: A Subversão ao Drama Tradicional

Ana Lúcia Vieira de Andrade

“Sabe o que eu aprendi, sabe? Que a única coisa boa que eu tenho, a única coisa verdadeira, enorme, inteira, é o meu medo.” – *Tereza, em As Moças de Isabel Câmara*

Se existe uma peça na história do teatro brasileiro do século XX cuja fortuna crítica merece uma revisão é *As Moças de Isabel Câmara*, texto que costuma ser analisado por manuais que pretendem dar conta da dramaturgia brasileira escrita a partir dos anos 60 e por estudos que visam a debater o lugar da mulher neste mesmo teatro. Tais trabalhos, em geral, mesmo os que conseguem ver qualidades na peça, não levam em consideração o aspecto subversivo da forma proposta pela jovem escritora mineira que buscava romper frontalmente com a necessidade da ação exterior, utilizando-se de procedimentos do drama lírico e de uma linguagem apelativa (já que se dirigia de maneira direta a um tu, no caso a platéia), para propor um tipo de autor/personagem à deriva e uma cena “inacabada,” cujo sentido colocava-se ao público como uma construção. Os trabalhos do crítico e historiador Sábato Magaldi, por exemplo, consideram que, apesar da pouca intimidade da jovem autora com a linguagem teatral, existem qualidades em *As Moças*, como a influência de Tchekhov e o “vigor de um discurso fortemente existencial” (Magaldi 2). Já Elza de Vicenzo em seu *Um Teatro da Mulher* afirma claramente: “O texto de *As Moças* é marcado por um andamento algo indeciso, por um oscilar na articulação das partes, pela fragmentação não calculada, nem intencional, que deixam um tanto soltos os passos da ação e impedem a coesão satisfatória do todo” (Vicenzo 126).

Isabel Câmara, à semelhança dos outros jovens autores que surgiram no panorama do teatro brasileiro em 1969, não teve em *As Moças* sua estréia como dramaturga. Ela havia escrito anteriormente três peças (*Os Viajantes*,

A Escolha e *O Quarto Mundo*) que foram compradas pela TV Globo para servirem de roteiro a uma série de programas baseados em notícias de jornal, com direção de Domingos de Oliveira. Nascida em Três Corações, Minas Gerais, no mês de maio de 1940, a autora, antes de começar a escrever para teatro, havia traduzido *A Primeira Viagem* de Thornton Wilder, encenada em Belo Horizonte, 1957, por Carlos Kroeber. Em 1967 co-dirigiu com Fauzi Arap um show de Maria Bethânia, *Comigo me Desavim*. Trabalhou também em cinema como assistente de direção de Domingos de Oliveira nos filmes *A Culpa* e *Simonal* e como co-roteirista de *Uma Viagem com os Mutantes* (outra parceria com Domingos de Oliveira), *A Estrela Sobe* (parceria com Bruno Barreto, Gilberto Loureiro e Antônio Calmon) e *Helena* (parceria com Antônio Calmon), roteiro baseado no romance de Machado de Assis. Em entrevista concedida a Yan Michalski para o caderno B do *Jornal do Brasil*, Isabel Câmara assim relatou a gênese de *As Moças*:

Depois (após a montagem de *Os Viajantes*) comecei a escrever *As Moças* – só que não era bem *As Moças*, era uma peça enorme sobre a relação familiar, até que um dia recebi uma carta de uma velha tia, a tia Emília, que me impressionou muito, e a idéia definitiva da peça de repente se cristalizou a partir dessa carta.... Depois de *Os Viajantes*, que é uma peça muito ingênua, eu quis partir para uma obra mais bem acabada, mas ela começou a se transformar numa série de medos em relação à linguagem: eu estava fazendo uma coisa literária, muito bem comportada, bonita. Aí percebi que o teatro, como eu o vejo, não podia ser uma brincadeira literária, mas teria de ser uma espécie de *striptease* moral, que é a expressão que você usou quando escreveu sobre a montagem paulista de *As Moças*; moral talvez não seja bem o termo, mas, enfim, um desnudamento do fundo humano. Então percebi que eu tinha experiências vividas, minhas, através da carta da tia Emília, através da minha tentativa de suicídio, através dos meus esforços para sobreviver no Rio, através de acúmulos de frustrações, através da minha formação bastante torta. E desta constatação surgiram Ana e Teresa, que tem componentes meus (sobretudo Teresa, porque coloco em sua boca uma enorme fala que relata uma experiência minha, vivida e vivenciada). A partir de então me senti bem em relação à peça, senti que não estava mais com medo de dizer *eu*, e que com isso estava sendo coerente com a minha idéia de teatro. (“Isabel...coragem” 3)

Esta concepção de teatro como desnudamento do fundo humano, irrupção do “eu” baseada em experiências autobiográficas, foi primordial para a criação de *O Assalto* de José Vicente, e muito importante também para explicar algumas opções formais feitas por Leilah Assunção em *Fala Baixo Senão Eu Grito*, peças que também haviam estreado com sucesso em 1969. No entanto, o texto de José Vicente e o de Leilah utilizavam esse princípio de “teatro íntimo” ainda dentro de um esquema dramatúrgico que previa conflito e tensão resultantes de ações exteriores (já reduzidas para dar lugar ao desnudamento dos personagens). *As Moças*, por sua vez, radicalizando a proposta da intra-subjetividade, não buscou uma estrutura dramática que, através de artifícios, conseguisse comportar a nova importância dada ao espaço interior; ao contrário, a peça de Isabel Câmara assumiu de maneira clara a dificuldade que possui o drama moderno de expressar-se através do jogo interpessoal pleno. Assim, o texto se desenvolve sem que se possa definir claramente um enredo, pois as ações exteriores das personagens não têm relevância para o desenrolar dos acontecimentos. Ana e Tereza moram juntas num apartamento conjugado. Ambas vieram do interior tentar a sorte na cidade grande. Tereza, a mais velha (tem trinta anos), trabalha como tradutora, mas tem o desejo não assumido de ser escritora. É ela quem paga as contas porque Ana é atriz (vinte e dois anos) desempregada, que fez trabalhos para a televisão e, no momento, espera um novo contrato ou, talvez, um trabalho que lhe proporcione uma viagem. O texto se inicia com a chegada de Tereza ao apartamento no fim do dia. Um conflito surge quando esta diz a Ana que presenciou sua relação sexual com Rodrigo, um amigo, na noite anterior, e que isto a havia incomodado. A partir deste ponto, as personagens se agridem verbalmente e revelações mútuas são feitas. A estrutura lógica de perguntas e respostas é substituída por um diálogo em que, muitas vezes, as réplicas não se ligam dentro de uma coerência realista, privilegiando uma expressão subjetiva. Alguns monólogos bastante longos são introduzidos pela autora para expressar sua própria voz e visão de mundo particular, como no momento (próximo ao final da peça) em que Tereza se dirige ao público para relatar uma tentativa de suicídio (que, na verdade, como haviam divulgado os periódicos da época, se referia à própria experiência de Isabel Câmara).¹

À primeira análise, *As Moças* é uma peça que gera logo um debate a respeito do papel e da força que o conceito tradicional de ação dramática ainda tem no contexto do teatro do século XX, pois pulveriza a importância da “vontade que se dirige a um objetivo” (as personagens parecem não ter vontade ou objetivo), uma característica sempre considerada primordial ao

drama, pois, como é sabido, segundo parâmetros estabelecidos desde a Renascença, “ação” significava a intenção que gerava mudanças na ordem estabelecida ao início do drama, o acontecimento motivador do enredo ou da seqüência de eventos,² um desenrolar de ocorrências determinado pela vontade humana em conflito. Qualquer mudança neste tipo de concepção era condenada. Como nos lembra Szondi (p. 3), nas primeiras teorias dramáticas, a expectativa de que os autores aderissem a regras formais era justificada por uma noção particular que não reconhecia uma relação histórica ou dialética entre forma e conteúdo. Acreditava-se que uma forma pré-existente estava incorporada à arte dramática, e que o texto de teatro nascia de um tema escolhido para estar de acordo com ela. A visão tradicional, assim, mostrava-se indiferente à história, pois admitia que apenas o tema pudesse sofrer interferências decorrentes das mudanças na organização social. Ainda segundo Szondi, o elo entre uma poética trans-histórica e uma concepção não dialética entre forma e conteúdo foi restabelecido no momento culminante do pensamento dialético e histórico: a filosofia de Hegel, para quem as verdadeiras obras de arte eram aquelas em que havia uma correlação absoluta entre forma e conteúdo. Esta idéia jogou por terra a rigidez do conceito de atemporalidade da estrutura dramática, historicizando-o também. Assim, os gêneros lírico, épico e dramático deixavam de ser categorias sistemáticas e passavam a sofrer as transformações históricas que a velha relação conceitual garantia apenas ao fundo temático (Szondi 4). Alguns seguidores de Hegel (Georg Lukács, Walter Benjamin e Theodor Adorno) criaram, a partir de seus princípios, mais do que uma estética histórica para a arte, examinando o modo pelo qual a estrutura da obra artística funcionava como conteúdo “precipitado.” Esta metáfora, para Szondi, apontava para a natureza sólida e permanente da forma e para a sua origem no conteúdo, daí a capacidade de declarar alguma coisa, de possuir significado.

A dialética forma-conteúdo, assim, pode ser vista como uma dialética entre os significados que cada um produz. Desse modo, ocorre que o drama moderno cai quase sempre numa contradição entre o significado produzido pela estrutura formal, que, em alguns casos, tenta repetir as categorias renascentistas, e o sentido que o conteúdo transmite ao tentar dar conta dos problemas da vida contemporânea. Duas peças que estrearam junto com *As Moças* de Isabel Câmara, como *O Assalto* de José Vicente e até mesmo *Fala Baixo...*, de Leilah Assunção, por exemplo, que tentavam ainda sob alguns aspectos, enquadrar-se dentro de um esquema próximo da forma dramática tradicional (provavelmente na busca da tensão que o desabafo

lírico põe a perder) foram obrigados, pela temática que abordavam, a romper com os limites desta estrutura, pois era impossível descrever o conflito íntimo do ser unicamente através da disputa entre personagens. Isabel Câmara, consciente deste fato, resolveu construir para *As Moças* uma forma que não contradissesse o conteúdo, ou seja, que contivesse significantes expressivos que reproduzissem o mesmo significado de sua temática. Desse modo, as “doenças do ‘eu’ contemporâneo” foram tratadas sem que se fizessem concessões aos conceitos de conflito, ação e peripécia, tão caros aos modelos dramaturgicos tradicionais.

Um mês antes da estréia de *As Moças* em São Paulo, Isabel Câmara dava o seguinte depoimento:

As Moças é isso: a procura de minha própria linguagem a partir dos meus próprios fantasmas. Não se trata de confissão, mas de uma espécie de testemunho que tento dar das minhas impossibilidades, as mesmas de uma geração. Pois, afinal, vivemos num mesmo tempo e a minha história não diz respeito apenas a mim.... Conversando com o José Vicente e o Fauzi Arap, em horas diferentes, chegamos a uma conclusão: o importante é descobrirmos em nós a história de nossa linguagem e, mais ainda, começarmos a assumi-la. Algumas pessoas viraram a cara para a peça do Zé, dizendo que ela é “confessional” e coisas do gênero. Não entendi e não pretendo entender o que vem a ser este confessional. E se falo no José Vicente é porque vejo nossa linguagem muito próxima. (“Isabel...coragem”
3)

Já que a sua história particular não dizia respeito apenas a ela, mas funcionava como testemunho de toda uma geração, obviamente o sentido do que se produzia ia muito além de um depoimento narcisista, anti-político, “feito a partir do próprio umbigo,” que alguns críticos insistiam em atribuir aos textos dos jovens dramaturgos de 69. Este tipo de comentário visava a atingir de modo mais contundente os trabalhos de José Vicente e Isabel Câmara, nos quais a voz do autor e sua visão de mundo eram colocadas de maneira mais explícita.

É necessário lembrar aos jovens a responsabilidade que estão assumindo, nesta hora de opções em que os artistas, mais do que nunca, se colocam em causa quando realizam seu trabalho para um público subdesenvolvido, se é que será para ele que escrevem. Mais ainda: cabe perguntar se esses dramaturgos buscam comunicar com seu povo..., participando dos problemas do seu tempo, pondo em prática novas formas

de expressão que levem à significação do homem brasileiro atual, debatendo a nossa realidade social, até a irreversível transformação dos valores contraditórios que nos sufocam.... **Fazer do umbigo o centro do universo é um atavismo de poetas e dramaturgos que começam** (grifo nosso). É dentro deles que encontram, numa masturbação romântica, o grande drama...para colocar no mercado da angústia, chorando em seguida em cima dele todas as penas da vida (Apolinário 3).

Negando qualquer valor ao teatro não comprometido claramente com problemas político-sociais, o crítico recusava-se a ver em *As Moças* o que Isabel Câmara considerava como um dos traços mais importantes de sua dramaturgia: a tentativa de, a partir da experiência privada, particular, traçar um painel do descaminho, das frustrações e da descrença na idéia de superação de um presente estagnado, comum a todos aqueles que, dos vinte ao trinta anos, naquele contexto histórico, a seu modo, buscavam uma sociedade mais justa e mais livre.

Tendo origem no umbigo, afinal, esses dramas não são mais do que a descarga higiênica da burguesia..., classe decadente que anunciou o fascismo na Itália.... Quem tem razão é o meu amigo Banana que diz que a história se repete, pois a jovem dramaturgia brasileira está repetindo aqui o que os poetas e dramaturgos pré-fascistas fizeram, depois de aprenderem as receitas de Strindberg e Pirandello. É uma lástima, se a coisa continuar assim tão romântica e tão primária. Romântica, como já disse, pela atitude de auto-masturbação lírica, e primária pela inconsistência e falta de imaginação técnica para a arte do teatro que esses literatos do gênero de Isabel Câmara demonstram sempre que fazem pecinhas como *As Moças*. (Apolinário 3)

Utilizando o diminutivo pejorativamente (“pecinha”), João Apolinário parecia fazer questão de confundir o subjetivismo romântico com o “teatro íntimo” que Isabel Câmara propunha em *As Moças*. E a confusão é mesmo proposital, pois, se a autora parte de um EU que é ação originária, de que o mundo, com sua aparência de realidade independente, constitui o pólo opositivo, em nenhum momento ela se coloca a favor de uma postura de transcendência deste mesmo EU aliada a qualquer tipo de idealismo. Para o poeta romântico, “as formas naturais com que ele dialoga e que falam à sua alma, falam-lhe do elemento espiritual que se traduz nas coisas, ao mesmo tempo signos visíveis e obras sensíveis, atestando, de maneira eloqüente, a existência onipresente do invisível e do supra-sensível” (Nunes 71). Este sentido teofânico, que

aponta a disposição religiosa dos românticos, não aparece de modo algum em *As Moças*, cujo subjetivismo está sempre a favor de uma busca do sentido imanente do real, nunca produzindo a negação de um “mundo em ruínas” em prol de qualquer idealização metafísica. Na verdade, a peça de Isabel Câmara propõe-se a fazer o inventário dessas ruínas para refletir, entre outras coisas, como já havia feito José Vicente em *O Assalto*, sobre a necessidade de se construir uma nova ética de relacionamento, liberta das amarras que o social impunha à expressão do indivíduo. Numa de suas falas mais contundentes, a personagem Tereza reflete sobre o medo de enfrentar, de assumir o seu próprio desejo:

A gente existe e não existe, a gente quer e finge que não sabe o que quer. Mas aí a gente ama e vê que no fundo continua fazendo careta na frente do espelho. Às vezes eu acho que é só assim que a gente agüenta essa coisa chamada vida que a gente tem, só assim. (Camara 15)

O próprio fato de Isabel Câmara afirmar que ignorava o sentido do termo “confessional” reflete já um protesto diante da postura de parte dos críticos da época, que insistia em ver no seu trabalho e no de José Vicente o produto não de um impulso ficcional genuíno, mas de uma tentativa de expressão muito pessoal que não poderia ter lugar num espaço público como o palco. Os números provaram o erro absurdo desta crítica: *O Assalto* foi um grande sucesso de bilheteria, tanto na montagem carioca quanto na paulista. *As Moças*, após uma primeira temporada morna em São Paulo (1969), com encenação de Maurice Vaneau e elenco formado por Célia Helena e Selma Caronezzi, foi um sucesso memorável na montagem carioca de Ivan de Albuquerque, com as interpretações de Leila Ribeiro e Tetê Medina, para o Teatro Ipanema. O texto de Isabel Câmara, inclusive, chegou a ser objeto de várias encenações ao longo da década de 70.

Como provam as diversas representações posteriores às de 69/70, *As Moças* é uma obra que retrata personagens e situações cujo alcance vai muito além da problemática particular da autora. Apesar de ter sido escrita a partir de vivências pessoais (e de se ter divulgado bastante isto), sempre houve a preocupação de se retirar dessas experiências o sentido existencial amplo que lhes daria um caráter coletivo. Ana e Tereza são também personagens de ficção. Acho que qualquer autor procede assim, parte de um fato concreto sobre o qual tropeçou, que pode ser dele ou de outra pessoa, em cima do qual ele constrói a ficção. Inclusive a peça se afasta do realismo nos momentos das explosões catárticas, que podem ter sido catárticas para

mim pessoalmente, mas que são, evidentemente, ficção, porque ninguém na vida reage dessa maneira. Todo o relacionamento das duas moças é pura ficção, e também a linguagem que elas falam não é a minha (Michalski, “Camara” 3).

É interessante perceber como Isabel Câmara tem consciência de que as “explosões catárticas” das personagens, com seus monólogos de desabafo, impedem o seu texto de ser simplesmente uma “fatia de vida”³ (porque demonstram a intencionalidade organizadora da dramaturgia). Aliás, a própria maneira pela qual ela insere o elemento empírico em *As Moças* (a carta da tia e o relato acerca da tentativa de suicídio, que havia sido praticada pela própria Isabel) é subversiva, pois inscreve-se fora da estrutura que busca coerência e organização, típica do realismo, resultando numa espécie de colagem que aponta todo o momento para o caráter construtor da obra. Também a linguagem das personagens Ana e Tereza (apesar do aparente naturalismo) é muito mais simbólica do que realista. A conversa entre elas fica sempre interrompida, não vai longe. Elas falam, mas não conseguem exprimir (fora os monólogos) verdadeiramente seus desejos, suas angústias. Tocam em assuntos importantes, contudo não deixam que eles tomem corpo, que a discussão se aprofunde, por mais necessidade que tenham de se revelar. Este tipo de opção, com certeza, é simbólica não só de um momento histórico em que temia-se falar de modo claro, no qual era difícil e perigoso expressar-se, mas também de um sentimento de vazio existencial que voltava a dominar parte da juventude após as derrotas frente ao sistema.

É importante lembrar que *As Moças* nasceu também sob a influência de Fauzi Arap, que, como sabemos, havia participado como ator em *Dois Perdidos numa Noite Suja* de Plínio Marcos, e buscava, à época, realizar um teatro que investigasse o espaço interior, que partisse da problemática do indivíduo para discutir a história. Isabel Câmara relata esse encontro:

... a história da minha peça está muito ligada ao encontro com o Fauzi de *Dois Perdidos numa Noite Suja*. O impacto da peça ligou-me ao Fauzi primeiro, pois tivemos longas discussões em torno daquela obra prima e seu autor, Plínio Marcos. Foi um soco, uma libertação, uma sensação de alívio, saber que já existia um autor assim como o Plínio, obrigando-nos a assumir uma posição nem sempre agradável: a da sinceridade, pelo menos.... Então começamos a conversar, o Fauzi e eu, noite adentro. Não falávamos explicitamente de teatro, mas de um tipo de coragem de enfrentar os nossos fantasmas, nossa fantasia – o vício que tudo isso acarretava em nós, impedindo-nos

de gritar **não** quando fosse a hora, **sim** quando fosse a hora, de lançarmos na fogueira a heresia de darmos a outra face quando alguém nos batia no rosto... Os planos da minha peça continuaram. Pensava na verdade de tudo aquilo que queria dizer.... Fauzi foi para São Paulo. De repente eu soube que era sobre o acúmulo de frustrações familiares, das quais somos os herdeiros, que eu queria escrever. Heranças pela metade que recebemos, de um mundo pela metade. Falsos valores contra os quais lutamos e que, no fundo, fazem parte de nós, da nossa personalidade; o cotidiano que nos é imposto, como nos é imposta a vida que não pedimos; metades. Era sobre metades que eu queria escrever. (“Isabel...coragem” 3)

Como podemos perceber, as conversas com Fauzi giravam mais em torno do caminho que o teatro deveria tomar após a explosão de *Dois Perdidos*.... Para os jovens dramaturgos que participavam daquelas discussões (José Vicente e a própria Isabel), o texto de Plínio Marcos representava a obrigação de assumir uma postura de coragem e sinceridade que acabou implicando numa dramaturgia de questionamento de valores, de enfrentamento de “fantasmas” individuais que impediam o sujeito de expressar-se livremente. O tema que Isabel Câmara, segundo seu depoimento, havia escolhido (o acúmulo de frustrações familiares) para iniciar-se no teatro era típico de uma geração que não suportava mais esconder seu desagrado diante dos rumos que as instituições perpetuadoras de uma ideologia de repressão ao indivíduo, como a família, impunham à conduta das pessoas.

Luiz Carlos Maciel, filósofo e crítico teatral, que acompanhou o surgimento dos jovens dramaturgos de 69, afirmou em entrevista a nós concedida, que, desde muito cedo, toda esta geração de novos foi confrontada com a questão da existência, com a questão da maneira de viver, pois era muito reprimida em todos os sentidos, mas especialmente no sentido sexual. E ela quis romper com isto. Até o compromisso político com uma revolução de cunho socialista teria se originado dessa necessidade existencial de afirmação e de libertação dos valores tradicionais, dos valores dos pais. De acordo com Maciel, quando os militares tomaram o poder, instituíram o AI-5, e passaram a combater a guerrilha com tortura, a juventude que buscava, através da política, uma mudança nos modelos de comportamento teve que procurar uma outra solução, porque a política não iria resolver.⁴

Os textos da “nova dramaturgia” de 69 aludiam, assim, de forma velada, ao momento doloroso do reconhecimento do fracasso do projeto político e apontavam para a necessidade de transformações, agora já num nível

assumidamente individual. Aliás, como a própria Isabel Câmara faz questão de enfatizar, era sobre “metades” que ela queria escrever, ou seja, sobre pessoas que carregavam uma sensação de fracasso por não conseguirem expor livremente sua sexualidade, por não conseguirem agir de modo efetivo, transformador. A vida era “pela metade” porque não era vivida com coragem, não era assumida em todos os seus riscos. Fazer um teatro que desabafasse esse sentimento significava romper com esta covardia, assumir um **eu** que não se tinha coragem de assumir.

Tia Emília e a Experiência Mínima

Quando Isabel Câmara tentava escrever sua primeira peça sobre as relações familiares (projeto que acabou sendo abandonado), recebeu uma carta que a marcou profundamente:

Foi então que recebi uma carta, definitiva, de tia Emília, irmã de meu pai. Ela mora em Araruna, sertão da Paraíba.... Via-a apenas uma vez, quando estive por lá.... A carta dela foi o soco, a mesma revelação da peça de Plínio: ela pedia-me um relógio de pulso, a única coisa que quis ter na vida.... Estava ali a verdade inteira que eu me negava a ver, que não tinha possibilidade: enquanto eu ficava feito uma doida procurando um mundo mais adequado para colocar meus personagens, tia Emília violentava esse mesmo mundo com sua existência inteira, carente apenas de um relógio de pulso. Então, por que, em vez de construir uma realidade nova para inserir meus personagens, eu não aproveitava aquela que me era esfregada na cara, nas mãos, exigindo apenas que eu fosse mais corajosa? (“Isabel...coragem” 3)

A carta de tia Emília, que tanto impacto causou em Isabel Câmara, era o relato da falência em todos os sentidos, a história de alguém a quem a vida havia negado tudo, tanto no nível emocional quanto no material: aos setenta e quatro anos, vivendo absolutamente só (nunca se casara) numa cidade pequena do interior nordestino, tinha, ainda, problemas graves de ordem financeira (precisava contar com a ajuda de parentes e amigos) que não a permitiam aspirar a qualquer realização. Praticamente reduzida a uma espera da morte, tia Emília tinha um único sonho: possuir um relógio de pulso que a permitisse consultar as horas a todo momento:

Como você promete em sua cartinha que de outra vez manda mais e desta vez vinha a importância que veio porque gasta com bobagem... vou fazer um pedido (se possível for): é você não mandar 10 mil

cruzeiros durante 2 meses e juntar 20 mil e comprar um relógiozinho de pulso para meu braço já tão velhinho, magrinho...mas as mangas dos meus vestidos são compridas, bem acima da mão...e ninguém vê. Não é por vaidade que quero, é porque gosto de consultar as horas para qualquer coisa. Ao sair de casa para a igreja, ao chegar, ao ir à feira e voltar. Já desejo desde a minha mocidade de ter um relógiozinho para mim somente e não para mostrar a quem quer que seja que também tenho um relógio no pulso.... Quando estive auxiliando na agência de correios..., eu fiz a embalagem de um relógio de pulso daqui para a cidade de Pombal (longínquo sertão). Um rapaz daqui noivou lá e mandou preparar uma caixinha de madeira que chamam compensado e colocou o relógiozinho bem forrado e todo calçadinho ao redor com algodão... e veio aqui em minha casa consultar-me se chegaria direito em Pombal.... Portanto, se só for 20 mil você passa 2 meses sem mandar dinheiro e se puder mande o relógio para sua velha tia.... Já estou com a mortalha prontinha...e aguardo o dia do chamado de Nosso Senhor e Nossa Senhora. Pode ser que custe e ainda dê tempo de você mandar o relógio.... (Câmara 2)

A simplicidade do pedido de tia Emília chocava Isabel Câmara pela sua aparente insignificância: um relógio de pulso qualquer é um objeto de pouco valor, muito pequeno para se tornar o desejo de toda uma vida. Isto para a autora colocava em questão a legitimidade de seus próprios desejos, de suas próprias aspirações, que, de súbito, passavam a parecer demasiadamente grandiosas e sem sentido diante da crueza daquela realidade. Mais uma vez o sentimento de vazio, de inutilidade da experiência humana tomava corpo e ajudava a construir *As Moças*. Num depoimento a Carlos Rangel, a autora assim definia seu texto:

Uma espécie de pesadelo de uma noite, onde o que está em jogo é a tomada de consciência do **nada** que no mundo elas (as personagens) representam. (“Isabel enfrenta” 2)

Christopher Lasch, em seu livro *O Mínimo Eu*, analisando a preocupação com o indivíduo na segunda metade do século XX afirma que, em uma época carregada de problemas, a vida cotidiana passa a ser um exercício de sobrevivência. Vive-se um dia de cada vez. Raramente se olha para trás, por medo de sucumbir a uma debilitante nostalgia; e, quando se olha para frente, é para ver como se garantir contra os desastres que todos aguardam. Assim, a preocupação com o indivíduo assume a forma de uma

preocupação com a sobrevivência psíquica (Lasch 36), cada vez mais difícil numa sociedade que perdeu a confiança no futuro devido à expansão do crime, do terrorismo, à deterioração do meio ambiente, à perspectiva de um prolongado declínio econômico, que levam as pessoas a se sentirem obrigadas a prepararem-se para o pior. Esta luta pela sobrevivência face a um contexto negativo produz uma espécie de recuo emocional que impede qualquer compromisso a longo prazo (que pressupõe um mundo estável, ordeiro e seguro). Com a queda na esperança de uma política reparadora que pudesse reformar o sistema, a sobrevivência tornou-se o único lema. O sentido de individualidade, desse modo, deixa de ser “soberano” ou “narcisista” para ser, simplesmente, “sitiado” (Lasch 37). Este estado de sítio torna as pessoas inseguras de seus próprios limites. O eu mínimo, para Lasch, ora almeja reconstruir o mundo à sua própria imagem, ora anseia fundir-se em seu ambiente numa extasiada união. É completamente inseguro de seus limites e, em geral, acaba imobilizado, sentindo-se incapaz de atuar de forma efetiva. Isabel Câmara em *As Moças* pinta um retrato dos mais fiéis dessa individualidade mínima, retraída e imóvel, de um universo que parece ter perdido a memória da vontade de potência, no qual as ações ou o seu registro público não mais definem a identidade do homem, no qual as pessoas e as coisas parecem ter perdido sua solidez e sua definição (Lasch 40).

As Moças incorpora esta falta de solidez e definição a sua própria estrutura, pois trabalha com quebras, interrupções e adiamentos nos diálogos, extremamente necessários à expressão lírica das personagens, que funcionam como um enfrentamento em nível de indivíduo e sociedade. Tal enfrentamento, ao invés de saciar-se com o colapso do indivíduo empreendedor e com o fim da idéia de reformulação da sociedade, tenta gritar que não pode ser possível apenas “sobreviver,” que é necessário comprometer-se, participar ativamente do universo e retomar o eu soberano do passado. Este sentido tão claro de revolta nunca mais retornou ao teatro com tanta força e coragem, até porque, logo depois, a dramaturgia do grupo de 69 viu-se obrigada a tomar outros rumos. Para Luiz Carlos Maciel,⁵ houve uma mudança muito rápida no contexto histórico que gerou uma procura de novos caminhos. O sentimento de melancolia presente em *O Assalto* e *As Moças* deu lugar a uma necessidade de alegria:

A questão da contracultura influenciou.... Em 1970, você tinha que ouvir Beatles, dançar rock, se fantasiar todo e queimar fumo. Não podia ficar infeliz...A contracultura foi resultado de uma tomada de consciência bem aguda de que toda a nossa civilização resultou numa

coisa triste, num fracasso, em infelicidade. Você não pode separar a idéia de civilização ocidental da idéia de hospitais, hospícios, prisões e coisas semelhantes, lugares onde se concentra infelicidade humana, uma infelicidade que atinge todas as pessoas, umas mais, mas todas indistintamente, e essa infelicidade se acentua em certos momentos históricos, como nos EUA na época da guerra do Vietnam, em que uma porção de rapazes iam lá e morriam para nada, numa guerra sem sentido, sem objetivo, com aquela falsificação ideológica de fazer a defesa do mundo livre.... No Brasil houve a ditadura, as prisões, as torturas, gente que desaparecia... A contracultura colocava em questão essa civilização e a cultura que é o fundamento dela. Houve uma rejeição da cultura que fazia parte desse mundo infeliz... e a busca da criação de uma outra cultura, de um mundo alternativo....” (Entrevista)

Esta virada de direção produziu, por exemplo, uma peça como *Hoje é Dia de Rock*, que, já bastante afastada do tom de protesto de *O Assalto*, buscava fazer uma revolução pacífica. José Vicente, antes da estréia de seu terceiro texto, declarava aos jornais: “Estamos sob o signo de Aquarius, que representa o universalismo, o renascimento e a calma da paz” (“A magia”37).

Esta tentativa de recomeçar num mundo alternativo, como sabemos, não conseguiu sobreviver às pressões do sistema, e, não apenas o teatro, mas as artes em geral, logo viram-se na obrigação de voltar a mostrar um universo de perdas, habitado por sobreviventes. Para Christopher Lasch, até o narcisismo, característico das últimas décadas, é resultado muito mais de um sentimento de perda da individualidade do que de auto-afirmação da mesma. Confrontadas a um meio ambiente aparentemente implacável e ingovernável, as pessoas voltaram-se para a auto-gestão e passaram a enfrentar a vida não como agentes morais, mas como vítimas passivas. Esta vitimação aniquila o sentido de responsabilidade pessoal, criando um crença de que é necessário descartar-se de tudo.

As exigências da sobrevivência não deixam espaço para a vida pessoal ou a história individual. Acima de qualquer coisa, os sobreviventes têm que aprender a viajar com pouca bagagem. A bagagem emocional deve ser jogada pela amurada, se o navio precisa continuar flutuando. (Lasch 45)

Pensar a história pessoal, neste contexto, é tentar romper esta (des)ordem e reavaliar as tecnologias de sobrevivência. Em 1969, o teatro

brasileiro com *As Moças* propunha uma discussão ainda bastante contemporânea: o deserto da vida de renúncias num mundo de ilusões perdidas:

O tempo e a idéia de vida consumidos pela neurose, pelos valores impingidos e não optados, a incapacidade de optar, as fantasias... tia Emília: o símbolo da individualidade jamais atingida, guardando lá, em Araruna, a memória de uma tarde quando um rapaz pediu-lhe que o ajudasse a mandar para a noiva um relóginho de pulso. O gesto que não foi dado para ela, realizando os desejos de uma outra que ela sempre desconheceu. Tia Emília, cujos pontos de referência no mundo somente ela soube: todos nós sempre desconhecemos tia Emília. Nós sempre fizemos questão de não conhecermos o que ela nos revela: a morte, o abandono, as nossas vontades sufocadas que, antes de fazê-las vir à tona, as trocamos por outras. (“Isabel...coragem” 3)

Sendo uma obra que aborda com tanta propriedade o “êxtase do entorpecimento” produzido pela medida defensiva de recusa a todo e qualquer risco, *As Moças* não se deixa abater por este “pesar.” Ao contrário, a peça desperta no público o incômodo de apenas “sobreviver,” de estar num mundo onde cada vez mais reduzimos e somos reduzidos, para, quem sabe, ser capaz de ressuscitar uma embolorada vontade de potência da qual nos lembramos com nostalgia. O comentário da própria Isabel Câmara sobre sua peça quase trinta anos depois talvez seja esclarecedor:

As Moças é um texto inacabado. Sempre inacabado. Se dialoga com a tradição ou a vanguarda, eu não sei. Dialoga, monócórdio, com a necessidade de compreensão. Dialogará, inacabado, com a necessidade de compreensão. Isso é vanguarda? Isso é tradição?

Vanguarda e tradição irrompem em *As Moças* como sentenças pronunciadas, articuladas e explícitas ao público. Assim como as interrogações sem resposta, a intempérie de querer o conhecimento, a consciência daquilo que foi vivido como morte em vida... Está aí o desespero da personagem Tereza que, apesar do temor de haver infringido uma lei de Deus (tentando o suicídio não me lembro quantas vezes), declara em alto e bom som sua confissão. A inocência de Ana, tão amada.... Ambas aprendizes da dor de uma e de outra.... A peça representa todo e qualquer universo de busca. (Entrevista)

Realismo e Confissão

Um dos mais reconhecidos críticos de teatro do Brasil, Yan Michalski, em sua avaliação da montagem de *As Moças* pelo Teatro Ipanema deixou-se

influenciar, ao analisar o texto, pelo tom realista da encenação de Ivan de Albuquerque:

As limitações da obra podem, num exame superficial, ser atribuídas à sua aparente timidez formal. De fato, *As Moças* contém-se formalmente dentro das estruturas do realismo convencional, do retrato da vida como ela é – de dentro dessas estruturas já se tornou impossível abrir novos caminhos para a arte dramática. Mas me parece absurdo cobrar de todo mundo, e principalmente de todo mundo que começa, uma obrigatória contribuição para a abertura de novos caminhos. (Michalski, “Sobrinhas” 2)

Michalski, ao afirmar que o texto de Isabel Câmara prendia-se ao relato da “vida como ela é,” não levou em consideração que o “realismo” de *As Moças* é desintegrador da forma dramática tradicional, pois propõe que a intrasubjetividade usurpe à intersubjetividade seu lugar de destaque. Além do mais, como poderia *As Moças* reproduzir o realismo clássico se a única lógica que o texto privilegia é a lógica interior de cada personagem, na medida em que, a todo momento, o diálogo tradicional é rompido (perguntas ficam sem respostas e “respostas” são dadas a perguntas que nem ousaram-se fazer) numa referência clara à incomunicabilidade?

Do mesmo modo, como o texto de Isabel Câmara poderia reduzir-se a um realismo tradicional, se propõe uma ruptura clara da quarta parede, através não só das “confissões” feitas ao público, sob a forma de monólogos interiores, mas, também, através da ênfase na presença de uma voz (a carta da tia Emília) que, desde o início, apesar de não fazer parte da ação do texto, personaliza-o liricamente (quase com a força de uma narradora), vaticinando um tempo de renúncia e estagnação às personagens? Esta voz lírica, personalizada, no entanto, busca despersonalizar-se no nível da recepção, pois, extrapolando os limites de sua origem, tem como objetivo despertar no público uma auto-consciência para um tipo de realidade comum: a vivência do medo, do desamparo e da desesperança. Esse rompimento sempre pareceu tão claro aos encenadores, que, nos trechos confessionais da montagem de Ivan de Albuquerque para o Teatro Ipanema, Leila Ribeiro, atriz que interpretava Tereza, ao relatar a tentativa de suicídio da própria Isabel Câmara, sentava-se num lugar afastado e pronunciava o relato diretamente para a plateia, demonstrando plena consciência por parte do encenador de que o que estava sendo dito ia além do *corpus* do texto. Este tipo de marcação também servia para lembrar ao público que todo e qualquer realismo teatral era sempre insuficiente perto de certas realidades.

Aliás, a montagem de Ivan de Albuquerque, que apenas aparentemente resgatava um tipo de naturalismo ultrapassado, procurou fortalecer bastante a relação teatro/vida que o texto propunha. Isabel Câmara, por exemplo, abria o espetáculo do Ipanema sentada numa cadeira de balanço. Apresentava-se enquanto autora ao público e lia a carta da tia, explicando o que era. Em seguida, saía de cena, entravam as atrizes, e o espetáculo continuava.

Como podemos perceber, um contrato autobiográfico era selado pessoalmente, naquele momento, com a platéia. E esse contrato, realizado através da presença da própria Isabel Câmara, dava à encenação um caráter muito particular dentro do panorama da história do teatro brasileiro, pois nunca nada semelhante a isto havia sido feito anteriormente. O texto claramente confessional, como nos lembra Dennis Foster (144), apresenta algo muito interessante: um mestre que não sabe, um líder sem curso, ou seja, um autor que não possui a verdade, apenas uma linguagem que utiliza, mas que não controla (o próprio discurso). O público, assim, adquire um papel primordial na reconstrução dos sentidos da peça, pois o que o encontro com um texto de caráter autobiográfico mais explicita é justamente a impossibilidade de fechamento e de totalização de um significado. Desse modo, um sentimento de perda paira pela obra, uma perda que parece implícita à estrutura linguística da narrativa e representa, em termos formais, a sensação de pecado e de erro que a gerou. Esta confissão de pecado está muito presente na confissão do suicídio (da própria Isabel Câmara, transplantado para a personagem Tereza) que transcrevemos a seguir:

TEREZA – [...] ninguém quer morrer quando tem 18 anos. Nem eu, nem ela, nem ninguém. Só se não dão outra chance! Ela tomou comprimidos, eu, soda cáustica. E quando a gente toma soda cáustica o esôfago fecha. Não entra ar. Não entra água e ainda assim é fácil. Foram três anos assim, três anos entre o hospital e a casa. No meio deles, o barbante que eu tinha que engolir pro tratamento funcionar, senão morria mesmo. Entrava pela boca, saía pelo estômago, e dava milimetricamente certo. No hospital tinha um monte de baratas todas as manhãs, quando eu chegava. E junto das baratas, muitas camas, e nas camas, as velhas. Velhas que riam umas para as outras, contentes, se perguntando: “Passou bem a noite, dona fulana?” “Doeu a barriga?” “Ah, coitada!” Estavam contentes, alegres, porque ainda tinham um tempo mais para viver junto de um monte de baratas.... E isso não vinha ao caso. Elas não tinham tomado veneno nenhum, elas queriam

viver. Não eram pela metade como você, como eu.... Pelo menos elas sabiam o que queriam. Mas lá no hospital tinha outras pessoas que tinham tomado o mesmo veneno que eu, só que não tinham nada a ver comigo. Eu lembro que eram sujos, que fediam, mas teve um que perguntou se eu aguentava aquilo porque tinha fé. Ele tinha. E não podia entender porque não conseguia engolir o barbante antes de mim. Nem ele nem nenhum dos outros engoliam o barbante antes que eu chegasse.... Eu. Eram quatro, cinco, seis, dez, sei lá, com os outros pedacinhos de barbante pendurados no canto da boca esperando a hora de engolir aquele ferro que descia até o estômago para poderem, um dia, ficarem bons e viver. Viver. Eles esperavam por mim e eu tinha medo deles porque sabia que não podia mais me queixar. Foi assim que eu aprendi o mundo: na ponta de um barbante. (Câmara 29-30)

A experiência de estar num relato e, ao mesmo tempo, fora dele (o próprio discurso expulsa a experiência empírica) é transcrita imediatamente no plano da linguagem através da interrogação que o texto propõe. O estranhamento provocado por este “ser e não ser” ocasiona, também, uma perda do sentido de unidade do “eu.” O autor parece perguntar quem ele é e o que ele fez, para, ao final, perceber que não há expressão possível de um ser para produzir, dando-se conta de que nenhuma auto-criação é possível, apenas a criação de um “eu,” ao mesmo tempo estranho e familiar.

O conhecimento da impossibilidade de acesso direto ao mundo da experiência reforça uma visão de mundo como simulacro incondicional. O realismo que aparece na montagem de Ivan de Albuquerque para *As Moças* tenta dar um peso novo à materialidade palpável das coisas. Este novo realismo, no entanto, não pretende mais descrever o referente num estado de pureza íntegra; ao contrário, assume a sua própria contradição e se mostra plenamente enquanto construtor.

Mais de trinta anos após a sua estréia, *As Moças* continua representando para a dramaturgia brasileira um momento de questionamento e de debate a respeito dos limites do próprio gênero dramático, devendo ser analisada não a partir do que deixa de realizar em relação às formas canônicas do gênero dramático, mas a partir das inovações que propõe.

Notas

¹ A explosão de sinceridade e autenticidade produzida pelos autores do grupo de 69 proporcionou um estreitamento muito grande da distância entre os vértices do triângulo autor, ator e público. O que se passou a incentivar, em geral, com peças como *O Assalto*, *As Moças*, *À Flor da Pele*, e *Fala Baixo Senão Eu Grito* era a semelhança entre as experiências de vida dos personagens e as da platéia.

² Como é sabido, para Aristóteles (384-322 a.C.), a ação é o elemento principal da Tragédia, que é a imitação “não de homens, mas de ações, da vida, da felicidade e da infelicidade (...) sendo o fim que se pretende alcançar, o resultado de uma certa maneira de agir, e não de uma maneira de ser” (grifo nosso). Portanto, o filósofo grego parecia já estar ciente de que qualquer aumento da importância “da maneira de ser”, da subjetividade, prejudicaria e descaracterizaria uma forma de sucesso, que parecia adequar-se perfeitamente ao seu veículo.

³ Termo geralmente usado no original em francês “tranche de vie”. Trata-se de uma expressão adotada pelo naturalismo para definir o grau de similitude com a realidade a ser alcançado pelo drama. De acordo com tal conceito, a peça não devia deixar transparecer qualquer organização interior, em termos de ação ou personagem, mas, ao contrário, mostrar fatos e acontecimentos como se estes ocorressem ao sabor do acaso, como na vida.

⁴ Nesta entrevista, concedida em novembro de 1996, Maciel afirma também que o grande atrativo que Sartre teve para a sua geração foi justamente a característica libertadora de seu pensamento nos aspectos morais e éticos. “Ele convidava você a se libertar de uma moral estrita, determinada e, como ele dizia, inventar livremente a sua moral. Você criava a sua moral através do seu comportamento livre.”

⁵ Declarações a nós concedidas através de entrevista particular em dezembro de 1996.

Textos consultados

“A magia da vida e da peça de Zé Vicente.” *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro (10 de novembro de 1971).

Apolinário, João. “*As Moças* põe o dilema: nossos jovens dramaturgos vão repetir o Teatro Burguês.” *Última Hora*. Cultura. São Paulo (5 novembro de 1969).

Câmara, Isabel. *As Moças*. Manuscrito do acervo da Biblioteca Pernambuco de Oliveira. Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro.

Foster, Dennis. *Confession and Complicity in Narrative*. Cambridge, Cambridge UP, 1987.

“Isabel, com muita coragem: *As Moças*.” *O Jornal do Brasil* Caderno B (28 de setembro de 1969).

“Isabel enfrenta o mundo com suas duras verdades.” *O Jornal do Brasil* (28 de setembro de 1969).

Lasch, Christopher. *O Mínimo Eu*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

- Magaldi, Sábato. "As Moças." *O Estado de São Paulo* (15 de novembro 1969).
- Michalski, Yan. "As Sobrinhas da Tia Emília." *O Jornal do Brasil* (13 de outubro de 1970).
- _____. "Isabel Câmara: a vontade de ir até o fim." Entrevista. *O Jornal do Brasil* (21 de novembro de 1970).
- Nunes, Benedito. "A visão romântica." *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- Szondi, Peter. *Theory of the Modern Drama*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- Vicenzo, Elza de. *Um teatro da mulher*. São Paulo: Edusp, Ed. Perspectiva, 1992.