

## ALCIONE ARAÚJO E “AS MOÇAS DE FINO TRATO” EM 1972

ESTER CRISTIANE DA SILVA\*<sup>1</sup>

Ao abordar a temática História e Teatro, “Há vagas para moças de fino trato” do dramaturgo mineiro Alcione Araújo, se faz presente no contexto histórico em que a obra foi gestada, 1972. O uso de metáforas pelo autor para permear as situações existentes assim como as políticas culturais que nortearam esse período estabelece a relação entre o teatro e a história.

Com tal intuito, o objetivo desta reflexão centra-se na obra teatral de Alcione Araújo “Há vagas para moças de fino trato” e na percepção das políticas culturais adotadas na década de 1970 no teatro. Assim este ensaio se propõe analisar algumas dificuldades enfrentadas por esse segmento cultural, sendo um período permeado pela censura e autoritarismo impostos pelo regime militar. A fonte principal proposta para o embasamento deste texto é a obra teatral de Alcione Araújo “Há vagas para moças de fino trato” (1972). Produções críticas publicada em jornais e revistas da época em questão também constituem fontes basilares para o seu desenvolvimento. Para que se estabeleça uma discussão em torno da política cultural desse período, leis e decretos foram analisados para melhor compreender a política adotada no meio teatral, por outro lado recorrerei a autores para contextualizar sua obra e entendimento, como a relação de gênero, muito presente na década de 1970.

Ter em mente que o presente texto com temática na obra de Araújo tenta mostrar a dramaturgia e suas facetas na esfera do teatro na época em que a obra foi concebida, 1972. Lembrando que conflitos permeavam todos os meios de comunicação e de expressões na década de 1970, durante o governo de Ernesto Geisel, com censuras e repressões, embora esse tenha sido o período mais expressivo quando se diz respeito às produções culturais.

---

\* *UEM – UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ.* Formada em Jornalismo – Cesumar. Mestranda em História – UEM.

Na reflexão de Marilena Chauí, a política cultural foi pensada como cidadania cultural, procurando afirmar o direito de acesso e de fruição dos bens culturais por meio dos serviços públicos de cultura, assim como direito à criação cultural para que grupos e classes sociais possam reconhecer-se como sujeitos de sua própria história. Assegurando também o direito a espaços informais para discussões culturais, e que esses sujeitos engajados com o meio cultural possam ter participação nas decisões públicas sobre cultura (CHAUÍ, 1995: 7-8).

As políticas culturais de um país teriam, por lógica, que assegurar o desenvolvimento cultural em todos os setores, teatro, cinema, música, dança, respeitando a liberdade de criação destas artes, mas nefastamente, não foi o que sucedeu nos anos 70 e 90 do século XX. Na década de 1970 os militares ancorados em leis encontraram respaldo para restringir a liberdade de expressão, que afligiu o meio teatral desde o dramaturgo até o ator, já que um fora limitado na escrita e o outro na atuação.

A obra teatral “Há vagas para moças de fino trato” estabelece relações com as personagens de forma alegórica e reproduzem, embora ficcionalmente, as relações da época, o autoritarismo e a exclusão social como valor estabelecido. A personagem que manda e a que obedece e as três mulheres que por motivos divergentes são excluídas, e vivem seus conflitos em um mundo entre quatro paredes. Essas três personagens são tratadas como mulheres objetos de cama, de mesa e de ilusões, com funções previamente convenientes ao meio em que vivem. Neste mundo entre paredes de concreto às margens da sociedade, há uma relação entre realidade e fantasia que permeiam as três personagens. Lynn Hunt aborda que tanto na história da arte quanto na crítica literária a representação já é, há muito tempo reconhecida como o problema central da disciplina, e coloca a pergunta: Qual é a relação entre o quadro ou o romance e o mundo que ele pretende representar? (HUNT, 1992:22). Diante disto, coloco meu parecer na importância da obra teatral como objeto de estudo e de um meio articulador que incita os indivíduos a pensarem através de um meio fictício as condições de existência em que vivem dos grupos sociais que os rodeiam num determinado tempo e espaço.

Partindo do tema adotado na obra dramática serão focadas algumas características das personagens, visualizando em Gertrudes a autoritária, que faz alusão ao período do regime militar. São três as personagens. A solitária, a sonhadora e a sensual, que dividem o apartamento e seus conflitos mais particulares. Três mulheres de personalidade forte, mas cada qual com sua personalidade, comportamento e ambição, mas todas com uma característica em comum, solidão. Refletir como a exclusão social faz parte da vida dessas personagens, tentando perceber o contexto social, os signos, as técnicas adotadas e recorrendo a leitura isotópica, abordando o temático e o axiológico. O temático, tratando do abstrato, a solidão das três mulheres e o axiológico referenciando aos sistemas de valores, éticos e políticos (VAINFAS, 1997: 398).

Ao focar história e teatro, observar que o presente ensaio dá uma breve esplanada nas representações sociais inseridas na obra “Há vagas para moças de fino trato” e também nas políticas culturais que nortearam a década de 1970. Destacando o uso de alegorias por parte do dramaturgo, para escapar das excessivas restrições durante o regime militar, e por outro lado, os mecanismos utilizados por estes militares que se fundamentavam nos ditames da Doutrina de Segurança Nacional.

### **As representações sociais no contexto de “Há vagas para moças de fino trato”**

“Há vagas para moças de fino trato” foi escrita pelo dramaturgo Alcione Araújo em 1972, período em que o sistema repressivo montado pelo Regime Militar detinha poder sobre a doutrina de Segurança Nacional que projetou leis e regras sobre todos os setores da vida da nação, circunstâncias que certamente influenciaram a obra de Araújo. Em entrevista o também roteirista Araújo, expõe a sua concepção sobre a produção: “Ela tem relações com as pessoas de forma alegórica, reproduzem vagamente as relações da época. Por exemplo, o autoritarismo como o valor estabelecido, alguém manda e alguém reage alguém obedece. Quem reage é punido, quem obedece é agradecido. (Alcione Araújo, 1993)<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Entrevista do extra do filme Vagas para moças de fino trato, do diretor Paulo Thiago, produzido em 1993.

Essa relação fica perceptível na personagem Gertrudes, que impõe ordens, no convívio com as outras duas personagens, Madalena e Lúcia. Cada qual com suas características, sendo Gertrudes a solitária, que busca na vida doméstica a fuga. A conturbada relação dessas três personagens, seus confrontos e entendimentos. Na década de 1970, gênero foi uma questão abordada por muitos estudiosos, fato interessante ao lembrar que “Há vagas para moças de fino trato”, foi escrita em 1972, centralizando sua história em três personagens: Gertrudes, Madalena, a sensual e Lúcia, sonhadora e cheia de imaginação.

O enredo se dá em torno do apartamento de Gertrudes, que depois de ser abandonada pelo marido, faz de sua casa uma pensão para moças, para manter as finanças em dia. Amargurada e autoritária, Gertrudes estabelece a ordem e a moral impondo limites, quando as regras são quebradas a personagem usa de artifícios para manipular uma personagem colocando-a em confronto com a terceira. As fronteiras simbólicas entre os sexos se apresentam num embate entre feminino e feminino, na não aceitação por parte de Gertrudes do comportamento de Madalena, que faz alusão ao corpo feminino e que foge ao padrão e as regras impostas por ela. Também presente na relação com o masculino, a personagem Gertrudes ignora a presença do homem, embora este esteja presente no documento fílmico, Gertrudes somente se relaciona com a figura do sexo oposto em seus delírios imaginários

A personagem Gertrudes é uma mulher de meia idade, que ao ser abandonada pelo marido, ignora a presença masculina, e se opõe a todo comportamento feminino não praticado por ela. É a dona da pensão, que foge da solidão se empenhando nos afazeres domésticos e na busca de uma maternidade simbólica, buscando na personagem Lúcia a filha que nunca teve. Tânia Swain pondera a ênfase que foi dada ao aspecto anatômico dos gêneros em que a reprodução é um dos elementos organizadores dos gêneros e determina a importância dada ao sexo biológico. Assim, a maternidade está estreitamente ligada à construção do gênero “mulher”, da representação social “mulher”, do sexo biológico “mulher” (Swain, 2001/2002: 11). Trindade ao tomar como tema as mulheres na primeira República, rememora que estas eram :

Centradas no recinto da casa e preparada para a família e para a vida diária, a mulher doméstica compõe uma face interior que não se opõe

à da mãe ou da esposa, mas as complementa para formar a célula básica dos âmbitos de atuação da mulher: família, sociedade e pátria. (...) Vendo-se confinada ao âmbito da casa, ela desenvolve um poder doméstico que aglutina tarefas múltiplas e restritas: do gerenciamento da renda familiar à supervisão da cozinha (...). (TRINDADE, 1996: 53)

Embora estejamos comentando sobre uma personagem de meia idade na década de 1970, fica aparente no documento fílmico, que a abordagem de Trindade, foi posta em prática na formação cultural que Gertrudes teve, quando se dá o afastamento privado (doméstico), seu comportamento muda, embora a máxima abdicção do lar seja dentro do próprio apartamento, dando aulas de piano.

Conforme Chartier definir a submissão imposta às mulheres como uma violência simbólica ajuda a compreender como a relação de dominação, que é uma relação histórica, cultural e lingüísticamente construída, é sempre afirmada como uma diferença de natureza, radical, irreduzível, universal. O essencial não é então, opor termo a termo, uma definição histórica e uma definição biológica da oposição masculino/feminino, mas, sobretudo, identificar, para cada configuração histórica, os mecanismos que enunciam e representam como "natural", portanto biológica, a divisão social, e portanto histórica, dos papéis e das funções (CHARTIER, 1995: 42).

Margareth Rago, ao analisar o livro *Tecnologia e estética do racismo*, nos leva a perguntar pelas razões históricas de tanto incômodo diante da feiúra, tanto quanto sugere um estranhamento pelo modo como a beleza foi naturalizada e associada a ideais autoritários, racistas e eugênicos, tão distantes daquilo que valorizavam os antigos gregos e romanos. Chegando ao entendimento que talvez se possa dizer que se trata de uma história do impossível, se perguntarmos como tudo isso foi possível, como essas concepções tão excludentes e hierarquizadoras ganharam crédito e tornaram-se hegemônicas em toda, ou quase toda a sociedade, repetidas como verdades, sem maiores questionamentos. A autora também questiona pela continuidade e os desdobramentos desses padrões impostos em nossos dias (RAGO, 2008: 3).

A amargura de Gertrudes, não vem somente do abandono, mas também da família que não constituiu, sendo uma mulher à moda antiga, sem marido, se fecha para o mundo, inclusive para os homens. O menor deslize a deixa em estado de provação, procurando na igreja seu perdão. Vê em Lúcia a filha tão desejada. Em um ato de descontração Lúcia coloca um vestido de Madalena, quando esta chega, acha divertida a situação e o dá de presente a Lúcia, chamando-a para sair. Gertrudes rapidamente arquiteta “você está de repouso Lúcia, não pode sair” [...] Lúcia, você quer um chazinho, um leitinho minha filhinha”, ao que Madalena intervém “Minha filhinha, que filhinha é essa que eu não conheço”. Além de que, para Gertrudes, Madalena não é a companhia ideal para sua “filhinha”, pois em cena do filme questiona: “Madalena o que você faz toda noite fora de casa” ao que a outra responde “Busco um pouco de prazer, de alegria que aqui não tem” (Paramount, 1993).

Assim as abordagens sobre a obra *Vagas para moças de fino trato*, ao observar alegorias e metáforas de um imaginário social da década de 1970, podem conter incertezas e controvérsias, mas tenta estabelecer relações, embora ficcionalmente entre as pessoas que vivenciaram as dificuldades do autoritarismo e da busca da mulher por seu espaço.

### **As políticas culturais que nortearam o teatro na década de 1970**

As políticas culturais de um país teriam, por lógica, que assegurar o desenvolvimento cultural em todos os setores, teatro, cinema, música, dança, respeitando a liberdade de criação destas artes, mas infaustamente não foi o que sucedeu nos anos 70 e 90 do século XX. Na década de 1970 os militares ancorados em leis encontraram respaldo para restringir a liberdade de expressão, que afligiu o meio teatral desde o dramaturgo até o ator, pois ambos foram afetados culturalmente.

Na área cultural muitas eram as divergências, Renato Ortiz salienta que em relação ao discurso do Estado pós-1964, as relações entre cultura e Estado são sensivelmente alteradas em relação ao passado. O processo de racionalização que se manifestou, sobretudo, no planejamento das políticas governamentais, em particular a cultural, não

era simplesmente uma técnica mais eficaz de organização, ele correspondia a um momento de desenvolvimento do próprio capitalismo brasileiro. Essas transformações mais amplas, segundo Ortiz, pelo qual passa toda a sociedade brasileira têm consequências imediatas no domínio cultural. Pode-se afirmar, de acordo com Ortiz, que no período em que a economia brasileira cria um mercado de bens materiais, tem-se que, de forma correlata, se desenvolve um mercado de bens simbólicos que diz respeito à área da cultura (ORTIZ, 1984: 81).

Para Ortiz, nas políticas culturais (de 1964 a 1980) a censura não se definiu tanto pelo veto a todo e qualquer produto cultural, mas agiu inicialmente como repressão seletiva que impossibilitou a emergência de determinados tipos de pensamento ou de obras artísticas. Foram censuradas as peças teatrais, os filmes, os livros, mas não o teatro, o cinema ou a indústria editorial. O ato repressor, na concepção de Ortiz atingiu a especificidade da obra, mas não a generalidade da sua produção. O movimento cultural, pós- 1964, na definição do autor, se caracterizou por dois momentos contraditórios; por um lado, foi um período da história onde mais foram produzidos e difundidos os bens culturais, por outro, se definiu por uma repressão ideológica e política intensa, que se deu ao fato de ser o próprio Estado autoritário o promotor do desenvolvimento capitalista na sua forma mais avançada e por isso:

A censura encontrará resistência até mesmo na área empresarial. O congresso nacional de Indústria Cinematográfica (1972 e a Associação Carioca de Empresários teatrais 1973) vai assim se pronunciar, embora timidamente, contra a censura. O rigor excessivo do censor acarreta também, para os empresários, consequências negativas para o funcionamento do mercado cultural (ORTIZ, 1984: 89).

Segundo o historiador Alexandre Barbalho, durante o regime militar, há uma divergência entre os bens de consumo e os bens culturais. O primeiro é estimulado sem restrições, enquanto que os bens culturais crescem nos limites impostos pelo pensamento autoritário. Para ele, a censura agiu de forma seletiva, incidindo sobre determinada obra, nas mais diversas áreas culturais, naquilo que foi de encontro aos interesses ideológicos do Estado. “A produção que não apresenta ‘riscos’ pode circular normalmente” (Barbalho, 2008, p. 24-25).No seu entender

O regime militar valoriza a cultura como elemento estratégico na sua tentativa de integrar a nação. Apropriando-se do conceito de nacional-popular, esvazia o discurso da esquerda e procura impor sua “interpretação” do país. Uma visão guiada por interesses militares e nacionalistas, reunindo na ideologia da Segurança Nacional; e econômicos, na busca da unificação do mercado de bens simbólicos, unindo diversas formas de utilização do nacional-popular (Barbalho, 2008: 19).

Barbalho pontua que com a crise do regime, na segunda metade dos anos 1970, a preocupação com a cultura tornou-se essencial, pois o Estado não pode apresentar-se à sociedade apenas com sua aparência punitiva. A cultura passa ser mais estimulada, porém sob o controle do poder nacional. “A busca da identidade nacional é a tentativa dos militares de substituir o controle fundamentado na coerção por outro que conquiste a hegemonia, manipulando os símbolos nacionais” (Barbalho, 2008: 19).

Retomando as políticas culturais na década de 1970, José Arrabal comenta que o terror cultural, não só castrou a liberdade de expressão e de criação, mas também promoveu, fazendo a sua parte na política do “morde e assopra”. Fazendo a desmobilização dos trabalhadores do palco na luta contra suas dificuldades, confundindo-os ao mesmo tempo em que se depositou nas mãos dos produtores teatrais e da burocracia de Estado a direção e a hegemonia da vida teatral (ARRABAL, 2005.p, 229). Magaldi frisa que o progresso da literatura dramática brasileira demonstrava nossa maturidade artística, mas o golpe militar de 1964 trouxe para a cena a censura e seus atos desastrosos. Magaldi pontua:

A sobrevivência do teatro tornou-se difícilíssima com a edição do Ato Institucional nº 5 e o advento do governo Médici, que sufocou o que ainda restava de liberdade. No palco só se passou a respirar de novo com a abertura política iniciada no governo Geisel e prosseguida no governo Figueiredo (MAGALDI, 1996: 277).

A crítica e pesquisadora de teatro, Mariângela Lima destaca que a unidade dramática sofreu vários golpes e retaliações a partir do Regime Militar. Com a minimização do texto ou com a sua substituição por textos criados pelo próprio grupo, a ação dramática



foi esgarçada para permitir o acesso das individualidades que compõem o grupo (LIMA, 2005: 250).

Em 1971 muitas foram as proibições levando às prisões nomes internacionalmente conhecidos, como Augusto Boal e os integrantes do Living<sup>3</sup>. Segundo Tania Pacheco os danos ao teatro brasileiro aumentavam, a autocensura dominava a maioria dos autores, agora pressionados também por outro tipo de intimidação, a dos empresários, que começaram a temer enviar textos “problemáticos” para a Censura, alegando “não poder correr o risco de ficarem marcados”. O espaço proibido a uma dramaturgia mais eloqüente foi ocupado de forma crescente pelos espetáculos de apelo comercial, bem dentro dos padrões do interesse do sistema (PACHECO, 2005: 278).

Marilena Chauí ressalta que no Brasil, uma política cultural torna-se inseparável da invenção de uma cultura política nova e que assinalem as dificuldades ou o desafio para implantá-la. Sendo que no caso específico da política cultural, não é possível deixar na sombra o modo como a tradição oligárquica autoritária opera com a cultura, a partir do Estado, se quiser inventar uma nova política. Chauí ainda ressalta que a cultura foi pensada como direito dos cidadãos e a política cultural como cidadania cultural. “Em outras palavras, procuramos marcar, desde o início, que a política cultural visava também a uma cultura política nova”. (CHAUÍ, 1995:12). Chauí expõe que

Afirma-se que no Brasil, infelizmente, atravessamos periodicamente fases de autoritarismo, visto como um acontecimento referido ao regime político e ao modo de funcionamento do Estado ditatorial. Dessa maneira, dissimula-se o fundamental, isto é, que o autoritarismo não é simplesmente a forma do governo, mas a estrutura da própria sociedade brasileira. Esta é visceralmente autoritária (CHAUÍ, 1995: 5).

Vimos que as políticas culturais exercem muita influência no teatro, e que embora o Regime Militar tenha permanecido até a década de 1980 no Brasil, houve anos em que fazer teatro tornou-se quase impossível, devido a censura, corte de textos, prisões e exílios, tanto para os dramaturgos, diretores, produtores, como para os atores e enfim para o público que com isso deixou de assistir a grandes obras na íntegra. Magaldi acredita que:

---

<sup>3</sup> The Living Theatre é uma companhia de teatro da Broadway fundada em 1947 em Nova York.

O ideal de qualquer forma, seria a abolição pura e simples da censura, exercendo-a o próprio público, ao prestigiar a montagem ou ao acolhê-la com indiferença. No máximo, admite-se a censura classificatória, sem exceção. Se a maioria civil capacita o homem para todas as práticas da vida social, não há razão para que o Estado lhe interdite o comparecimento a um espetáculo (MAGALDI, 1991: 83).

Dramaturgos como Oduvaldo Viana Filho, José Celso Martinez Correa, Augusto Boal entre outros, utilizaram de artifícios para que seus textos escapassem da censura, produzindo textos repletos de metáforas e personagens alegóricos, para poder dar sentido político e social às obras teatrais, construindo um teatro brasileiro que fosse capaz de mostrar os problemas de seu tempo, o que muitas vezes se tornou árduo devido a repressão, prisões, exílios e ao número de espetáculos cancelados por ordem do Estado.

A década de 1970 na área cultural foi ímpar em questões de produções artísticas, mas também de censuras e imposições por parte do governo militar, uma década repleta de restrições que permearam o teatro brasileiro causando consequência para os artistas e para a sociedade.

### **Corpus Documental**

THIAGO, Paulo. **Vagas para moças de fino trato**. Vitória. Paramount/ Vitória produções cinematográficas, 1993. 1 DVD (98 min.) Dolby Digital.

ARAÚJO, Alcione. **Há vagas para moças de fino trato**. Revista de teatro. Rio de Janeiro. Maio – junho, 1977.

### **5. BIBLIOGRAFIA BÁSICA PERTINENTE AO OBJETO DE ESTUDO PROPOSTO**

ARRABAL, José. Anos 70: momentos decisivos da arrancada. **In:** \_\_\_\_\_. *Anos 70: ainda sob tempestade*. Rio de Janeiro. Aeroplano. Editora SENAC Rio, 2005.p. 206-233.

Barbalho, Alexandre. REGIME MILITAR: A INTERVENÇÃO PLANEJADA NA CULTURA. **In:** \_\_\_\_\_Direito, arte e cultura/Organizado por Francisco Humberto Cunha Filho,

CARDOSO, Ciro Flamarion, VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro:Campus, 1997.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa, Difel, 1988. (Coleção Entrevista com Michelle Perret . Sheila Schavarz mam.

\_\_\_\_\_. Diferenças entre os sexos e dominação simbólica. In: \_\_\_\_\_. **Cadernos Pagu 4 fazendo história das mulheres**. Campinas, Núcleo de estudos de gênero/Unicamp, 1995, p.37-47.

HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

PELEGRINI, Sandra, C.A. **Dimensões da Imagem: Interfaces Teóricas e Metodológicas**, 2005.

PELEGRINI, Sandra C.A. **A teledramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho: da tragédia ao humor**. Autopia da politização do cotidiano. São Paulo: Tese de Doutorado, FFLCH, USP, 2000.

LIMA, Mariângela Alves de. Quem faz teatro. **In: \_\_\_\_\_**. Anos 70: ainda sob tempestade. Rio de Janeiro. Aeroplano. Editora SENAC Rio, 2005.p. 234 -259.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. Ministério da Educação e Cultura/ DAC FUNARTE/ Serviço /Nacional de teatro. 1981.

\_\_\_\_\_. *Tendências contemporâneas do teatro brasileiro*. Estud. av. vol.10 no.28 São Paulo Set./Dez. 1996.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade Nacional**. São Paulo. 1984.

RAGO, Margareth. **Femilizar é Preciso ou Por uma cultura filógena**. São Paulo **Perspec. vol.15 no.3 São Paulo July/Sept. 2001**.disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-88392001000300009&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-88392001000300009&script=sci_arttext). Acesso em: 2 Ago. 2010

SWAIN, Tania Navarro. **Feminismo e prática sexuais: quais os desafios?**. Caderno Espaço Feminino, v. 9, n. 10/11, p. 9-34, 2001/2002

TRINDADE, Etelvina Maria de Castro. **Clotildes o Marias: mulheres de Curitiba na Primeira República** – Curitiba: Fundação Cultural, 1996.