

**UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE
CENTRO DE EDUCAÇÃO, FILOSOFIA E TEOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO, ARTE E HISTÓRIA DA
CULTURA**

MATEUS MONTEIRO BARBOSA

**AS RELAÇÕES AFETIVAS NA PÓS-MODERNIDADE E A DRAMATURGIA
TEATRAL: O TEATRO CONTEMPORÂNEO É CONTEMPORÂNEO?**

SÃO PAULO

2017

MATEUS MONTEIRO BARBOSA

AS RELAÇÕES AFETIVAS NA PÓS-MODERNIDADE E A DRAMATURGIA
TEATRAL: O TEATRO CONTEMPORÂNEO É CONTEMPORÂNEO?

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial à obtenção de título de mestre em Educação, Arte e História da Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Roberto Monteiro de Araujo

São Paulo

2017

B238r Barbosa, Mateus Monteiro

As relações afetivas na pós-modernidade e a dramaturgia teatral: o teatro contemporâneo é contemporâneo? / Mateus Monteiro Barbosa. – 2017.

119 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2017.

Orientador: Paulo Roberto Monteiro de Araújo

Bibliografia: f. 119-120

1. Pós-modernidade. 2. Relações afetivas. 3. Dramaturgia. 4. Teatro. 5. pós-dramático. I. Título

CDD 809.2

MATEUS MONTEIRO BARBOSA

AS RELAÇÕES AFETIVAS NA PÓS-MODERNIDADE E A DRAMATURGIA
TEATRAL: O TEATRO CONTEMPORÂNEO É CONTEMPORÂNEO?

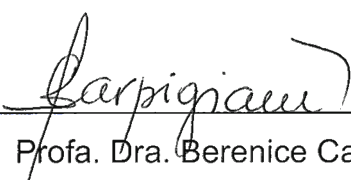
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Educação, Arte e História da Cultura da Universidade
Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial à obtenção de
título de mestre em Educação, Arte e História da Cultura.

Aprovado em 31 de junho de 2017

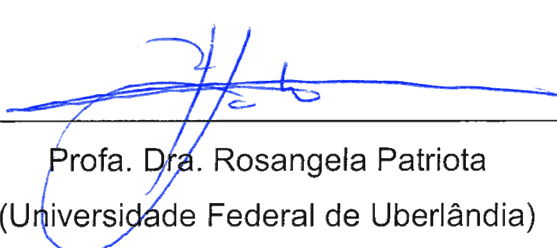
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Paulo Roberto Monteiro de Araujo



Profa. Dra. Berenice Carpigiani
(Universidade Presbiteriana Mckenzie)



Profa. Dra. Rosangela Patriota
(Universidade Federal de Uberlândia)

Dedico este trabalho aos meus pais,
que apoiaram, insistiram e
suportaram em todas instâncias e
incondicionalmente. Amorosamente.

Agradecimentos

Além de dedicar este trabalho aos meus pais, aqui também vai a eles o meu primeiro e mais imenso dos agradecimentos. Desde que decidi abandonar a advocacia para me dedicar à carreira artística, tenho encontrado neles apoio incondicional. Tenho plena convicção de que sou um privilegiado por contar com este suporte que me permite, aos poucos e com solidez, construir uma história profissional que seja bonita e significativa.

A interdisciplinaridade deste programa me colocou em contato com pesquisadores de diversas áreas. Poder ouvir os colegas e professores em sala de aula, aprender sobre suas pesquisas, conviver e discutir com eles durante este período foi de grande enriquecimento. Sou muito grato a todos estes colegas, alguns que se tornaram mesmo amigos, e que, suspeito, ainda não compreendem a importância que tem na ampliação da minha visão de mundo.

Agradeço aos meus amigos que compreenderam a minha ausência, ao mesmo tempo que incentivaram que eu seguisse em frente.

Agradeço aos dramaturgos, diretores, atores e todos os fazedores de teatro do meu convívio e de minha admiração que, seja numa sala de ensaio ou seja num encontro casual, me motivam com suas palavras e com o amor pela arte. Sempre digo que trabalhar com teatro é a coisa mais importante do mundo, mesmo não sendo. Esses apaixonados me ajudam a continuar.

Agradeço imensamente ao meu orientador Prof. Dr. Paulo Roberto Monteiro de Araujo que, com paciência e inteligência, soube me conduzir neste processo de pesquisa.

Agradeço a Deus, fonte de inspiração e sabedoria; Ele quem abre os meus caminhos e guia os meus passos.

Por fim, já que tratamos de relações afetivas nesta pesquisa, agradeço a todos os relacionamentos que tive: os que deram certo, os que deram errado, os que deram certo por muito ou pouco tempo e os que eram errados o tempo todo. Todos me ajudaram a me tornar um ser humano melhor, um artista melhor e, agora, um pesquisador.

O amor romântico é como um traje, que, como não é eterno, dura tanto quanto dura; e, em breve, sob a veste do ideal que formámos, que se esfacela, surge o corpo real da pessoa humana, em que o vestimos. O amor romântico, portanto é um caminho de desilusão. Só o não é quando a desilusão, aceite desde o princípio, decide variar de ideal constantemente, tecer constantemente, nas oficinas da alma, novos trajes, com que constantemente se renove o aspecto da criatura, por eles vestida.

(Fernando Pessoa)

AS RELAÇÕES AFETIVAS NA PÓS-MODERNIDADE E A DRAMATURGIA TEATRAL: O TEATRO CONTEMPORÂNEO É CONTEMPORÂNEO?

RESUMO

A presente pesquisa analisa a maneira como as relações afetivas se estabelecem na atualidade e a forma como são retratadas na dramaturgia teatral contemporânea. O conceito de pós-modernidade é estudado no primeiro capítulo, sendo traçado um panorama que abarca algumas das principais transformações que a sociedade (sobretudo a ocidental) tem experimentado neste afastamento da modernidade em direção ao que se tem denominado de pós-modernidade. A negação dos grandes esquemas interpretativos (metanarrativas), a supervalorização da individualidade e a aceitação do mundo caótico e fragmentado são algumas das características do homem pós-moderno que são abordadas neste estudo. No segundo capítulo o foco da pesquisa recai sobre as relações afetivas. A maneira como as pessoas se relacionam hoje em dia é analisada sob três principais aspectos e seus desdobramentos: casamento, sexo e fidelidade. Os ideais burgueses, que no século XVIII definiram as bases do *amor romântico*, são revisitados na contemporaneidade. A relação democrática entre os componentes do casal (e de toda família), é o ponto de partida para que novas bases sejam estabelecidas rumo ao amor confluyente. O referido conceito de amor confluyente prevê a conquista gradual da intimidade dentro do casal que deseja investir na sua maior duração, partindo do pressuposto de que a relação se mantém enquanto for proveitosa para as partes. Por fim, foram analisadas três dramaturgias contemporâneas sob o prisma dos conceitos abordados nos dois primeiros capítulos. Os textos e os autores estudados são: *Quartos de Hotel*, de Mário Bortolotto, *Só... Entre Nós*, de Franz Keppler e *Love, Love, Love*, de Mike Bartlett.

Palavras-chave: pós-modernidade, relações afetivas, dramaturgia, teatro, pós-dramático.

THE POSTMODERN AFFECTIVE RELATIONSHIPS AND THEATER: IS CONTEMPORARY THEATER REALLY CONTEMPORARY?

ABSTRACT

This research analyzes the way that affective relationships are established nowadays and the manner in which they are portrayed in contemporary playwriting. The concept of postmodernity is explored in the first chapter. It presents an overview that embraces some of the most important transformations that society (Western society, mainly) has experienced through this detachment of modernity toward the so-called postmodernity. The denial of great interpretative schemes (metanarratives), the overrated individuality, and the acceptance of the chaotic and fragmented world are some of the characteristics of this postmodern man that are studied therein. In the second chapter the research focuses on affective relationships. The way that people enter into a relationship these days is investigated under three aspects and their outcomes: marriage, sex and fidelity. The bourgeois ideals, that in the 17th century defined the basis of the *romantic love*, are revisited in the contemporaneity. The democratic relationship between the parts of the couple (and the entire family) is the starting point for the establishment of a new basis toward *confluent love*. The referred concept of *confluent love* foresees the gradual conquest of intimacy between the couple that wish to invest in a long-term relationship, assuming that this relationship should be maintained while it is worthwhile for the couple. Lastly, the study looks at three contemporary plays under the concepts presented in the first two chapters. The texts and writers chosen are: *Quartos de Hotel (Hotel Rooms)*, by Mario Bortolotto, *Só... Entre Nós (Alone... Between Us)*, by Franz Keppler, and *Love, Love, Love*, by Mike Bartellett.

Keywords: postmodernity, affective relationships, playwriting, theater, postdramatic.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1: REFLEXÕES SOBRE A PÓS-MODERNIDADE	13
1.1 A MODERNIDADE E A SUBJETIVIDADE CARTESIANA	13
1.2 O SURGIMENTO DA PÓS-MODERNIDADE	19
1.2.1 O pensamento pós-moderno. A negação das metanarrativas	21
1.2.2 O pensamento pós-moderno na política	23
1.2.3 A valorização das alteridades e o conceito de heterotopia	25
1.2.4 O mundo fragmentado e a relação com o tempo	26
1.2.5 A pós-modernidade e o capitalismo	28
1.2.6 O impacto instantâneo e a arte	31
1.2.7 A Sociedade do Espetáculo	33
CAPÍTULO 2: AS RELAÇÕES AFETIVAS NA PÓS-MODERNIDADE	38
2.1 CASAMENTO: AMOR ROMÂNTICO, RELACIONAMENTO PURO E AMOR CONFLUENTE	44
2.2 O SEXO NA PÓS-MODERNIDADE	55
2.3 FIDELIDADE X COMPROMISSO	63
CAPÍTULO 3: O TEATRO CONTEMPORÂNEO	73
3.1 TEATRO PÓS-DRAMÁTICO	73
3.2 <i>QUARTOS DE HOTEL</i> , DE MARIO BORTOLOTTI	87
3.3 <i>SÓ... ENTRE NÓS</i> , DE FRANZ KEPPLER	96
3.4 <i>LOVE, LOVE, LOVE</i> , DE MIKE BARTLETT	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS	116
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	119

INTRODUÇÃO

Considera-se que o embrião da teatralidade tenha surgido com as narrativas de caça dos povos primitivos, quando os caçadores contavam para o restante do povo suas aventuras e desventuras durante o processo de caça de animais. Desde então, o caminho percorrido pela teatralidade passou pelas mais variadas formas e, obviamente, esteve presente em todos os cantos do mundo, como o teatro grego e seus festivais, os artistas itinerantes da *commedia dell'arte*, a comédia crítica de Jean-Baptiste Poquelin Molière, as obras clássicas de William Shakespeare, até chegar ao fragmentado, e muitas vezes hermético, teatro pós-dramático. Como diz BERTHOLD, nas palavras que inauguram seu livro *História Mundial do Teatro*, “o teatro é tão velho quanto a humanidade. A transformação numa outra pessoa é uma das formas arquetípicas da expressão humana.” (2011, p. 1). Esta arte milenar se transforma e se reinventa diante dos avanços tecnológicos e em razão das mais variadas provocações e inventividades dos artistas, sempre revelando aspectos inerentes à cultura em que está inserida, visto que é fruto direto dela. Independentemente do local em que seja produzido, o teatro consagrou-se como uma arte reveladora da sociedade de sua época, atuando como um espelho (muitas vezes crítico) do comportamento humano.

Diante do caráter efêmero do teatro – que atinge sua potência no momento da apresentação da peça – a dramaturgia revela uma faceta mais duradora. Ainda que possam ser preservados alguns elementos físicos de determinado espetáculo, como figurinos e cenários, a plenitude desta arte acontece unicamente no momento episódico da apresentação, na experiência comungada entre o palco e a plateia. Contudo, o texto permanece para ser consultado e, por vezes, remontado por outros artistas com suas visões particulares. Dentro das estruturas que compõem o fazer teatral, a figura do dramaturgo ocupa inegável relevância, posto que é ele quem percebe as especificidades de seu tempo e transforma suas inquietações em texto dramático para que, a partir dele, outros artistas desenvolvam suas respostas. É a partir da peça escrita que os atores, diretores, figurinistas, cenógrafos, entre outros

tantos profissionais, irão desenvolver suas pesquisas para resultar no espetáculo teatral.¹

Deste modo, pode-se pensar no dramaturgo como um cronista de seu tempo. Ele é capaz de captar o comportamento humano e levar à cena situações que servem como espelhamento crítico e que conduzem à reflexão do público. Sob este prisma, seria possível estudar o comportamento da sociedade carioca do final do século XIX e início do século XX através de um retrato extraído da obra de Arthur Azevedo, assim como o comportamento e os dilemas da mesma sociedade estão presentes na obra de Nelson Rodrigues, contudo referentes aos anos 1950.

A presente pesquisa parte desta premissa – a relevância e a atualidade da dramaturgia teatral frente ao seu tempo – para se debruçar sobre uma inquietação quanto à contemporaneidade da dramaturgia produzida atualmente frente ao comportamento cultural dos dias de hoje, mais especificamente no que se refere às relações afetivas. As revoluções tecnológicas, o avanço do capitalismo entre tantos outros fatores, conduzem a sociedade por mudanças profundas em seu comportamento que, por vezes, podem passar despercebidas pela dramaturgia contemporânea, principalmente no que se refere às relações afetivas. É iminente o risco de se produzir espetáculos teatrais que tratam do amor com os mesmos vieses românticos de um autor do século XIX.

Para tanto, esta pesquisa está estruturada em três capítulos que visam discutir a contemporaneidade da dramaturgia teatral, com o recorte específico das relações afetivas. O primeiro capítulo traça um panorama abrangente sobre o conceito de *pós-modernidade*, que se inicia com a definição do surgimento do pensamento *moderno* e quais os fatores (não todos, mas alguns considerados relevantes para a pesquisa) que conduziram e conduzem o pensamento contemporâneo para a chamada *pós-modernidade*. São abordados temas como a relação do homem hoje com o tempo, a negação das metanarrativas (grandes

¹ Cabe uma ressalva sobre os espetáculos frutos de processos colaborativos, característicos dos coletivos teatrais, nos quais a dramaturgia é feita pelo grupo através de provocações trazidas pelos próprios integrantes, principalmente pelo diretor, mas que são catalisadas, via de regra, por um *dramaturgista*. Tal especificidade será abordada no terceiro capítulo da

esquemas interpretativos), o pensamento político contemporâneo, o caos em que o homem se percebe inserido e como ele aceita esta condição ao invés de lutar contra ela em busca de uma verdade absoluta (ideal próprio da modernidade).

A partir deste panorama traçado sobre a *pós-modernidade*, o segundo capítulo se dedica ao recorte mais específico desta pesquisa, qual seja o estudo sobre as relações afetivas na contemporaneidade. O intuito é discutir as novas dinâmicas que aparentemente se estabelecem entre os casais, e quais os fatores que conduzem essa mudança de comportamento cultural. A fim de conferir um aspecto ainda mais específico ao estudo, as relações afetivas serão analisadas sob os seguintes pilares: sexo, fidelidade e casamento. Deste modo, serão estabelecidas as balizas teóricas que guiarão a análise dos textos dramaturgicos no momento seguinte.

Antes de seguir para a análise de textos teatrais específicos, o terceiro capítulo se inicia com um breve perfil sobre teatro contemporâneo, chamado por alguns teóricos de teatro *pós-dramático*. São levantados alguns pontos que caracterizam o teatro produzido na atualidade com enfoque no texto teatral. É importante ressaltar que a dramaturgia contemporânea possui características muito ligadas a aspectos formais manifestados através da busca por uma singularidade semântica e estética que responda artisticamente aos anseios deste homem caótico e fragmentado da contemporaneidade. Embora estes aspectos formais sejam abordados, é importante ter em mente que esta pesquisa tem seu foco no conteúdo da produção dramaturgica e não na sua forma.

Por fim, e ainda no terceiro capítulo, são analisados três textos de autores contemporâneos que apresentam o tema *relacionamentos afetivos* como escopo. São eles: *Quartos de hotel*, de Mario Bortolotto, *Só... Entre Nós*, de Franz Keppler e *Love, Love, Love*, de Mike Bartlett. A partir do painel apresentado na obra destes dramaturgos acerca do sexo, da fidelidade e do casamento, será traçado um comparativo com a perspectiva dos teóricos da pós-modernidade sobre os mesmos temas. O intuito será buscar resposta às inquietações quanto à contemporaneidade da dramaturgia produzida nesses dias no que se refere às relações afetivas.

CAPÍTULO 1

REFLEXÕES SOBRE A PÓS-MODERNIDADE

O presente capítulo se debruça sobre o conceito de pós-modernidade, traçando um panorama sobre os principais atributos que o compõem. O intuito com a definição deste conceito é que este sirva como um norte para o desenvolvimento de toda a pesquisa. Dentre os estudiosos que foram pesquisados, destacam-se o geógrafo britânico David Harvey e seu livro *Condição Pós-Moderna*, David Michael Levin, em *The Opening of Vision* e Terry Eagleton, em *Depois da Teoria: um olhar sobre os Estudos culturais e o pós-modernismo*.

De acordo com HARVEY (2014, p. 19), *pós-modernidade* é um termo que surge para expressar a reação ou o afastamento da *modernidade*. Segundo o autor, o conceito trata da mudança significativa na *estrutura do sentimento* da sociedade capitalista avançada. Enquanto no modernismo a estrutura do sentimento baseava-se no progresso linear, em verdades absolutas e padronização do conhecimento, na pós-modernidade privilegia-se a fragmentação, a aceitação do caos e o fim (ou melhor, desconfiança) dos discursos totalizantes. A maneira de agir e pensar passa por profundas transformações de modo que o pensamento cartesiano, lógico, característico da modernidade, passa a não mais dar conta do cotidiano desse homem ocidental atual. Deste modo, pode-se levantar alguns aspectos de como e por quê o amadurecimento do pensamento modernista veio a dar origem ao comportamento pós-moderno.

1.1 A MODERNIDADE E A SUBJETIVIDADE CARTESIANA

Para LEVIN (1988, p. 3) o pensamento, a ciência e tecnologia modernas, considerando o mundo Ocidental, tiveram início no Renascimento com a expansão do comércio, o surgimento da visão humanista e a racionalidade que desafiaram a autoridade medieval. Ressalte-se que, até então, a chamada “autoridade medieval” estava calcada na fé, a qual se mantinha por meio do medo e da culpa, que a Igreja Católica impingia sobre as pessoas como forma de dominação e controle.

LEVIN (1988, p. 3) enfatiza a contribuição de René Descartes no movimento humanista ao inaugurar o conceito de subjetividade, a partir do qual o homem é levado a duvidar de todo conhecimento que fosse baseado apenas nos sentidos. Isto porque, os sentidos são falhos, ao passo que cada um pode fornecer percepções distintas, de acordo com suas experiências de vida, intuições, formação acadêmica, dentre tantos outros fatores. O princípio cartesiano inaugural “penso, logo existo” (*cogito ergo sum*) reflete esta busca pela certeza, pela “Verdade”, por meio de um viés epistemológico. A subjetividade valoriza o poder da razão, a independência, autodeterminação e autoafirmação do sujeito.

A razão objetiva (que enxerga a realidade ou qualquer objeto de estudo sempre de forma racional) é fruto da subjetividade apontada por Descartes, conforme visto acima. Desta forma, a razão objetiva foi justamente a base da revolução social concebida pelo Iluminismo. Tal movimento de pensamento acreditava que o avanço contínuo da ciência e do conhecimento a respeito das leis que regem os homens e a natureza, conduziriam a humanidade ao progresso, bem como à felicidade e ao bem-estar.

O projeto do Iluminismo, por exemplo, considerava axiomática a existência de uma única resposta possível a qualquer pergunta. Seguiu-se disso que o mundo poderia ser controlado e organizado de modo racional se ao menos se pudesse apreendê-lo e representá-lo de maneira correta. Mas isso presumia a existência de um único modo correto de representação que, caso pudesse ser descoberto (e era para isso que todos os empreendimentos matemáticos e científicos estavam voltados), forneceria os meios para os fins iluministas. Assim pensavam escritores tão diversos quanto Voltaire, D’Alembert, Diderot, Condorcet, Hume, Adam Smith, Saint-Simon, Auguste Comte, Matthew Arnold, Jeremy Bentham e John Stuart Mill. (HARVEY, 2014, p. 36)

Segundo HARVEY (2014, p. 23), o pensamento iluminista se apoderou da concepção de progresso ao mesmo tempo em que buscou romper com a história e a tradição. Nesse movimento, a dessacralização e desmistificação do conhecimento e da organização social tinham a finalidade de tornar as pessoas livres dos grilhões medievais.

Em contraponto aos benefícios do projeto iluminista, LEVIN (1988, p. 3) relata que uma visão egocêntrica e antropocêntrica começou a se enraizar na cultura ocidental advinda do ego cartesiano, que estava cativada pela visão do progresso evolucionário mencionada acima. Como consequência, a razão passou a trilhar caminhos instrumentais, assumindo um viés prático e pragmático. Ao não proporcionar uma reflexão crítica sobre seus fins, o conhecimento passou a ser manipulado como instrumento de dominação ideológica, científica e política, que ficou conhecido como razão instrumental.

O triunfo da subjetividade tem sido autodestrutivo; agora nós podemos ver o sujeito cair sob o feitiço de seu próprio objeto; tornar-se sujeito da objetividade que ele colocou no poder. O sujeito corre perigo de perder contato consigo mesmo. Quando a razão se tornou totalmente instrumental, uma função somente de poder, ela legitimou a construção do estado totalitário e arquitetou o Holocausto. O legado do humanismo é o terror. (LEVIN, 1988, p. 4)²

O texto acima citado demonstra como a realidade afastou-se diametralmente das expectativas dos iluministas, que enxergavam na razão o progresso contínuo para o bem-estar humano. LEVIN afirma que o triunfo da subjetividade é autodestrutivo porque inflou o ego do homem sem desenvolver o seu respeito próprio e revelou um mundo regido pela objetividade. Num mundo em que impera a objetividade, não há espaço para o sujeito e o valor de sua subjetividade, o seu significado e a sua verdade são negados (1988, p. 4).

HARVEY afirma que todo o otimismo que permeava o projeto do Iluminismo ruiu com os horrores do século XX: campos de concentração, esquadrões da morte, duas guerras mundiais, bombas nucleares. Segundo o autor “o projeto do Iluminismo estava fadado a voltar-se contra si mesmo e transformar a busca pela emancipação humana num sistema de opressão universal em nome da libertação humana” (HARVEY, 2014, p. 23).

² Tradução nossa: This triumph of subjectivity has been self-destructive; we can now see how the subject falls under the spell of its objects; how it becomes subject to the objectivity it set in power. The subject is in danger of losing touch with itself. When reason turned totally instrumental, a function solely of power, it legitimated the construction of totalitarian state and engineered a Holocaust. The legacy of humanism is terror. (LEVIN, 1988, p. 4)

Uma característica marcante do projeto modernista, decorrente do pensamento cartesiano, é a relação entre a busca pelo eterno e imutável em contraponto com a efemeridade, mudança caótica e fragmentação do mundo moderno. Diante desse contexto, HARVEY menciona a imagem da “destruição criativa” como ferramenta fundamental para compreensão da modernidade. A “destruição criativa”, segundo o autor, revela a necessidade de destruir boa parte do mundo que se conhecia até o momento, afim de abrir caminhos para a elaboração de um mundo novo:

Afinal, como poderia um novo mundo ser criado sem se destruir boa parte do que viera antes? Simplesmente não se pode fazer um omelete sem quebrar os ovos (...) Mas vemos aqui em ação, com uma aparência bem distinta, a oposição entre o efêmero e o eterno. Se o modernista tem de destruir para criar, a única maneira de representar verdades eternas é um processo de destruição passível de, no final, destruir ele mesmo essas verdades. E, no entanto, somos forçados, se buscamos o eterno e imutável, a tentar e a deixar a nossa marca no caótico, no efêmero e no fragmentário. (HARVEY, 2014, p. 26)

No início do século XX, em razão das grandes guerras mundiais e da influência dos pensamentos de Nietzsche, a “destruição criativa”, que marcou o projeto modernista, passou a ver a razão iluminista como insuficiente para definir o eterno e imutável da natureza humana. Neste sentido, HARVEY (2014, p. 27) lança mão do pensamento de Nietzsche que, segundo o qual, a estética estaria acima da racionalidade metafísica tradicional; conferindo à experiência estética a responsabilidade por estabelecer a superação do eterno e imutável. Pois para Nietzsche a vida se dá na dinâmica do universo efêmero e da constante renovação significativa da existência. Eis o motivo dos artistas, escritores, arquitetos, poetas ocuparem o papel criativo na definição da essência da humanidade.

HARVEY (2014, p. 30) aponta que essa nova responsabilidade atribuída aos artistas provocou nos mesmos uma busca por novas formas capazes de representar o eterno e imutável. Por esta razão, predominou a preocupação com inovação na linguagem, novas formas especiais de representação das verdades eternas, novos códigos, novas alusões metafóricas. O artista começou a vislumbrar no impacto

instantâneo uma forma de congelar o tempo e todas as suas qualidades transitórias, já que a palavra em si era também efêmera, caótica e fugidia.

Como visto anteriormente, os impactos econômicos e políticos das duas grandes guerras influenciaram a produção cultural e a maneira como o projeto modernista se colocava no mundo. Durante conturbado período entre-guerras as manifestações artísticas revelavam um engajamento político com tendências socialistas fosse no surrealismo, construtivismo e o realismo socialista que “procuravam mitologizar o proletariado” cada um à sua maneira (HARVEY, 2014, p. 40). Houve ainda outros artistas que se empenharam nos mitos com caráter universal, como T. S. Eliot e Picasso. Isto porque “no período entre-guerras, havia algo de desesperado na busca de uma mitologia que pudesse de algum modo apurar a sociedade naquela época conturbada” (Id., p. 41). No entanto, embora o período pós-Segunda Guerra tenha causado a mesma instabilidade e traumas da Primeira Guerra, houve um movimento contrário no qual:

A despolitização do modernismo, que ocorreu com a ascensão do expressionismo abstrato, pressagiu ironicamente sua assimilação pelo *establishment* político e cultural como arma ideológica na Guerra Fria. A arte era suficientemente plena de alienação e ansiedade, e bastante expressiva da fragmentação violenta e da destruição criativa (temas que por certo eram apropriados à era nuclear) para ser usada como um maravilhoso exemplo do compromisso norte-americano com a liberdade de expressão, com o individualismo exacerbado e com a liberdade de criação. (HARVEY, 2014, P. 43)

Nesse período, os Estados Unidos levantavam a bandeira dos ideais liberais num mundo em que o totalitarismo comunista representava verdadeira ameaça. Por esta razão, o país acabou por se estabelecer como ponto de encontro de artistas de toda parte do mundo, que lá se encontravam e reinauguraram o sentido de busca por valores globais, a busca por um mito que fosse “trágico e intemporal”, nas palavras de HARVEY (2014, p. 43). O expressionismo abstrato (movimento artístico de origem americana, que tem Jackson Pollock como um dos seus maiores expoentes), de mãos dadas com o liberalismo defendido nos EUA, desenvolveu uma nova estética a partir de matérias primas do país. A consequência desse fato foi a absorção dessa nova estética pela ideologia liberal oficializada.

Essa absorção significou que, pela primeira vez na história do modernismo, a revolta artística e cultural bem como a revolta política “progressista”, tiveram de ser dirigidas para uma poderosa versão do próprio modernismo. (Id., p, 44).

Ocorre que a “versão do modernismo” mencionada na citação acima, deixou de lado seu viés revolucionário e passou a adotar uma ideologia mais tradicionalista, exclusiva de uma elite dominante. Como consequência deste processo, essas manifestações artísticas tiveram o seu caráter de experimentação inibido, tornando-se cada vez mais raro. Como consequência deste processo cultural (expressionismo abstrato) que conduziu a produção artística à pouca experimentação e desprovida de caráter revolucionário, diversos movimentos contraculturais e antimodernistas surgiram tendo como foco a autorrealização do indivíduo. Essas manifestações assumiam um caráter chamado de “neo-esquerdista”, que se insurgia contra as autoridades e buscava causar impacto ao negar, ou melhor, destruir os padrões seja na forma de se vestir, no jeito de falar e no estilo de vida.

Foi quase como se as pretensões universais de modernidade tivessem, quando combinadas com o capitalismo liberal e o imperialismo, tido um sucesso tão grande que fornecessem um fundamento material e político para um movimento de resistência cosmopolita, transnacional e, portanto, global à hegemonia da alta cultura modernista. (HARVEY, 2014, p. 44).

Os movimentos de resistência à alta cultura modernista acima mencionados tiveram seu início nas universidades, em institutos de arte, e depois foram tomando as ruas e seguiram numa potente expansão que atingiu outros países, como por exemplo a França, conferindo uma reverberação global, que veio no movimento social de 1968. Nesse momento, os ideais e a estética modernistas experimentaram uma fragilidade e impotência para responder às condições que se revelavam no mundo.

1.2 O SURGIMENTO DA PÓS-MODERNIDADE

Conforme visto no item anterior, durante o período Pós-Segunda Guerra o mundo começou a perceber um afastamento daqueles ideais modernistas, calcados nos princípios do Iluminismo. Isto porque a razão objetiva, que buscava a verdade absoluta sobre todas as coisas e o domínio sobre as leis que regem a natureza e os homens em prol do bem comum e da felicidade, acabaram por conduzir a humanidade a um caminho instrumental de dominação (elitista) e de guerras. Ademais, há que se atrelar a essa condição a evolução do capitalismo que se espalhava por todo o mundo, como será visto oportunamente neste estudo.

Para SANTOS (2004, P. 20) o nascimento simbólico da pós-modernidade teria se dado exatamente na data em que a bomba nuclear explodiu sobre Hiroshima, a saber, 06 de Agosto de 1945. Para o autor, este momento serve como um marco irrefutável de que a sociedade moderna teria transformado a sua força criadora em destruidora que LEVIN e HARVEY mencionam e que já foram vistos anteriormente. Por outro lado, sob o ponto de vista histórico, SANTOS afirma que a pós-modernidade teria sido gerada por volta de 1955 e nascido nos anos 1960, por meio de realizações decisivas na arte, ciências e sociedade, como, por exemplo, o já analisado surgimento do expressionismo abstrato nos Estados Unidos, e os movimentos de resistência a ele.³

Por sua vez, HARVEY afirma que o movimento social francês de 1968, ainda que não tivesse obtido êxito em seu propósito inicial, deve ser considerado o “arauto cultural e político da subsequente virada para o pós-modernismo” (2014, p. 44). Para o autor, em algum momento entre 1968 e 1972 a pós-modernidade surgiu como uma manifestação mais madura, partindo dos movimentos de contracultura e antimodernistas da década de 1960, que se insurgiram contra o caráter reacionário e tradicionalista das manifestações culturais modernas (2014, p. 44).

³ Cumpre fazer a breve constatação de que a primeira vez que o termo “pós-moderno” foi impresso ocorreu na década de 1930, tendo sido escrito por Frederico de Onís (LIMA, 2004). No entanto, nesse caso, a expressão revelava uma faceta mais conservadora dentro do próprio movimento modernista, portanto ultrapassada e que não condiz com o recente emprego do termo pelos estudiosos, conforme se tem visto no presente estudo.

No âmbito do planejamento, HARVEY (2014, p. 46) afirma que o seu surgimento poderia ser considerado no ano de 1973, com a publicação de um importante artigo de Douglas Lee na *Journal of the American Institute of Planners* que considerava vãos os esforços para o desenvolvimento de modelos planejados de larga escala. No que tange ao campo da arquitetura, o autor (2014, P. 44) traz à tona a demolição do projeto modernista de desenvolvimento da habitação Pruitt-Igoe de St. Louis, em 15 de julho 1972. Em ambos os casos, o planejamento e a arquitetura grandiosos e funcionais característicos da mentalidade modernista, que pregava a destruição criativa, parecem superados, como afirma o autor:

Hoje em dia, é norma procurar estratégias “pluralistas” e “orgânicas” para a abordagem do desenvolvimento urbano como uma “colagem” de espaços e misturas altamente diferenciados, em vez de perseguir planos grandiosos baseados no zoneamento funcional de atividades diferentes. A “cidade-colagem” é agora o tema, e a “revitalização urbana” substituiu a vilificada “renovação urbana” como a palavra-chave do léxico dos planejadores. “Não faça pequenos planos”, escreveu Daniel Burnham na primeira onda da euforia planejadora modernista no final do século XIX, ao que um pós-modernista como Aldo Rossi pode agora responder, mais modestamente: “A que, então, poderia eu ter aspirado em minha arte? Por certo a pequenas coisas, tendo visto que a possibilidade das grandes estava historicamente superada”. (HARVEY, 2014, p. 46)

De acordo com a perspectiva de LEVIN sobre evolução da modernidade para a pós-modernidade (1988, p. 4), o triunfo do “Homem” prescindia da morte de Deus, isto porque com a *racionalidade moderna* não há mais lugar para o divino enquanto ranço da dominação medieval pela fé, culpa e medo. Todavia, tendo em vista que Deus era a única fonte de valores para a humanidade, sua “morte” acelerou o alastramento de uma cultura niilista. Este “câncer do espírito”, nas palavras do autor, significa a destruição do Ser, de todos os seres, incluindo o chamado “humano”. Nesse sentido, HARVEY (2014, p. 47) corrobora com o entendimento de LEVIN e conclui que é necessário encontrar uma forma de não se afastar da razão ao mesmo tempo que se possa afirmar os preceitos e os valores morais de Deus, portanto a sua Verdade. Este seria o desafio da teologia contemporânea.

A crise moral do nosso tempo é uma crise do pensamento iluminista. Porque, embora esse possa de fato ter permitido

que o homem se emancipasse da “comunidade e da tradição da Idade Média em que sua liberdade individual estava submersa”, sua afirmação do “eu sem Deus” no final negou a si mesmo, já que a razão, um meio, foi deixada, na ausência da verdade de Deus, sem nenhuma meta espiritual ou moral. Se a luxúria e o poder são “os únicos valores que não precisam da luz da razão para ser descobertos”, a razão tinha de se tornar um mero instrumento para subjugar os outros (*Baltimore Sun*, 9 de setembro de 1987). O projeto teológico pós-moderno é reafirmar a verdade de Deus sem abandonar os poderes da razão. (HARVEY, 2014, P. 47)

Para LEVIN (1998, p. 4), o homem que hoje sobreviveu às duas guerras mundiais, ao holocausto, aos perigos da devastação nuclear, fome mundial, consegue perceber que esse mundo moderno está chegando a um fim. O ideal modernista de que a razão e o pensamento lógico se desenvolveriam com o objetivo de alcançar a verdade única e absoluta e, conseqüentemente, a felicidade plena, parecia superado com o advento das tragédias ora mencionadas. Para além disto, diversas áreas do comportamento humano passam por mudanças que se distanciam do pensamento modernista e percorrem novos caminhos, por vezes indefinidos e nebulosos, como estudado nos itens a seguir.

1.2.1 O pensamento pós-moderno. A negação das metanarrativas

O pensamento racional inaugurado pela modernidade era calcada na busca pelo discurso verdadeiro e unívoco sobre o que é realidade. A pós-modernidade se afasta deste pensamento totalitário. LEVIN (1988, p. 5) propõe a reflexão para um novo modo de ver e compreender o mundo, a fim de que o ser humano consiga atingir, tanto individual quanto coletivamente, uma nova dimensão do Ser. Todavia, contrariando o proposto pelo autor, o mesmo observa que não seria este o caminho que a discussão tem tomado no mundo pós-moderno:

É essa consciência da nossa situação que nos separa da modernidade; mas o discurso pós-moderno não é só um discurso que toma como seu problema a experiência da crise; é também um discurso que está ele mesmo em crise: um discurso sem fundamento, sem sujeito, sem origem, sem qualquer fulcro, sem razão. (LEVIN, 1988, p. 5)⁴

⁴ Tradução nossa: It is this consciousness of our situation which separates us from modernity; but post-modern discourse is not only a discourse which takes as its problem the

Na citação acima, o autor aponta para o pensamento pós-moderno que se caracteriza por negar uma diretriz lógica e absoluta, não há um centro único e totalizante capaz de compreender o mundo. Enquanto o homem moderno empregava todos os seus esforços para, por meio da razão, compreender o mundo fragmentado, caótico e efêmero, o pós-moderno segue outra direção. O homem contemporâneo enfrenta o caos do cotidiano ciente de que a razão não é mais suficiente para compreendê-lo. Pelo contrário, ele deixa de lado a obsessão moderna da busca pelo eterno e imutável e, em contrapartida, ele absorve, aceita e se aprofunda nesta realidade efêmera e fragmentada como se ela fosse tudo que existisse, negando inclusive as conquistas do passado. A citação acima ainda é categórica quando afirma que o discurso pós-modernista, ao se permitir ser permeado pelo caos e denunciar a crise da modernidade, está também em crise pois não apresenta fundamento, é ainda inconsistente.

O que une a modernidade à pós-modernidade é permanência da condição caótica, contudo o que as separa é justamente a perspectiva, o olhar, que cada movimento tem sobre essa característica. Tal constatação levou HARVEY (2014, p. 49), dentre outros autores que comungam do mesmo pensamento, a afirmar que o pós-modernismo pudesse ser, na verdade, uma versão do modernismo e que “verdadeiras revoluções da sensibilidade podem ocorrer quando ideias latentes e dominadas de um período se tornam explícitas e dominantes em outro”. Enquanto a modernidade aprofundava suas pesquisas em busca de uma verdade absoluta, enraizada e totalizante, o homem pós-moderno rejeita todo e qualquer valor universal e, principalmente, as *metanarrativas*.

Eis um termo que prescinde de breve conceituação. Entende-se como *metanarrativas* todas aquelas grandes narrativas capazes de explicar o conhecimento existente, ou seja, os grandes esquemas interpretativos, como por exemplo o marxismo e a Bíblia (HARVEY, 2014, P. 19). O primeiro autor a se insurgir contra as *metanarrativas* foi o francês Jean-François Lyotard, para quem o

experience of a crisis; it is also a discourse which is itself in crisis: a discourse without grounds, without subject, without an origin, without any absolute center, without reason. (LEVIN, 1988, p.5)

pós-moderno caracteriza-se primordialmente pela incredulidade diante das *metanarrativas*, ou *metarrelatos*. Tudo que é absoluto, totalizante, é colocado em cheque trazendo sérias consequências políticas e sociais.

Simplificando ao extremo, considera-se "pós-moderna" a incredulidade em relação aos metarrelatos. E, sem dúvida um efeito do progresso das ciências; mas este progresso, por sua vez, a supõe. Ao desuso do dispositivo metanarrativo de legitimação corresponde sobretudo a crise da filosofia metafísica e a da instituição universitária que dela dependia. A função narrativa perde seus atores (*functeurs*), os grandes heróis, os grandes perigos, os grandes périplos e o grande objetivo. Ela se dispersa em nuvens de elementos de linguagem narrativos, mas também denotativos, prescritivos, descritivos etc., cada um veiculando consigo validades pragmáticas *sui generis*. Cada um de nós vive em muitas destas encruzilhadas. Não formamos combinações de linguagem necessariamente estáveis, e as propriedades destas por nós formadas não são necessariamente comunicáveis. (LYOTARD, 1988, p. xvi)

Ainda segundo LYOTARD, o saber pós-moderno apura o olhar para as diferenças e torna o incomensurável mais palatável ao homem. "Ele mesmo [o saber pós-moderno] não encontra sua razão de ser na homologia dos *experts*, mas na paralogia dos inventores." (1988, p. xvii). O pensamento pós-moderno percebe o ambiente caótico, plural e efêmero, e não tenta defini-lo ou compreendê-lo. Pelo contrário, ele aceita essa estrutura e entende que não se pode compreender caos através do pensamento racional. Segundo Foucault, há que se "desenvolver a ação, o pensamento e os desejos através da proliferação, da justaposição e da disjunção", bem como "preferir o que é positivo e múltiplo, a diferença à uniformidade, os fluxos às unidades, os arranjos móveis aos sistemas. Acreditar que o que é produtivo não é sedentário, mas nômade" (FOUCAULT, 1983, p. xiii, in HARVEY, 2014, p. 49).

1.2.2 O pensamento pós-moderno na política

No âmbito político todo e qualquer discurso unificador em prol de um bem comum social passou a ser desacreditado. Ainda mais, passou a ser visto como uma ameaça nociva à sociedade. Não é por acaso que, por muito anos, o engajamento político partidário foi sendo deixado de lado dando margem a uma característica

pluralista que surge com vigor nestes tempos. Sob este aspecto, todos os grupos, todas as minorias, acreditam que podem e devem ser ouvidos por suas próprias vozes e dispensam uma representação política mais abrangente. O discurso totalizante passou a ser fragmentado nessa multiplicidade de vozes igualmente legítimas. Tal argumento baseia-se nos fundamentos foucaultianos, abordados por Harvey, que colocam como tema central da pós-modernidade, a relação entre conhecimento e poder:

Mas Foucault (1972, 159) rompe com a noção de que o poder esteja situado em última análise no âmbito do Estado, e nos conclama a “conduzir uma análise *ascendente* do poder, começando pelos seus mecanismos infinitesimais, cada qual com a sua própria história, sua própria trajetória, suas próprias técnicas e táticas, e ver como esses mecanismos de poder foram – e continuam a ser – investidos, colonizados, utilizados, involuídos, transformados, deslocados, estendidos, etc. Por mecanismos cada vez mais gerais e por formas de domínio global” (HARVEY, 2014, p. 50)

Segundo tal raciocínio, pode-se inferir que a desconstrução dos totalitarismos ocorre quando se voltam os olhos para investigar e valorizar a pluralidade do discurso humano. Tal multiplicidade, muito bem-vinda para o pensamento pós-moderno, serve como fundamento para, assim, “intervir na maneira como o conhecimento é produzido e constituído nos lugares particulares em que prevaleça um discurso de poder localizado” (HARVEY, 2014, P. 50). Deste modo e de acordo este pensamento de Harvey, o objetivo da pós-modernidade, no que se refere ao pensamento político, é colocar em cheque os discursos totalitários. Neste sentido, cumpre transcrever o entendimento de EAGLETON:

À medida que se desfaziam as esperanças políticas, os estudos culturais ganharam proeminência. Sonhos de ambiciosa mudança social eram denunciados como “grandes narrativas” ilícitas, mais inclinadas a levar ao totalitarismo do que à liberdade. (...) A micropolítica eclodiu numa escala mundial. Uma nova fábula épica sobre o fim das fábulas épicas espalhou-se por todo o globo. De um extremo a outro do planeta doente, havia chamados para abandonar o pensamento planetário. Qualquer coisa que nos unisse – o que quer que fosse o *mesmo* – seria danosa. Diferença era a nova palavra de ordem (...) (2011, pp. 74, 75)

Ressalte-se que a visão de EAGLETON, acima transcrita, aponta um viés não tão otimista sobre os rumos do pensamento político na pós-modernidade, ao passo que traz à tona a negação do pensamento global, bastante presente nos ideais do projeto modernista. O risco do surgimento de um pensamento político global e harmonioso é que ele se torne uma espécie de metanarrativa, tão combatida pelos pós-modernos conforme visto no item anterior. Segundo o autor, as iniciativas que pensem no bem comum, que valorizem o sentido de comunidade, são negados e os efeitos disso podem ser perniciosos.

1.2.3 A valorização das alteridades e o conceito de heterotopia

Conforme visto acima, a mudança do pensamento político está diretamente atrelada à valorização das alteridades. Ou seja, a contemporaneidade dá voz a todas as pessoas que desejam (e agora podem) expressar suas opiniões, tendo reservado o direito de serem respeitadas por eles. Este movimento pode ser percebido nas minorias como as mulheres, gays e negros, que lançam mão das ferramentas atuais para se fazerem ouvir e, portanto, não prescindem mais de uma representatividade oficial que as defenda.

A ideia de que todos os grupos têm o direito de falar por si mesmos, com sua própria voz, e de ter aceita essa voz como autêntica e legítima, é essencial para o pluralismo pós-moderno. O trabalho de Foucault com grupos marginais e intersticiais influenciou muitos pesquisadores, em campos tão diversos quanto a criminologia e a antropologia, a assumir novas maneiras de reconstruir e representar as vozes e experiências de seus sujeitos. Huyssens, por sua parte, enfatiza a abertura dada no pós-modernismo à compreensão da diferença e da alteridade, bem como o potencial libertatório que ele oferece a todo um conjunto de novos movimentos sociais (mulheres, gays, negros, ecologistas, autonomistas regionais etc.) (HARVEY, 2014, P. 52)

Como decorrência dessa condição, o homem passa a se perceber diante de uma cacofonia que permite que cada um expresse seu modo de ver o mundo e ser valorizado, respeitado e compreendido por ele. Não há mais certo ou errado, a ideia de que há somente um caminho a seguir cai por terra. Este homem pós-moderno

encontra-se diante de milhares de possibilidades e tem, na sua história/vivência individual, o seu microcosmos que lhe fornece uma visão de mundo particular.

Neste sentido, HARVEY lança mão do conceito foucaultiano de *heterotopia*, que, nas palavras do autor, é a “coexistência num ‘espaço impossível’, de um ‘grande número de mundos possíveis fragmentários’, ou, mais simplesmente, espaços incomensuráveis que são justapostos ou superpostos uns aos outros” (2014, p. 52). Este conceito vem diretamente ao encontro do anseio deste homem pós-moderno, que ao invés de empregar seus esforços no sentido de organizar o caos sob o prisma do pensamento lógico e epistemológico, ele se permite vivenciar o caos que é composto pela coexistência de vários mundo. A partir desta experiência individualizada ele poderá compor sua identidade autônoma e livre de paradigmas.

1.2.4 O mundo fragmentado e a relação com o tempo

Diante deste mundo fragmentado e caótico, o cérebro humano é a cada minuto bombardeado por milhares de informações. A pós-modernidade está ligada muito mais à anarquia do que à hierarquia, ao acaso do que ao projeto, à antiforma do que à forma. A partir do momento que se negam as grandes narrativas, a vida passa a ser uma sequência fragmentada de pequenos momentos onde o que é importa é o presente. Nesta urgência, a relação com o momento é superficial e não é possível qualquer tipo de aprofundamento, não se criam mais raízes. Principalmente porque não dá tempo.

Eis mais um sintoma da pós-modernidade: a angústia do homem contemporâneo frente ao tempo, ou melhor, à falta dele. As novas tecnologias diminuem as distâncias e não admitem mais a perda tempo. A revolução da comunicação trouxe uma nova dimensão ao homem que, em qualquer parte que esteja no mundo, é capaz de se comunicar, dar ordens, tomar decisões cruciais, demitir ou contratar, comprar e vender, tudo isso através de um simples aparelho de celular.

A relação do homem com o tempo está mudando. Se a máxima *time is money* fazia sentido no mundo moderno, o homem contemporâneo encontra-se totalmente dominado por ela e está sempre com pressa, em estado de urgência. O homem pós-moderno corre sem, muitas vezes, se dar conta do destino para o qual está correndo. Ademais, a informação superficial, ligeira, já é suficiente para as necessidades cotidianas e estão acessíveis em qualquer ferramenta de busca na internet, com uma agilidade jamais experimentada na história da humanidade. Basta um clique e, em questão de segundos, são disponibilizados os mais variados resultados para qualquer que seja o tema.

Em seu livro *Polegarzinha*, o filósofo francês Michel Serres (SERRES, 2013) faz um estudo sobre a nova geração de alunos que já nasceu num mundo digital, que tem à mão, pelo leve toque de seus dedos, toda e qualquer informação (por isso o título do livro). O autor analisa essa geração que não enfrentou nenhuma guerra mundial, não conheceu a fome e habita um mundo muito mais povoado que de seus avós. A expectativa de vida destes alunos é de aproximadamente oitenta anos e deverá esperar até a velhice para receber a herança de seus pais que, por sua vez, também têm o tempo de vida expandido.

Esses novos alunos não investem mais tempo realizando pesquisas em enciclopédias mofadas de bibliotecas públicas. Toda informação está diante de seus olhos na tela do computador e do seu smartphone. São eles que manejam o conhecimento, que estão no controle das informações que antes pertenciam ao professor. Sendo que este, nos tempos modernos, olhava para os alunos com olhar de presunção de ignorância, partindo do pressuposto de que o aluno (o ser sem luz) dependia dele para ter acesso ao conteúdo. O professor pós-moderno olha o estudante com presunção de conhecimento, visto que este pode ter acesso a todo o conteúdo da aula que está prestes a ser ministrada a partir de uma rápida pesquisa em seu celular (SERRES, 2013).

Faz-se relevante mencionar a analogia de SERRES com a lenda de *Saint-Denis*, que teria sido condenado à morte por decapitação no alto de uma colina. Os soldados, por preguiça ou qualquer outra coisa que o valha, o teriam executado na

metade do caminho. Indignado, Denis teria recolhido sua cabeça do chão e continuado o caminho até o alto da colina conforme havia sido determinado. Há diversas pinturas clássicas que mostram Saint-Denis segurando sua cabeça com as mãos e acima do pescoço encontra-se um faixo de luz. Segundo o autor,

A Polegarzinha abre seu computador. Mesmo sem se lembrar da lenda, ela considera ter a própria cabeça nas mãos e à sua frente, bem cheia, haja vista a quantidade enorme de informações disponíveis, mas também bem constituída, já que os motores de busca trazem à vontade, textos e imagens. (...) A Polegarzinha tem externamente, sua cognição, antigamente interna, como São Denis, que tinha a cabeça fora do pescoço. (SERRES, 2013, p. 35)

Serres faz de seu livro a pertinente provocação: como ocupar o espaço vazio acima do pescoço da Polegarzinha? Qual conteúdo passará a ter importância para ela? Como o professor pós-moderno consegue agora manter ordem e disciplina numa sala de aula, sendo que os alunos estão habituados com o caos, aprendem em meio à cacofonia, conseguem manter sua concentração em meio à diversos estímulos exteriores? Mais ainda, o aluno agora é o condutor do conhecimento que está literalmente em suas mãos. Qual o papel do professor e da escola pós-moderna que ainda está calcada nos moldes conferidos pela revolução decorrente da impressão de livros? A escola contemporânea custa notar que está diante de uma nova revolução, que destrói o formato imposto pelas páginas sem necessariamente apontar qual o próximo caminho a trilhar. Qual a arquitetura mais adequada para escola pós-moderna? Como devem ser as salas de aula? Como o professor se comporta como mediador do conhecimento? Tais inquietações didáticas não dizem respeito diretamente a este estudo, no entanto, servem mais como elementos caracterizadores que auxiliam na compreensão deste homem pós-moderno, caótico, descentralizado e desconstruído.

1.2.5 A pós-modernidade e o capitalismo

A pós-modernidade revela também a faceta mais cruel do capitalismo que tomou conta de todas as esferas da vida do homem, atrelando o sentido de felicidade e realização pessoal ao seu poder de compra (NEWMAN, 1984, 9 in

HARVEY, 2014, 64). A aquisição de um carro novo traz felicidade. A possibilidade de morar numa casa maior e mais equipada é sinônimo de que as coisas estão indo muito bem no trabalho e na vida pessoal.

Tendo como objetivo principal a obtenção de lucro, o capitalismo se estabeleceu a partir da exploração do trabalho e na mudança dos hábitos de consumo, de forma a inculcar a necessidade de compra desenfreada na mente das pessoas. O mercado age das mais variadas formas, até mesmo na fabricação de produtos com obsolescência programada, ou seja, já na aquisição de determinado produto o consumidor tem ciência de que em pouco tempo ele estará ultrapassado e não satisfará mais a ansiedade contemporânea por algo novo e melhor. Tal constatação, atrelada à condição humana de se viver pequenos e fragmentados momentos presentes, faz com que aquilo que importa de fato não seja quê se tem, mas aquilo que se tem neste momento. Assim, “estou sendo aquilo que estou tendo agora” supera a máxima de que “ter é mais importante que ser”. Nada mais é definitivo.

Por meio das estratégias da obsolescência dos produtos, do estilo e da sedução, o capitalismo transformou radicalmente as lógicas de criação e de produção, de distribuição e de consumo. Seu próprio sentido se subverteu: não mais sistema econômico racional, mas máquina estética produtiva de estilos, de emoções, de ficções, de evasões, de desejos, e tudo isso não mais, como acontecia antes, para uma elite social restrita, mas para o conjunto dos consumidores: o capitalismo artista não cessa de construir universos ao mesmo tempo mercantis e imaginários. (LIPOVETSKY e SERROY, 2015, p. 49)

Ao analisar a dinâmica do capitalismo, HARVEY aponta alguns fatores que afetam diretamente o seu desenvolvimento. Neste sentido estão as pressões exercidas pelo Estado ou outras instituições, sejam religiosas, políticas ou culturais, atreladas “ao poder de domínio do mercado pelas grandes corporações” (2014, p. 118). Tais pressões variam desde a taxaçoão de salários mínimos, até a propaganda que provoca mudança dos hábitos de consumo, conforme visto anteriormente. Afinal, há que se manter a coordenação entre o valor do produto e a possibilidade de compra (garantia de emprego) para que haja maior lucro. Contudo, a fórmula não é

tão simples e não se pode contar com um resultado certo dessas pressões que buscam moldar os caminhos do capitalismo, porque:

Além disso, as propensões sociais e psicológicas, como o individualismo e o impulso de realização pessoal por meio da auto-expressão, a busca de segurança e identidade coletiva, a necessidade de adquirir respeito próprio, posição ou alguma outra marca de identidade individual, têm um papel na plasmação de modos de consumo e estilos de vida. Basta considerar todo o complexo de forças implicadas na proliferação da produção, da propriedade e do uso em massa do automóvel para reconhecer a vasta gama de significados sociais, psicológicos, políticos, bem como mais propriamente econômicos, que estão associados a um dos principais setores de crescimento do capitalismo do século XX. (HARVEY, 2014, P. 118)

HARVEY (2014, P. 119) ainda ensina que o período pós-guerra, entre 1945 e 1973, apresentou um período de crescimento que considerou diversos fatores como as novas tecnologias, o controle do trabalho (aqui entendido como o fato dos trabalhadores estarem devidamente disciplinados para a finalidade de acumulação do capital), hábitos de consumo e novos estabelecimentos de poder político-econômico. No entanto, a partir de 1973, tal configuração passou a sofrer rápidas e significativas mudanças diante dos novos sistemas de produção decorrentes de “processos de trabalho e mercados mais flexíveis, de mobilidade geográfica e de rápidas mudanças práticas de consumo” (2014, p. 119). O autor afirma que, tais características atreladas à forte atuação cultural na pós-modernidade, poderiam configurar um novo modelo de regulamentação, passando das práticas político-econômicas do fordismo, característico do período pós-guerra, para um regime que ele considera de “acumulação flexível”.

LIPOVETSKY e SERROY (2015) utilizam o termo *capitalismo artista* ao tratar do fato deste sistema ter absorvido a arte em todas as suas esferas, incorporando as lógicas do estilo, do sonho, da sedução e do divertimento. Assim, o sistema que era acusado de deixar as coisas mais feias, acaba por se transformar, ele se reinventa e faz com que mesmo objetos do cotidiano, por exemplo, assimilem traços estéticos de artigos de coleção. É certo, contudo, como visto anteriormente, que

essa experiência estética proposta pelo sistema capitalista agrega valor aos bens de consumo com a finalidade principal de aumentar o lucro das empresas.

Com a época hipermoderna se edifica uma nova era estética, uma sociedade superestetizada, um império no qual os sóis da arte nunca se põem. Os imperativos do estilo, da beleza, do espetáculo adquiriram tamanha importância nos mercados de consumo, transformaram a tal ponto a elaboração dos objetos e dos serviços, as formas da comunicação, da distribuição e do consumo, que se torna difícil não reconhecer o advento de um verdadeiro “modo de produção estético” que hoje alcançou a maioria. Chamamos esse novo estado da economia mercantil liberal de capitalismo artista ou capitalismo criativo, transestético. (LIPOVETSKY e SERROY, 2015, p. 40)

Segundo os autores mencionados acima (2015, p. 41), o capitalismo estético já pode ser observado na era moderna, com suas primeiras manifestações na segunda metade do século XIX. No entanto, a pós-modernidade (chamada por eles de era hipermoderna) elevou a dimensão artista ao patamar de elemento fundamental no crescimento das empresas, que gera valor à elas. Ou seja, a atividade estética, a incorporação da dimensão criativa e imaginária, agora não é mais tida como mera característica supérflua, e sim torna-se pilar estrutural e exponencial dos setores do consumo mercantil.

1.2.6 O impacto instantâneo e a arte

Como tem-se analisado no presente capítulo, o homem contemporâneo tem estabelecido uma relação bastante conturbada com o tempo, que se mostra cada vez mais exíguo diante das demandas do dia a dia, da corrida frenética para acompanhar o turbilhão caótico e fragmentado que o cotidiano impõe à vida das pessoas. O esforço para maturação de ideias, o tempo gasto com a apreciação e contemplação do mundo tem sido deixado de lado. Como consequência desta característica há busca pelo impacto instantâneo, o foco nas aparências e superfícies. Para HARVEY, este imediatismo que se estabelece como regra resulta na ausência de profundidade (2014, p. 59). Tal faceta da contemporânea afeta o comportamento humano em seu cotidiano, na sua mais ampla acepção, abarcando também a produção cultural.

Os produtores culturais aprenderam a explorar e usar novas tecnologias, a mídia e, em última análise, as possibilidades multimídias. O efeito, no entanto é o de reenfatizar e até celebrar as qualidades transitórias da vida moderna. (HARVEY, 2014, P. 61)

Como não se fala mais em progresso, no seu sentido modernista que foca no alcance de um único e completo objetivo, pelo contrário nega-se tal possibilidade, HARVEY afirma que os pós-modernos não empreendem seus esforços para criar suas obras com sentido de continuidade (2014, p. 58). O que importa é a experiência artística proposta naquele momento, como ocorre nos *happenings*. A descrença no progresso faz o artista voltar os olhos àquilo que já foi realizado e trazer para sua produção atual. Neste sentido, a arquitetura contemporânea usa referências de estéticas do passado como citações em suas obras atuais. Assim também acontece com as artes plásticas que encontraram na colagem grande expoente de sua manifestação.

HARVEY (2014, p. 62) afirma que a relação do artista com a história sofreu intensa influência desse apego à superfície, desde as influências trazidas pelas imagens televisivas. Assim, o artista pós-moderno apresenta características na sua vida prática que o levam a preferir imagens superpostas do que superfícies trabalhadas, uma percepção de tempo e espaço decaída ao invés de um artefato cultural solidificado.

O outro lado da perda da temporalidade e da busca do impacto instantâneo é uma perda paralela de profundidade. Jameson (1984a; 1984b) tem sido particularmente enfático quanto à “falta de profundidade” de boa parte da produção cultural contemporânea, quanto à sua fixação nas aparências, nas superfícies e nos impactos imediatos que, com o tempo, não têm poder de sustentação. (HARVEY, 2014, 59)

O termo *impacto instantâneo* mencionado na citação acima parece ser a mola propulsora inclusive das campanhas publicitárias: o impacto é imediato, não há aprofundamento sobre o produto e, ainda pior, apresenta traços de acuidade artística para fornecer alguma credibilidade para aquilo que está sendo vendido. Revela-se o movimento da publicidade em direção à arte e que tem conduzido a produção cultural. Diante disto, HARVEY afirma que a atual produção cultural carece

de impulso vanguardista ou revolucionário, que seria decorrente da entrega do pós-modernismo à mercadificação e comercialização, a saber:

Há, no entanto, quem veja essa concessão da alta cultura à estética da Disneylândia antes como uma questão de necessidade do que de escolha. Daniel Bell (1978, 20), por exemplo, descreve o pós-modernismo como a exaustão do modernismo através da institucionalização dos impulsos criativos e rebeldes por aquilo que ele chama de “a massa cultural” (os milhões de pessoas que trabalham nos meios de comunicação, no cinema, no teatro, nas universidades, nas editoras, nas indústrias de propaganda e comunicações etc. E que processam e influenciam a recepção de produtos culturais sérios, e produzem os materiais populares para o público de cultura de massas mais amplo). A degeneração da autoridade intelectual sobre o gosto cultural nos anos 60 e a sua substituição pela pop arte, pela cultura pop, pela moda efêmera e pelo gosto da massa são vistas como um sinal do hedonismo inconsciente do consumismo capitalista. (HARVEY, 2014, p. 62)

A citação acima é de suma importância para trazer a compreensão do quanto a busca pelo *impacto instantâneo*, ora estudado, influenciou toda a produção cultural e que, ainda hoje, se faz presente. As novas tecnologias, tendo como maior expoente hoje em dia as redes sociais, parecem caminhar na valorização do instante e na efemeridade da experiência estética. Interessante notar que o texto de HARVEY, supracitado, menciona os anos 1960 como inaugural neste caminho para a degeneração da autoridade intelectual, pois foi exatamente durante os anos 1960, mais especificamente em 1967, que o filósofo, cineasta e ativista francês Guy Debord apontou para os perigos da *A Sociedade do Espetáculo*, conforme será mais detalhadamente estudado a seguir.

1.2.7 A Sociedade do Espetáculo

Em seu livro *A Sociedade do Espetáculo*, composto por 221 teses divididas em nove capítulos, DEBORD (1967) tem como tema central a maneira pela qual a realidade pode vir a ser transformada em espetáculo, a fim de se alcançar diversas formas de dominação e manipulação do pensamento das massas. A problemática apresentada pelo autor está calcada no fato de o mesmo se perceber diante de uma sociedade guiada por imagens, na qual parecer é mais importante que ser, a ilusão

tem maior valor do que a realidade, a imagem e a representação sobrepõem-se àquilo que é real.

De acordo com DEBORD, este cenário dá origem a toda uma geração alienada, que não contesta os fatos, posto que estes “fatos”, na verdade, são apenas as imagens distorcidas, deturpadas e maquiadas segundo os interesses daqueles que dominam as grandes massas, a saber, o sistema capitalista que se aproveita destas condições estabelecer supremacia nestes tempos. Qualquer que seja o tipo de organização política (monarquia, democracia, democrata-cristão) e qualquer que seja o estágio na cadeia hierárquica (dos chefes aos súditos), todos são incorporados pelo capital.

A “Sociedade do Espetáculo” aborda diversos e complexos conceitos que geraram inúmeros estudos, principalmente no que se refere aos conceitos políticos que, calcados em princípios marxistas, fizeram deste livro a Bíblia da Revolução de maio 1968 na França, segundo o entendimento da professora e pesquisadora Iná Camargo Costa, em palestra realizada no dia 05 de novembro de 2009, na sede da Brava Companhia, no Bairro Parque Santo Antônio em São Paulo⁵.

Neste aspecto, é importante ressaltar que Guy Debord fazia parte da Internacional Situacionista (IS), movimento de cunho político e artístico (influenciado pelos surrealistas e pelos dadaístas) que ansiava por mudanças políticas e sociais. O movimento era formado por pouquíssimos membros (apenas doze pessoas) que, justamente por seu caráter anarquista, não buscava se estabelecer como partido e angariar seguidores. DEBORD mesmo, por várias vezes, rejeitou alguns interessados em filiar-se, principalmente aqueles advindos do movimento estudantil que eram considerados por ele a parte “espetacular” do processo.

A IS e Debord, em seus filmes e em seu livro ora mencionado, tinham o interesse em instigar o pensamento crítico autônomo das pessoas, a fim de que pudessem se enxergar dentro da realidade pós-moderna, onde tudo é transformado

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=Y-JwqQowAdk>, acessado em 21/08/2015.

em imagem, em que, nos seus próprios dizeres: “Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação” (1997, p. 13).

No que tange à alienação da sociedade, DEBORD assevera que as pessoas deixam de viver o real quanto mais observam as imagens criadas e colocadas em seu dia a dia. Assim, a existência e o desejo genuinamente próprios dão lugar aos ditames do espetáculo que a sociedade, enquanto espectadora, assimila em seu dia a dia, até mesmo em seus gestos que não são mais seus, mas daqueles que os apresentam e por ela são copiados repetidamente. Até mesmo o conceito daquilo que é bom ou ruim passa pelo crivo do espetáculo, de onde vem a máxima: “tudo que é bom aparece. Tudo que aparece é bom” (1997, pp. 16, 17). O pensamento do autor francês, embora escrito em 1967, reverbera ainda hoje em nossa sociedade cada dia mais alienada, numa cultura ditada por informações superficiais. Existe ainda uma ditadura do pensamento hegemônico que censura e nubla a possibilidade de um pensamento crítico. Neste sentido, vale transcrever o pensamento de LANE:

Quando nosso pensamento não confronta as nossas ações e experiências com o nosso falar, quando apenas reproduzimos as representações sociais que nos foram transmitidas, e toda e qualquer inconsistência ou incoerência é atribuída a “exceções”, a “aspectos circunstanciais”, quando não a particularidades individuais, estaremos apenas reproduzindo as relações sociais necessárias para a manutenção das relações de produção da vida material em nossa sociedade. (LANE, 2006, p. 36).

DEBORD foi pioneiro na crítica à cultura de massa que influenciou muitos pesquisadores. Seu livro nos conduz a uma compreensão não somente da sociedade francesa de 1967 e a greve geral que parou o país em maio de 1968, mas também sobre a evolução do capitalismo em nossos tempos numa sociedade cada dia mais alienada e dependente dos ditames da moda publicitária. Neste sentido, cumpre transcrever o entendimento de EAGLETON:

Num mundo de presidentes atores de cinema, mercadorias eroticamente enfeitiçantes, espetáculos políticos e uma indústria cultural expressa em multimilhões de dólares, cultura, produção econômica, hegemonia política e propaganda ideológica pareciam haver se fundido num único e indistinto todo. (EAGLETON, 2011, P. 78)

O poder de escolha se restringe cada dia mais; o pensamento continua sendo colocado em moldes e formatado de acordo com os ditames do capitalismo; as noções de belo, bom, correto, comportamento e de sucesso são determinadas em espetáculos que hegemonomizam toda uma massa muito mais facilmente controlada e dominada.

Escrita em 1978 por Chico Buarque de Hollanda o musical *Ópera do Malandro* (inspirada em *Ópera de Três Vinténs*, de Berthold Brecht e na *Ópera do Mendigo*, de John Gay) faz duras críticas à ascensão do capitalismo e da dominação norte americana sobre a economia brasileira na década de 1940. Quase no final do espetáculo, depois de uma sequência de situações que demonstram características bem próprias de cultura brasileira (pequeno poder, jeitinho brasileiro, bode expiatório), a personagem Teresinha Fernandes de Duran, em tom profético anuncia ao seu marido, o traficante Max Overseas (que está a ponto de ser executado por seu amigo de infância) que iria demorar mais de meio século para que a multidão pudesse se insurgir contra os desmandos de um governo corrupto e aproveitador, porque “a multidão não vai estar iludida, nem tiranizada, nem nada. Sabe o quê? A multidão vai estar é seduzida”.

Nesta análise da sociedade do espetáculo proposta por DEBORD, e que mesmo escrito na década de sessenta se mostra pertinente ainda hoje, pode-se levantar as cada vez mais presentes redes sociais no cotidiano deste homem pós-moderno. Essas ferramentas eletrônicas revelam-se como um evidente fruto da contemporaneidade. Nestes ambientes se encontram latentes as características da pós-modernidades estudadas anteriormente neste capítulo. Seguem abaixo algumas destas principais características:

- i) a valorização da alteridade, cada um sente-se valorizado por aquilo que pensa e tem o seu espaço para expor seu pensamento, independentemente de uma representação maior;

- ii) as informações desfilam em uma *timeline* sobre todo e qualquer tema, em minutos é possível saber sobre as notícias que têm maior destaque no mundo;
- iii) as atualizações mencionadas anteriormente jamais são aprofundadas, já que não há tempo hábil para isso;
- iv) é possível parecer feliz, bem-sucedido, bem resolvido com meia dúzia de fotos e frases de efeito, sem ser contestado por elas. É possível seduzir e ser seduzido sem muito esforço.

Ao final deste capítulo é possível perceber-se diante de um panorama composto por alguns dos principais pontos que caracterizam a pós-modernidade. Pode-se perceber um longo caminho desde o surgimento e a derrocada do conceito de subjetividade e da razão objetiva pregadas pelo projeto cartesiano modernista em busca do “eterno e imutável” da natureza humana, até chegar na aceitação deste mundo fragmentado, efêmero e caótico e que nega as referências do passado e a existência de um pensamento racional que tente entender a contemporaneidade, pelo contrário, entende que é exatamente no caos que o homem contemporâneo se desenvolve. Conforme também já sinalizado anteriormente neste capítulo, o ser humano passa por alterações na estrutura do sentimento e que influenciam diretamente na forma como as pessoas se relacionam na contemporaneidade. E é exatamente este o passo a ser trilhado no próximo capítulo que irá analisar as referidas transformações sob três aspectos dos relacionamentos: sexo, fidelidade e o casamento.

CAPÍTULO 2

AS RELAÇÕES AFETIVAS NA PÓS-MODERNIDADE

O primeiro capítulo da presente pesquisa estabelece um panorama sobre contemporaneidade, bem como a conceituação do termo pós-modernidade, fundamental para o desenvolvimento do estudo. A partir disto, o presente capítulo tem a finalidade de afunilar a pesquisa no sentido de discutir como se configuram as relações afetivas na contemporaneidade, sendo este o viés mais pertinente à questão que se apresenta nesta dissertação. O pesquisador social inglês Anthony Giddens aprofunda seus estudos nas relações afetivas. Seus conceitos, atrelados aos estudos de outros autores que se dedicam ao tema, como Georges Balandier e Gisela Haddad, servem como base teórica para o presente capítulo.

Neste primeiro momento, cumpre apresentar quatro aspectos apontados por GIDDENS (2000, p. 100) que demonstram como as relações afetivas na contemporaneidade em muito se divergem dos relacionamentos de três ou quatro décadas atrás (ou de outros momentos históricos anteriores). O primeiro aspecto refere-se ao modo muito mais ativo pelo qual os relacionamentos são construídos e se mantêm. Isso seria fruto das mudanças nas tradições e o surgimento da reflexividade social. O autor usa as amizades como exemplo: antes elas surgiam por conta de experiências de vida em conjunto, como frequentar a mesma escola, servir o mesmo exército, etc. Hoje em dia as amizades estão calcadas muito mais na comunicação estreita e na confiança do que na comunhão de experiências, o mesmo se estende para as relações afetivas.

O segundo ponto levantado pelo autor refere-se ao casamento e à família (como será estudado mais detidamente ainda neste capítulo). Atualmente a sociedade enxerga, pela primeira vez, homens, mulheres e crianças em pé de igualdade, tanto legal quanto socialmente⁶. A relação entre iguais exige muito maior

⁶ No que tange ao tratamento equânime entre os sexos ao qual este capítulo se refere, é importante mencionar a definição de igualdade de EAGLETON, para quem: "Tratar as pessoas de uma maneira igual não significa trata-las como se fossem todas a mesma coisa;

negociação e confiança uns nos outros. A negociação mencionada nesse ponto conduz ao terceiro aspecto levantado pelo autor, no qual o diálogo surge como alicerce no qual estão firmadas as relações contemporâneas em sua grande maioria. Por fim, o quarto aspecto apresentado por Giddens nesta comparação entre as relações afetivas atuais e as antigas refere-se ao crescimento e o domínio praticamente universal dos ideais e dos valores do “amor romântico”, que será estudado com maior destaque nas linhas a seguir.

O conceito de *amor romântico* é o primeiro dos conceitos abordados por Giddens e sobre o qual esta pesquisa se debruça. De acordo com o autor, o *amor romântico* se desenvolveu de fato somente no final do século XVIII e início do século XIX (GIDDENS, 2000, p. 101). Antes disso, as bases do casamento estavam firmadas sobre decisões paternas que abordavam vieses econômicos e questões como herança e formações de alianças de parentesco. HADDAD (2014, p. 22) faz um breve histórico dos perfis que as relações afetivas traçaram desde a antiguidade até chegar ao século burguês, quando passou a preponderar o amor romântico visto como uma regra social correta, pelo menos no mundo ocidental. O percurso traçado pela autora revela que aquilo que hoje se toma por regra (amor romântico) é o fruto de uma conjunção de fatores socioculturais e, portanto, também passível de ser revisitado conforme as relações se estabelecerem no decorrer dos anos.

Embora o amor seja de todos os tempos, exista em todas as partes e desde sempre tenha sido tema predileto dos poetas, estes a quem foi dado o privilégio de expressar seus mistérios, segundo Rougemont (1988), nossa acepção de amor moderna e ocidental é uma invenção relativamente recente e diz respeito a uma relação exclusiva entre um homem e uma mulher que aspiram a se unir na busca de uma completude feliz. (HADDAD, 2014, p. 44)

Muito antes do referido estabelecimento do *amor romântico*, pensadores de todos os tempos dissertaram sobre o amor em suas épocas, corroborando com o entendimento de que este sentimento sempre esteve presente na humanidade, independentemente da forma pela qual ele se manifesta, posto que inerente ao ser humano, conforme mencionado na citação acima. No início de seu histórico sobre o

significa atender com equanimidade a cada situação individual única. Igualdade significa dar tanto peso à particularidade de um indivíduo quanto à de outro.” (2003, p. 201-202)

desenvolvimento do amor pelos anos, HADDAD (2014, pp. 43 e 44) relembra os sete discursos de Platão em *O Banquete* nos quais ele cataloga o amor em tipos diferentes, remetendo-os invariavelmente ao seu sentido de busca pelo Bem, Belo ou Verdadeiro. Tamanha é a influência de Platão sobre outros estudiosos que surgiram depois dele que estes, ainda hoje, definem o amor como uma busca pelo Bem Supremo seguindo os preceitos do filósofo grego, dada à dificuldade de se conceituar, definir ou descrever as manifestações do amor. A relação direta do amor com essa expectativa do ideal de felicidade, acaba por nublar a experiência amorosa tumultuosa, que é deixada de lado nestas definições “e é principalmente essa experiência que marca as mudanças e a evolução da cultura na sua relação com o amor” (HADDAD, 2014, p 45). As experiências tumultuosas a que se refere HADDAD, estão diretamente ligadas ao processo marcado entre o fim da Idade Média e início da Modernidade, em que o foco do amor passou do objeto do amor (idealizado e eterno para os antigos) para o sujeito do amor, este sim fruto de um processo de subjetivação e interiorização dos sentimentos próprios da perspectiva da individualidade que surge naquele momento.

O que se tem de registro sobre o entendimento acerca do amor na Antiguidade remete ao sentido de busca pela felicidade calcada num ideal de harmonia, perfeição e unidade absoluta. Embora os encontros sexuais não fossem vistos com repúdio e, pelo contrário, fossem aceitos pela sociedade, a entrega desenfreada aos desejos sensuais era condenada. Esta falta de contenção dos impulsos revelava a incapacidade da pessoa dominar seus desejos, causando sentimento de exclusão do processo civilizatório (HADDAD, 2014, p. 49). Mais tarde essa “condenação” seria encampada pelo cristianismo, que coloca o controle sexual, junto com outras regras morais, sob a pecha de Leis de Deus. A partir de então, a busca pelo Bem Supremo, agora retratado e canalizado em Deus, está calcada numa série de negações de pulsões em função do temor a Ele, gerando o sentimento de culpa sobre aqueles que transgredem seus mandamentos.

Ao cindir de um lado o amor e de outro o *amor de si* e o sexo, a Igreja católica produziu uma literatura importante sobre a luta íntima que cada um travava pela necessidade de renunciar aos apelos das paixões sexuais e agressivas e aos desejos de ser amado e reconhecido por seus semelhantes, a fim de se

sentir digno do amor divino. Esse conflito que supera a simples divisão entre o Bem e o Mal coloca o amor *a* Deus como provação e o amor *de* Deus como troféu aos que vencem o tormento, as dores e os sofrimentos dessas paixões. A Igreja se manterá por muitos séculos como uma instituição reguladora da moral e dos costumes e da civilização ocidental, impondo sacrifícios de prazeres considerados nocivos ao convívio social dos homens. (HADDAD, 2014, p. 48)

Conforme se depreende da citação acima, as leis de conduta cristãs contribuíram para a divisão entre “o que se quer” e “o que se teme”, bem como para o surgimento dos sentimentos referentes às paixões que, segundo HADDAD (2014, p. 49), passam a ser a medida da interioridade humana com o advento da Modernidade, conforme mencionado anteriormente quanto ao viés tumultuoso das relações amorosas. Soma-se a isso a concepção de individualidade que começa a surgir neste período, muito amparada e fortalecida pelas quebras de paradigmas da Reforma Protestante, segundo a qual a relação com Deus era individualizada e a busca pela verdade seria dentro de si mesmo, fatos que abrem as portas para que o homem possa refletir e falar sobre si mesmo.

A descoberta da individualidade, subjetivação e humanização do foco amoroso marcaram o caminho que conduziu à consolidação do *amor romântico*. Seus primeiros sinais surgem no início da Modernidade, vindo a estabelecer-se na era burguesa no século XVIII, quando o objeto de amor deixa de ser absoluto. Há, contudo, um meio termo neste caminho que surge no século XII com o chamado *amor cortês* a que se referiam os trovadores (poetas cantores medievais), que tiveram relevância neste processo de subjetivação do foco amoroso. Nas palavras de HADDAD:

Essa modalidade de amor [amor cortês] guardava semelhança com o antigo e o cristão, ao colocar o objeto amado, a dama, como inacessível, mas produziu uma importante humanização do objeto de amor, além de valorizar a figura da mulher. Toda a literatura da mística cristã aparece no discurso do amor cortês quando associado à dor, ao sofrimento e à promessa de felicidade. O amor romântico teria herdado essa idealização do objeto amado, os tormentos, dores e frustrações das tentativas de obtê-lo e a paixão da conquista, o que enfatizava o sujeito do amor. (2014, p. 50)

Como mencionado anteriormente, os ideais do *amor romântico* foram diretamente influenciados por essa nova noção de individualidade e tiveram ênfase primeiramente entre os burgueses, sendo depois difundidos em grande parte da sociedade, sendo considerado como *amor verdadeiro*. A fidelidade conjugal, prerrogativa do *amor romântico*, assume importante papel nas relações não somente como uma promessa de felicidade tanto na esfera sexual quanto amorosa, mas também passa a exercer função regulatória da vida em família enquanto instituição social. Segundo HADDAD (2014, p. 23), durante o período em que se expandia o projeto iluminista, Rousseau teria sido o responsável por difundir perante a burguesia da época esta proposta política e filosófica do *amor romântico*, que une amor e sexualidade no casamento e torna-se a base para a constituição familiar. Tal composição teve ampla recepção pela burguesia da época porque dava conta de dois anseios: a valorização da individualidade e a legitimação da sexualidade dentro do casamento.

Assim como acontecia na antiguidade, como visto anteriormente, os excessos na entrega à sexualidade também são condenados no *amor romântico*. Ocorre que, enquanto os gregos antigos condenavam tais excessos por configurarem uma incapacidade da pessoa controlar seus impulsos e, em razão disso, estaria fora do processo civilizatório, a partir do século XIX foi o amor que passou a ser o fator controlador de tais impulsos sexuais. Era por uma questão de fidelidade ao sujeito amado que o sexo impulsivo realizado fora da relação passou a ser condenado, de acordo com estes novos códigos moralistas. HADDAD (2014, pp. 23 e 24) aponta para o fato de que uma vasta literatura foi produzida no sentido de mostrar os fins trágicos daquelas paixões que se concretizavam para fora dos muros da exclusividade conjugal, que pesavam muito mais sobre as mulheres, que deveriam colocar em primeiro plano seu papel de mãe, guardar a virgindade, pureza, monogamia, exigências que se estenderiam (e se estendem) pelos anos.

E o *amor verdadeiro* seguia incólume como ideal de felicidade, como se constata pelos inúmeros romances da época cujas histórias de amor descreviam os mais variados sentimentos, assim como as angústias e os sofrimentos vividos por seus protagonistas em torno deste objetivo maior: a realização do ideal de amor. Tal repertório literário não só alimentava a idealização romântica do amor, como propiciava cenários de

encontros e experiências amorosas cujas paixões e desesperos passam a colorir as fantasias humanas. (2014, p. 23 e 24).

As narrativas românticas mencionadas acima tiveram ampla difusão perante a sociedade burguesa e também se concretizaram como a primeira escola literária a ser amplamente difundida sobre a grande massa da época, exercendo influência direta sobre a forma como se estabeleciam os relacionamentos. Vale lembrar que o sentimento de individualidade, cada vez mais presente e em forte ascensão, encontrou ampla identificação nessas narrativas românticas, posto que valorizavam os sentimentos íntimos ajudando a criar uma interioridade psicológica, proporcionando um sentimento inédito à época relacionado à subjetividade amorosa. Segundo HADDAD “nascia um novo conhecimento, uma ciência do homem, de suas particularidades e singularidades, expressa por uma nova linguagem, autorreferente, com sujeitos capazes de falar de si” (2014, p. 24).

A subjetividade do foco amoroso e a individualidade tratadas acima mudaram o perfil das relações amorosas, contudo a busca pelo encontro do amor verdadeiro ainda se apresenta como uma tentativa ancestral de atingir a felicidade. Os novos ideais pregados pelo *amor romântico* transpõem as questões econômicas, até então também determinantes para o casamento, em direção a uma perspectiva sobre os casais como “colaboradores de um empreendimento emocional conjunto” (GIDDENS, 1993, p. 36). Com o decorrer dos anos, o lar passou a ser visto pela sociedade como um local onde há apoio emocional e é totalmente separado do ambiente de trabalho. Neste sentido, até mesmo o tamanho das famílias passou por transformações. Enquanto as sociedades pré-modernas pressionavam a constituição de famílias numerosas com a finalidade principal de constituírem força de trabalho (os filhos eram vistos como mão de obra), os avanços tecnológicos trazidos pela Modernidade, atrelados aos ideais do *amor romântico*, reduziram o núcleo familiar. Segue abaixo uma breve definição de GIDDENS sobre o ideal de *amor romântico*:

(...) temos a ascensão, e hoje o predomínio mais ou menos universal, dos valores do amor romântico. O amor sexual sempre existiu, mas tanto a ideia de “romance” quanto sua vinculação com o casamento datam de apenas um século. O amor romântico tem a ver com a comunicação afetiva e o

caráter especial do outro. O amor romântico implica a ideia de intimidade, pois o que se ama especificamente são as qualidades do outro. O amor não tem aqui a conotação de obrigação ou dever, embora, é claro, estes possam a ele se agregar. O romance envolve também uma narrativa personalizada, uma história que o amante desenvolve a respeito de si mesmo e do outro. Na verdade, o amor romântico tem relação dupla com a intimidade. Uma vez que é relativamente imediato, um acontecimento inesperado, o amor romântico evidentemente é uma projeção – marcada, como observou Freud, por qualidades infantis. O ideal do amor romântico está em desacordo com a intimidade baseada no pleno conhecimento das boas e das más qualidades do outro. (GIDDENS, 2000, p. 100 – 101)

Já há algum tempo o *amor romântico* é aceito como a forma de relacionamento mais aceitável e correta em quase todo o mundo. Os componentes dos casais projetam no outro uma perspectiva de felicidade e satisfação através da construção de uma vida a dois. Expressões como “para sempre” e “único” são comuns quando se trata de *amor romântico*, bem como a possibilidade de escolher a pessoa com quem se projeta viver junto até o final da existência. No entanto, partindo do pressuposto de que o próprio *amor romântico* foi fruto de uma conjuntura de fatores sociais e históricos, é possível que uma nova forma de relacionar-se venha a emergir também decorrente de outros e novos fatores igualmente sociais e históricos. GIDDENS (1993, p. 18) entende que nos tempos atuais os relacionamentos interpessoais, mesmo que surgindo a partir dos ideais do *amor romântico*, passam por transformação radicais decorrentes de mudanças na sociedade contemporânea. Tais transformações serão analisadas a seguir sob três aspectos específicos: casamento, sexo e fidelidade.

2.1 CASAMENTO: AMOR ROMÂNTICO, RELACIONAMENTO PURO E AMOR CONFLUENTE

Conforme estudado anteriormente, a partir da era burguesa, século XVIII, a sociedade passou a projetar no casamento um porto seguro onde pudesse aquietar seus anseios e angústias. O amor apaixonado, a subjetividade e a individualidade emergentes à época, passaram a enxergar na união conjugal um alvo a ser atingido na busca pela felicidade onde, enfim, o amor e o sexo coexistiriam livres de culpa, desde que observados os preceitos de exclusividade e sacrifício em nome do sujeito

amado⁷. O casamento encerrava em si o “felizes para sempre” pregado pelo *amor romântico*, celebrando o núcleo familiar constituído por pai, mãe e filhos como um lugar onde a privacidade e a afetividade se encontram harmonicamente (HADDAD, 2014, p. 25 e 26).

Entre normas, rigores e excessos, a possibilidade de que o amor e o sexo pudessem se entrelaçar em um único ideal, fundando o *verdadeiro amor*, acena com uma solução ao combinar esses discursos díspares e oferecer uma medida mista de enaltecimento do sentimento (amor) levado às alturas com a melhor das emoções (sexo). Além de proporcionar um lugar de aceitação da sensualidade, essa composição cumpre um papel de coesão social ao responder às expectativas de gestão da moral burguesa. (HADDAD, 2014, p. 67)

O capítulo anterior desta pesquisa mostra que a pós-modernidade revisita, reinventa e se opõe às tradições e tabus, ainda mais no que tange à superação das metanarrativas. No que se refere aos casamentos, conforme foram se estabelecendo desde a era burguesa, a instituição da família patriarcal firmou-se como uma tradição profundamente arraigada na sociedade ocidental considerada por anos como aceitável e culturalmente correta, ditando comportamentos e a “forma certa” de se relacionar. A sociedade patriarcal não só mantinha o marido no domínio econômico, como também conferia à sexualidade masculina o protagonismo nas relações.

Consequentemente, a sociedade patriarcal revelava uma desigualdade afetiva na qual as mulheres virtuosas estavam destinadas ao casamento, enquanto as demais eram subjugadas à categoria de mulheres desonradas (GIDDENS, 2000, 89). Tais mulheres virtuosas passaram a ocupar papel fundamental para a manutenção do núcleo familiar (surgido e supervalorizado com a sociedade burguesa). Razão pela qual a relação de proximidade entre mãe e filhos tinha a função de manter o bem-estar da família, ainda que o amor apaixonado entre homem e mulher já tivesse se esgotado ou perdido seu encantamento.

⁷ Se a relação amorosa e o casamento já existiam desde a Antiguidade, foi no século burguês que a conjunção amor, casamento e sexo deu origem ao *amor romântico*. (HADDAD, 2014, p. 44)

Embora fosse condição e critério de sucesso dos casamentos, o amor não consegue garantir o eterno romance conjugal. A infância assume o prolongamento desse ideal de amor e felicidade irrealizável na aspiração de um tempo feliz e perdido. Os filhos passam a representar a esperança da realização dessa felicidade almejada pelos pais, e o amor dos pais a seus filhos se alimenta da possibilidade de assisti-los transformarem-se na imagem da felicidade idealizada por eles. (HADDAD, 2014, p. 26 e 27)

Conforme se depreende da citação acima, a felicidade eterna prometida pelo *amor romântico*, quando colocada em risco, passou a encontrar no amor aos filhos um novo fôlego para a manutenção do núcleo familiar. Ainda segundo HADDAD (2014, p. 26), o amor materno alcançou um lugar inédito na história da humanidade e o corpo dessa mulher-mãe é elevado ao patamar de máxima pureza, quase sacralizado. Sobre esta mulher virtuosa recaem as mais rígidas regras de moral e conduta, de busca por pureza, bondade e submissão. Enquanto isso, o papel do homem provedor dentro da família lhe garantiu por séculos supremacia afetiva e econômica⁸. Contudo, esta cisão entre os gêneros há pouco tempo (se considerada a perspectiva histórica dos fatos) começa a ruir, sob a forte influência das discussões sobre igualdade gênero e sexualidade.

Essa visão discriminatória das mulheres ainda persiste, entre ambos os sexos, porém é manifestamente incompatível com as relações formadas através da igualdade de comunicação. Uma vez estabelecida, a “intimidade” implica igualdade nos (como se diz hoje) relacionamentos, termo também relativamente novo, quando empregado nesse contexto de noções e ações ligadas à intimidade. (GIDDENS, 2000, p. 89)

A igualdade mencionada por GIDDENS na citação acima aponta o caminho para uma democratização nas relações, que já veio se estabelecendo com o surgimento do *amor romântico*. O papel centralizador do homem passa a ser revisitado enquanto o mundo caminha para uma visão mais igualitária entre homens

⁸ A garantia de uma descendência honrosa e o trabalho para com o sustento da mulher e da prole irão aos poucos transformar o casamento em dever universal, fazendo nascer uma nova erótica, um certo estilo de vida em que cada um dos cônjuges leva a própria vida como uma vida a dois, formando uma existência comum. O casamento se torna um privilégio natural, ontológico e ético de uma relação dual e heterossexual. (HADDAD, 2014, p. 58 e 59)

e mulheres⁹. Ao fazer uma analogia entre as relações interpessoais e a democracia na esfera pública, o autor quer dar a entender que atualmente os assuntos podem ser discutidos entre os componentes do casal. O debate se insurge em detrimento da vontade impositiva e violenta, e a influência sobre o comportamento do outro se dá por meio da conversa ao invés da violência ou ainda em razão do peso da tradição. Assim como ocorre no âmbito político, o diálogo assume papel fundamental para um relacionamento considerado saudável em uma relação democrática, caso contrário há grandes chances dele se tornar obsessivo ou ainda redundar numa espécie nociva de comodismo (GIDDENS, 2000, pág. 94).

Mas as possibilidades radicalizadoras da transformação da intimidade são bastante reais. Alguns têm declarado que a intimidade pode ser opressiva, e isso pode realmente ocorrer se ela for encarada como uma exigência de relação emocional constante. No entanto, se considerada como uma negociação transacional de vínculos pessoais, estabelecida por iguais, ela surge sob uma luz completamente diferente. A intimidade implica uma total democratização do domínio interpessoal, de uma maneira plenamente compatível com a democracia na esfera pública. (GIDDENS, 1993, P. 18)

Interessante notar que a citação acima aponta para o fato de que até mesmo a intimidade na vida do casal pode ser encarada como uma situação opressiva a partir do momento em que ela se configura como um elemento forçado, antinatural dentro da relação. Exigir intimidade pode ser tão opressivo quanto não haver nenhuma, caso essa não seja fruto da igualdade e negociação democrática entre os componentes do casal. Sobre o diálogo nos relacionamentos contemporâneos, GIDDENS traça uma comparação sobre a sua importância nos casamentos atuais e como se estabelecia há três ou quatro décadas:

(...) muitos relacionamentos contemporâneos se estabelecem sobretudo através do diálogo; não têm outro esteio senão esse. Veja-se o casamento, por exemplo, que durante gerações foi principalmente uma questão econômica, sendo considerado quase um estado da natureza. Ou se era casado ou não se era. O bom entendimento entre os parceiros decerto era importante para a felicidade do casamento, mas não era a base do próprio

⁹ Ao se discutir a desigualdade, porém, cabe lembrar que a desigualdade econômica não é a única existente, e que em certos aspectos – sobretudo nas relações entre os sexos – a desigualdade está diminuindo em vez de aumentar. (GIDDENS, 2000, p. 19)

casamento; agora, de modo geral, é. (Muitos analistas culturais mais conservadores consideram isso preocupante). (GIDDENS, 2000, p. 100)

Os efeitos da relação democrática reverberam em significativas mudanças no casamento. Se assim não fosse, não haveria uma reação de resistência por parte daqueles que defendem o retorno à “família tradicional” (GIDDENS, 2000, p. 92). A perspectiva opressiva (no sentido do aprisionamento) que pairava sobre a intimidade das relações mais antigas é contrária aos anseios do homem pós-moderno que preza pelo bom-entendimento entre os componentes. Tanto é assim que a possibilidade do divórcio e da separação são princípios básicos para a dita relação democrática. Trata-se mais uma vez da evolução nas discussões sobre igualdade gênero: as mulheres deixaram de ser propriedade de seus maridos, tanto legal quanto socialmente e agora, mais independentes (inclusive economicamente), tem liberdade para sair de uma relação quando compreendem que não estão mais satisfeitas (GIDDENS, 2000, p. 94).

Retornando ao impacto que o surgimento do *amor romântico* exerceu sobre as relações afetivas, é importante ressaltar as mudanças significativas que ocorreram nas bases do casamento, tal como ficou conhecido no último século. A partir do *amor romântico* as qualidades, caráter, idiossincrasias do outro passam a compor aquilo que desperta a admiração e amor. Conforme o próprio GIDDENS escreve, “nas histórias de amor romântico, a conquista afetiva tem primazia sobre a conquista sexual: o amor se baseia não na sexualidade como tal, mas na admiração e no respeito pelas qualidades do outro” (2000, p. 102). Deste modo, o casamento passou a se concretizar a partir dessa admiração de um pelo outro que gerava o amor, e não mais por uma questão econômica ou obrigação familiar/moral. A intimidade passa a se basear no diálogo pleno e honesto entre as partes do casal, marcando uma relação muito mais democrática, já que agora os componentes da relação são tidos como iguais e, no *amor romântico*, buscam uma vida a dois (GIDDENS, 2000, p. 100).

O amor romântico cria essencialmente uma biografia, não para uma só pessoa, mas para duas. Trata-se de um complexo moral e afetivo que contribui para criar o *casal*, que, avançando até a nossa época, vem substituir efetivamente o

casamento ou representa aquilo que o casamento se tornou.
(GIDDENS, 2000, p. 101 – 102)

GIDDENS refere-se ao caráter narrativo do *amor romântico*, no qual o casal demonstra sempre uma visão de prospectiva, ou seja, um desejo de juntos construírem uma história na qual os dois estejam inseridos. Essa narrativa a dois pode ter pouquíssima ou nenhuma relação com a sociedade, independe dela, trata-se de uma relação exclusivista. Este desejo do casal escrever sua história surge como uma resposta do homem moderno “segundo o qual cada indivíduo deveria construir seu próprio destino e seu próprio eu, rumo a um futuro que não dependeria mais dos deuses” (HADDAD, 2014, p. 27). Enquanto o homem moderno projetava construir seu futuro de eterno gozo através do casamento, o homem pós-moderno olha para o futuro caótico e sem perspectivas e tenta, de alguma, forma exercer algum controle sobre ele, que é o que tenta fazer, por vezes, através do casamento. Soma-se a este fato a liberdade que há na possibilidade de se viver sozinho por longos períodos de tempo e a qualquer momento poder integrar-se a uma relação afetiva. O poder de escolha – escolher viver sozinho ou escolher viver numa relação com alguém – é também uma característica marcante desta sociedade contemporânea que quer se tornar autora da própria história (GIDDENS, 2000, p. 102).

No entanto, essa vontade de escrever uma história juntos – a visão prospectiva do casamento – não pode ser confundida com uma relação de dependência um do outro. Como visto anteriormente, as relações afetivas hoje em dia se estabelecem (ou pelo menos devem perseguir) uma relação de igualdade entre os componentes do casal e o respeito que há (ou deve haver) entre eles; essa humanização da relação e a compreensão um do outro são bases para o relacionamento íntegro, que não os torna dependentes um do outro, mas fortalece o ideal democrático na intimidade (GIDDENS, 2000, p. 103). Como fruto dessa corrente que democratiza as relações, cada vez mais assimilado pelas relações contemporâneas, as exigências que o casamento impõe sobre o casal estão sendo revistas e o próprio termo *casamento* está sendo substituído aos poucos por *relacionamento*. Mais precisamente, GIDDENS vem tratar do termo *relacionamento puro*, que em sua própria definição:

Refere-se a uma situação em que se entra em uma relação social apenas pela própria relação pelo que pode ser derivado por cada pessoa da manutenção de uma associação com outra, e que só continua enquanto ambas as partes considerarem que extraem dela satisfações suficientes, para cada uma individualmente, para nela permanecerem. Para a maior parte da população sexualmente “normal”, o amor costumava ser vinculado à sexualidade pelo casamento, mas agora os dois estão cada vez mais vinculados através do relacionamento puro. (GIDDENS, 1993, p. 69)

O termo *relacionamento puro* usado por GIDDENS nada tem a ver com pureza sexual. Trata-se da busca de um vínculo emocional que visa a continuidade enquanto esteja satisfatório para ambas as partes. Para que o *relacionamento puro* dure, mais uma vez destaca-se a imprescindibilidade do compromisso e do respeito mútuo nesse casal em que os dois são iguais (relação democrática). Neste sentido, HADDAD diz que “sendo o indivíduo o único legislador de sua relação amorosa, ele precisará negociar constantemente com o parceiro, se o objetivo de ambos for prolongar o relacionamento” (2014, p. 95). Justamente por isso, a dissolução de um *relacionamento puro* pode se dar por qualquer das partes e em qualquer momento, ainda que contraditório à idealização de um compromisso indissolúvel, para toda a vida, que propunha o *amor romântico* (2000, p. 103). Certamente, esse caminho racional e maduro que se vislumbra nos processos de separação do casal, não exclui o sofrimento, muitas vezes traumático, das partes (GIDDENS, 1993, p. 152).

O que há é uma forte tendência para relacionamento baseados muito mais na comunicação afetiva do que em papéis sexuais institucionalmente estabelecidos – seja nas relações entre homens e mulheres, entre parceiros do mesmo sexo ou ainda entre pais e filhos. Mas existem muitas situações em que ainda persistem as formas tradicionais de família e as velhas atitudes. A ideia de relacionamento puro é um tipo ideal – concretamente há uma situação mista. No entanto, repito, as mudanças são grandes. A maioria de nós, ricos e pobres, anda às voltas com elas, mas ainda não temos um claro resultado institucional. Não há uma base ou arcabouço institucional bem definido para a democratização da vida pessoal, como há no caso da esfera pública (GIDDENS, 2000, p. 93)

GIDDENS (1993, p. 68) afirma que é recente o uso do termo *relacionamento* para referir-se aos laços afetivos de longa duração, e a expressão *relacionamento*

puro, definida na citação acima, nas palavras de GIDDENS, “é parte de uma reestruturação genérica da intimidade” (1993, p. 69). Em muitos casos, o casamento tem assumido a forma de um *relacionamento puro* como uma possibilidade mais ativa de viver as relações, nas quais a intimidade torna-se requisito básico para a duração da relação. Essa abertura emocional recíproca no casal é o que GIDDENS chama de *amor confluyente*, como será estudado a seguir.

Tendo em vista que o mundo pós-moderno se caracteriza por constantes mudanças, incertezas e quebra de paradigmas, o conceito de *amor romântico* – lançado por GIDDENS como fundador das relações afetivas democráticas – é por ele mesmo questionado. O autor afirma que o *amor romântico* “refletia as aspirações femininas numa sociedade que estava se tornando muito mais individualizada, mas que ainda era dominada pelo patriarcado” (GIDDENS, 2000, p. 103). Hoje em dia as mulheres conquistaram muito maior igualdade tanto afetiva quanto econômica (ainda há um longo caminho a se trilhar, mas as conquistas são evidentes) e, portanto, não precisam se submeter mais às relações que não estejam calcadas nesta igualdade. O questionamento de GIDDENS e de outros autores de forma alguma vai contra a relação de igualdade entre as partes, muito pelo contrário, observa exatamente as consequências do choque que há entre a individualidade/autonomia de cada componente de um casal com o ideal de compromisso indissolúvel que pregava o *amor romântico*, considerando que este estaria em decadência em detrimento do surgimento do *amor confluyente* que, como visto acima, prevê a conquista gradual da intimidade dentro do casal para sua maior duração.

Creio que estão para surgir novos ideais de amor, e certamente já podemos entrevê-los na literatura terapêutica e de auto-ajuda, que a meu ver é uma espécie de literatura básica de nossa postura reflexiva na vida cotidiana. Um deles é o que eu chamo de “amor confluyente”, o amor que se baseia num processo de aprendizado afetivo e sexual dentro de um relacionamento. Trata-se ainda de um conjunto de ideais vagamente relacionado com a realidade, como no caso do complexo do amor romântico. (GIDDENS, 2000, p. 103)

O conceito de *amor confluyente*, mencionado na citação acima, trata de uma evolução do amor romântico. Enquanto o amor romântico prega o encontro de uma pessoa especial com a qual são compartilhados os mesmos objetivos – tendo como

projeto o compartilhamento de uma vivência única até o fim da vida – o *amor confluyente* é muito mais ativo. Neste caso, o que ocorre é a busca por um relacionamento que se mantenha enquanto for proveitoso para as partes, nos moldes do *relacionamento puro* também já estudado. HADDAD (2014, p. 92-96) faz uma observação histórica que corrobora com o entendimento de GIDDENS, na qual aponta o grau de relevância que o sentimento amoroso atingiu no decorrer dos anos para a longevidade do casamento. Segundo a autora, a separação cada vez mais expressiva entre o espaço da vida familiar da vida profissional foi amenizando os deveres e obrigações do casamento, que se passou a se tornar muito mais um encontro de vidas privadas que deveriam ter suas individualidades respeitadas.

A Modernidade criou o ideal de romance que previa a coexistência do amor e do sexo dentro de um casamento que seria para toda a vida, cuja duração seria também fundamental para a boa criação dos filhos (como uma projeção do ideal de realização e felicidade), exigindo dedicação do casal para a manutenção do matrimônio, mesmo que fosse necessário passar por cima da reciprocidade dos sentimentos, como fruto de uma responsabilidade e compromisso assumidos no momento em que decidiram pelo casamento. Este paradigma passa agora por uma transformação à medida em que a autonomia dos componentes do casal leva em máxima conta seus sentimentos, estabelecendo-os como determinantes para sua felicidade (objetivo maior das relações afetivas), seja dentro da relação ou fora dela. Nas palavras de HADDAD:

Aos poucos, a sociedade passou a ser organizada pelos sentimentos e, além de só se casar por amor, os laços de sangue passaram a valer menos que os laços de afeto, abrindo espaço para que o amor fosse condição dos laços. Ao se tornar o eixo da vida dos indivíduos, o amor inaugura uma nova maneira de existir, mais centrada na tarefa amorosa de cuidado com as crianças e na ânsia de ser amado e reconhecido pelos pares. (2014, p. 94)

O casamento na contemporaneidade parte do mesmo pressuposto que rege o *amor romântico*, qual seja, o sentimento amoroso em busca da felicidade. Casa-se por amor, como uma livre escolha de ambas as partes. Outro ponto em comum, segundo HADDAD (2014, p. 96), seria a busca no outro pela completude. É neste

aspecto que as relações democráticas contemporâneas encontram seu maior desafio: conciliar a supervalorização de suas individualidades/privacidades em uma relação que pressupõe de intimidade ao mesmo tempo. Deste modo, o casal que pretende investir na duração da relação e alcançar a almejada intimidade, deverá viver sob constantes negociações entre direitos e deveres, obrigações e concessões, já que são os indivíduos são os únicos reguladores da suas relações.

O conceito de *amor confluyente* proposto por GIDDENS (1994, p. 73) vai ao encontro do desafio que é conciliar o duplo intimidade-singularidade¹⁰. Neste sentido, prevê também o desnudamento emocional de um indivíduo para com o outro; neste caso é possível estabelecer confiança no outro diante da possibilidade de expor suas fragilidades e estar apto para lidar com os defeitos e fraquezas do outro. Cai por terra o mito do parceiro ideal e alivia as pressões da busca pela perfeição. Esta relação de reciprocidade emocional (doação e recebimento) remete muito mais ao protótipo do *relacionamento puro* já estudado.

Neste momento, o amor só se desenvolve até o ponto em que se desenvolve a intimidade, até o ponto em que cada parceiro está preparado para manifestar preocupações e necessidades em relação ao outro e está vulnerável a esse outro. (GIDDENS, 1993, p. 73)

O *amor confluyente* pode até surgir a partir da identificação projetiva dos componentes do casal, característica essencial dos ideais do *amor romântico*. Contudo, a sensação de satisfação dentro da relação está diretamente atrelada à progressão contínua da intimidade, tanto afetiva quanto sexual (como será tratado mais adiante). Os altos índices de divórcio na sociedade contemporânea podem ser vistos como resultado dessa insatisfação dos parceiros que, em determinado momento da vida a dois, não encontram no outro a confiança necessária para mostrarem-se vulneráveis. O desenvolvimento da intimidade do casal, por qualquer que seja o motivo, encontra-se em determinado momento interrompido, gerando

¹⁰ HADDAD estende o duplo intimidade-singularidade para o trio igualdade-liberdade-singularidade, como um tripé basilar das relações contemporâneas. Nestes casos, a intimidade está implícita: A igualdade entre os gêneros, que no âmbito social aparece como conquista referendada (direitos conquistados), problematiza-se no convívio íntimo através da liberdade, que, embora seja esperada, é causadora de incertezas e riscos, deflagrando os conflitos que as singularidades impõem. (2014, p. 99)

insatisfação e portanto o término da relação. Diferentemente do que ocorre com o *amor romântico*, no *amor confluyente* busca-se muito mais um *relacionamento especial* do que uma *pessoa especial* (GIDDENS, 1993, p. 72)

A transição do *amor romântico* para o *amor confluyente* (dentro das características dos *relacionamentos puros*) contribuem para o entendimento de que a sociedade pós-moderna conduz seus agentes a uma constante mudança e quebra de paradigmas. Esta desordem e inquietação que assolam o homem contemporâneo o colocam em constante movimento, sob o risco premente de muitas vezes não saber sequer para qual direção está correndo. Este constante movimento tem influenciado diretamente a forma de se relacionar, gerando uma sensação de insegurança nesta corrida sem destino certo.

A negociação nas relações impostas pela vida cotidiana e, mais além, o decorrer do curso da vida, são afetados pela dúvidas e sujeitos a frequentes mudanças; um empirismo instável e amador reduz o campo das ritualizações e das rotinas, os hábitos e as certezas (BALANDIER, 1994, p. 155)¹¹

Com esta afirmação, BALANDIER chama a atenção para a insegurança e para as dúvidas que afetam as relações afetivas na contemporaneidade. A tão celebrada derrocada das metanarrativas, estes grandes sistemas simbólicos, gera também a perda de algumas orientações que sempre conduziram a conduta dos indivíduos, ocasionando tal instabilidade que leva o autor a afirmar que “a modernidade é o movimento acrescido da incerteza”¹² (1994, p. 154). Esta última reflexão tem a finalidade de apontar para o fato de que, embora possa ser apontado o *amor confluyente* como uma possível nova forma de relacionar-se em substituição ao casamento firmado nas bases do amor romântico (ou melhor, como uma evolução deste), trata-se apenas de uma perspectiva possível e que, em breve, pode vir a ser também superada. As influências das redes sociais nos relacionamentos, por exemplo, correm a passos largos para caminhos desconhecidos, apontando como certo apenas a efemeridade das eras digitais.

¹¹ Tradução nossa: La negociación de las relaciones impuestas por la vida cotidiana y, más aun, el avance durante el recorrido de la vida, son afectados por la duda y sujetos a frecuentes reajustes; un empirismo inestable y chapucero reduce el campo de las ritualizaciones y las rutinizaciones, los hábitos y las certidumbres.

¹² Tradução nossa: La modernidad es el movimiento más la incertidumbre.

2.2 O SEXO NA PÓS-MODERNIDADE

Conforme analisado no item anterior, uma das principais características das relações contemporâneas está no seu caráter democrático. A igualdade das partes – que abre caminho para o diálogo franco e, portanto, para o compromisso genuíno – é fruto de uma busca, principalmente por parte das mulheres, para a derrocada de um sistema patriarcal. Neste sistema a dominação do homem sobre as mulheres, e sobre família como um todo, se dava de forma opressiva e muitas vezes abusiva. Os interesses do homem se sobrepunham sempre aos anseios da mulher e de toda família, haja vista sua soberania econômica, afetiva e, conseqüentemente, sexual.

Não é à toa que durante muitos anos, e até bem pouco tempo atrás, predominava a divisão entre mulheres virtuosas (aquelas consideradas honradas e que estavam destinadas ao casamento) e as não-virtuosas. Essa separação corroborava ainda mais com a supremacia do poder do homem e a manutenção do que se entendia por família tradicional. Certamente, questões como a transmissão de patrimônio dentro de uma linhagem honrada, também contribuíram para que estes conceitos de mulheres honradas e de família tradicional patriarcal se estabelecessem por anos (GIDDENS, 2000, p. 104).

O próprio tabu da virgindade feminina tem sido quebrado há menos de um século. As mulheres que nunca haviam realizado uma prática sexual completa eram vistas com bons olhos tanto entre os homens quanto entre as mulheres; era um sinal de honra e decência. As garotas deveriam resistir aos avanços dos rapazes para evitar a desonra, enquanto eles iriam aliviar seus impulsos sexuais com aquelas consideradas mais fáceis (desonradas). Esta é mais uma característica marcante de uma sociedade machista, patriarcal (divisão entre mulheres virtuosas e não virtuosas), atrelada à questões religiosas que endossavam este comportamento.

No que tange à influência da religião sobre a sexualidade, HADDAD (2014, 47) diz que a ética cristã assimilou o critério de que o ato sexual deveria ser reservado exclusivamente para a procriação e a quebra dessa regra significava uma

falha no caminho da busca pelo amor verdadeiro, o amor a Deus. Tais restrições afetaram não só as mulheres, como os homens também. Conforme afirma a autora, a sexualidade foi alçada ao status de obstáculo neste percurso para alcançar o Bem Supremo, podendo o indivíduo ser abençoado ou castigado de acordo com as suas escolhas. Atrela-se a este fato duas preocupações morais que surgiam na época: a primeira referia-se a regulamentação dos impulsos sexuais, conferindo um autodomínio às pessoas resultado de uma obrigação espiritual; a segunda referia-se à necessidade de reprimir o egoísmo, posto que o sexo era colocado no mesmo lugar do amor a si mesmo.

Ao limitar a sexualidade à atividade genital *desejada por Deus*, a Igreja tentou naturalizá-la e normatizá-la, julgando os desvios contrários a essa natureza como uma experiência culpada, carregada de pecados.

(...)

Ao cindir de um lado o amor e do outro o *amor de si* e o sexo, a Igreja católica produziu uma literatura importante sobre a luta íntima que cada um travava pela necessidade de renunciar aos apelos das paixões sexuais e agressivas e aos desejos de ser amado e reconhecido por seus semelhantes, a fim de se sentir digno do amor divino. Esse conflito que supera a simples divisão entre Bem e o Mal coloca o amor a Deus como provação e o amor de Deus como troféu aos que vencem o tormento, as dores e os sofrimentos dessas paixões. A Igreja se manterá por muitos séculos como uma instituição reguladora da moral e dos costumes da civilização ocidental, impondo sacrifícios de prazeres considerados nocivos ao convívio social dos homens. (HADDAD, 2014, p. 47 e 48)

Mais uma vez HADDAD (2014, p. 57) faz uma abordagem histórica, desta vez no que tange ao termo sexualidade, lançando mão dos pensamentos de Foucault (1984), para quem os séculos modernos aliaram a repressão bem como os processos de normatização do sexo, enquanto obstáculo na busca pela felicidade. A era burguesa ficou conhecida por sua moral exacerbada com o advento da nova compreensão de núcleo familiar, por isso, muitas vezes, denunciava o comportamento contraditório da própria burguesia. Quanto mais afluía o medo dos desvios sexuais na mente dos burgueses, mais duras eram as regras de costumes e da moral religiosa (HADDAD, 2014, p. 65).

Segundo o entendimento de HADDAD, o termo sexualidade teria surgido no século XIX “para designar o desenvolvimento de campos de conhecimento diversos, que cobriam tanto os mecanismos biológicos de reprodução quanto as variações individuais ou sociais do comportamento” (2014, p. 57). Assim, não só as regras de conduta religiosas teriam sido observadas, mas também pedagógicas, médicas e judiciárias, novas e antigas, criando um arcabouço moral, que acabariam por influenciar a maneira como as pessoas “dariam sentido e valor a sua conduta, seus deveres, prazeres, sentimentos, sensações e sonhos” (HADDAD, 2014, p. 58). O caminho entre o sexo na era pré-moderna até a modernidade é assim explicado pela autora:

Na era pré-moderna, a família regulamentava apenas a aliança. Além de não estar focada na criação dos filhos, também não mantinha controle sobre a sexualidade, que circulava fora, sob os olhares do Estado ou da Igreja. A partir do século XVII, a sexualidade se fecha na família, que, segundo Foucault, a confisca e a absorve, passando a regulamentar os prazeres. É da interação do corpo com a regulamentação social vigente que emerge a sexualidade, e na Modernidade a lei e o desejo se entrelaçam e prescrevem a regulamentação tanto da aliança, do sistema de matrimônio e parentesco, de transmissão de nomes e bens, quanto da sexualidade em si, da qualidade dos prazeres e das sensações do corpo. (2014, p. 61).

Como estudado no capítulo anterior, a Modernidade estabeleceu-se com o início da ciência, a sensação de que o investimento nas pesquisas, no empirismo, iria conduzir à verdade absoluta, longe dos dogmas pregados pela Igreja. A sexualidade entra neste campo científico, sobre o qual muitas pesquisas poderiam ser feitas. Enquanto a ciência não avançava nesta direção, foi necessário o estabelecimento de regras para controlar este campo. Neste sentido, HADDAD chama a atenção para a assimetria entre os sexos, que priorizava a sexualidade masculina. Afinal, “a moral era pensada, escrita e ensinada por homens e endereçada aos homens” (HADDAD, 2014, p. 63), assegurando-lhes o poder político e social, enquanto as mulheres eram desqualificadas culturalmente. Eram os homens quem faziam as regras e colocavam a mulher no patamar que lhes aprovesse: sinônimo daquilo que é privado e deve ser mantido sob controle. Assim, o nascimento da Modernidade dividiu o pensamento da sociedade na era burguesa:

de um lado a moral cristã avalizada pelo Estado, e do outro o pensamento livre, baseado na ciência, com base na experiência de cada um. Acerca desta nova forma de pensar que se insurgia na era burguesa, HADDAD escreve:

Conceitos como prazer, desejo e gozo, que durante mais de mil anos ficaram submetidos ao silêncio e às amarras da religião cristã, pipocavam através dos *libertinos*, nome dado originalmente a todos os que cultuavam o livre pensamento, criticavam abertamente a tradição religiosa da cultura e promoviam a busca da verdade. (HADDAD, 2014, p., 66 e 67)

Como resposta à cisão do pensamento na era burguesa, surge o conceito de *amor verdadeiro* que irá consolidar a união do amor com o sexo, sendo admitido como correto dentro da instituição do casamento (conforme já explanado no item anterior quando do estudo do surgimento do *amor romântico*). No decorrer dos séculos, o desenvolvimento das pesquisas na área da sexualidade e as conquistas das mulheres em direção à igualdade entre os gêneros (mais fortemente presente nas últimas décadas), foram quebrando a rigidez das regras religiosas e sociais. A começar pela derrocada do mito da virgindade feminina mencionado anteriormente.

É fato que os debates sobre a sexualidade feminina nos séculos XIX e XX tiveram efeitos decisivos sobre a vida das mulheres (e de homens) e que, embora ressoassem de forma alarmante, iriam desembocar em mudanças importantes, não só na instituição do casamento, célula da família burguesa, como também na relação entre os sexos e, por extensão, o lugar da fidelidade sexual. (HADDAD, 2014, p. 70)

A diferença no comportamento pode ser percebida entre as gerações ainda vivas. Ao citar a pesquisa de RUBIN (1990, p. 8), realizada em 1989, com heterossexuais entre 18 e 48 anos, GIDDENS (1993, p. 19) evidencia a mudança de proporções nas relações com enfoque na vida sexual entre os pesquisados com mais de 40 anos em contraste com o relatado pelos grupos de menor idade. Segundo a pesquisa de RUBIN (1990, p. 61), citada por GIDDENS (1993, p. 19), nenhuma adolescente fala em manter-se virgem para o casamento. Ao invés disso, utilizam uma linguagem de romance e compromisso, bem como percebem as consequências limitadas das relações sexuais anteriores. Ressalte-se que a pesquisa ora mencionada foi realizada no final da década de 1980, mais de três

décadas atrás, e não se pode afirmar que o posicionamento das adolescentes de hoje, frente ao tabu do casamento e da virgindade, tenha regredido. Muito pelo contrário, avança para a emancipação das mulheres sob forte influência dos movimentos feministas, em suas diversas frentes.

Outro aspecto a ser levantado acerca da sexualidade, principalmente no que se refere às mulheres, é a rotina e os problemas decorrentes da gravidez e do parto, que também colocavam a mulher numa posição bastante delicada. Por volta de um século atrás, não só o índice mortalidade no parto era altíssimo, se comparado com os dias atuais, como também o cotidiano da gravidez impunha um regime sexual para as mulheres. Atualmente, as tecnologias reprodutivas (inseminação artificial, p. ex.) e os métodos anticoncepcionais, apresentam-se como ferramenta fundamental e definitiva para que a separação entre sexo e reprodução se tornasse completa. GIDDENS (1993, p. 38) afirma que a reprodução artificial tornou a sexualidade plenamente autônoma.

Para a maior parte das mulheres, na maior parte das culturas, e através da maior parte dos períodos da história, o prazer sexual, quando possível, estava intrinsecamente ligado ao medo de gestações repetidas, e, por isso, da morte, dada a substancial proporção de mulheres que morriam no parto e aos índices muito altos então prevalecentes de mortalidade de bebês. Romper com essas conexões foi, portanto, um fenômeno com implicações realmente radicais (GIDDENS, 1993, p. 38)

Dentre as implicações radicais a que se refere a citação acima, BALANDIER (1994, p. 165) alerta para as dissociações decorrentes da reprodução artificial: sexualidade e reprodução, corpo e procriação, paternidade natural e paternidade social, conjunção das diferenças sexuais e a fecundação. Para o autor, há toda uma ordem social, um acordo estabelecido por muitos anos e que atualmente se encontra estremecido. Se por um lado ganha-se liberdade das amarras que a tradição aliada à natureza impõe por anos na sociedade, por outro lado BALANDIER (1994, p. 165) aponta para os riscos que este rompimento pode trazer, principalmente no que se refere à eugenia que, num primeiro plano mostra-se positiva, mas que pode se perverter em progressivos deslizamentos.

Descobre-se um movimento, que surge por meio do artifício (mediações técnicas complexas), do deslocamento (dissociação dos elementos constitutivos de uma ordem) e da recomposição (surgimento de recombinações, de novas formas ainda precárias). Ordem e desordem atuam conjuntamente num enfrentamento cujo desenlace é ainda incerto¹³. (BALANDIER, 1994, p. 165)

Para além das questões apontadas acima por Balandier, o rompimento da conexão direta que havia entre o sexo, a reprodução e todos os receios advindos da gravidez, abriu caminho para que as relações sexuais se tornassem completamente autônomas. A partir de então, a atividade sexual pôde ser admitida como uma qualidade individual bem como um elemento que compõe as relações afetivas. Segundo GIDDENS (2000, p. 104) surge, então, a chamada *sexualidade plástica*, ou *destradicionalizada*, que contribui para a derrocada da divisão retrógrada das mulheres entre as virtuosas e as não-virtuosas, e foi ponto fundamental para a revolução sexual das últimas décadas, bem como tem livrado a sexualidade dos ditames da relações heterossexuais.

A moral sexual civilizada da família burguesa irá mesclar os dispositivos de aliança a uma completude a ser buscada para sustentar o ideal de amor romântico, que entre outras coisas pretendia normatizar o casal heterossexual e sua sexualidade (HADDAD, 2014, p. 94)

A ascensão e a emergência cultural dos homossexuais, masculinos e femininos, está diretamente ligada à sexualidade plástica a que se refere o parágrafo acima. GIDDENS afirma que “o fim da natureza e da tradição são os processos que permitiram o florescimento da homossexualidade ou, se preferirmos, da cultura gay na atual sociedade” (2000, p. 106). Independentemente da relevância das lutas por igualdade direitos e pela criminalização da homofobia (temas de suma importância e sobre os quais ainda há muito a ser conquistado), GIDDENS (2000, p. 106) escreve que a visão da sociedade sobre as relações homossexuais como uma “perversão” só deixará de existir quando a sexualidade romper de vez o vínculo travado entre

¹³ Tradução nossa: Se descubre un movimiento, que procede por medio del artifício (mediaciones técnicas complejas), de la dislocación (disociación de los elementos constitutivos de un orden) y de la recomposición (aparición de recombinações, de formas nuevas todavía precarias). Desorden y orden actúan conjuntamente en un enfrentamiento cuyo desenlace es aún impreciso.

natureza e tradição. Com isto, o autor quer dizer que, no caso das relações homossexuais, a natureza e a tradição uniram-se numa ideologia torta para sacramentar o seu caráter “antinatural” e, portanto, perverso.

As conquistas alcançadas pelos homossexuais, bem como o seu posicionamento muito mais presente e militante perante a sociedade atual, exercem uma influência no comportamento sexual contemporâneo. Há até pouco tempo, em muitos dos países, os direitos que protegem o casamento nos moldes heterossexuais não contemplavam (e ainda mais, proibiam) as relações homoafetivas. Contudo, como ressalta GIDDENS (2000, p. 107) este fato não impediu que casais do mesmo sexo se relacionassem e, muitas vezes, mimetizassem as relações heterossexuais, tanto para o bem quanto para o mal. O autor alerta para o fato de que há casais homossexuais nos quais pode-se observar relações de poder, submissão e violência, do mesmo modo que ocorre em algumas relação entre homens e mulheres. Ocorre que a ausência de um arcabouço legal que regesse as relações homossexuais fez com que o caráter democrático dessas relações tomasse a frente, sendo firmados numa base muito mais aberta na qual a negociação é ferramenta fundamental para uma relação bem sucedida.

Todavia, como forma não-institucionalizada, alheia da tradição, os relacionamentos homossexuais não incorporaram as formas de poder institucionalizadas. Igualdade implícita, confiança ativa e comunicação quase que necessariamente fazem parte dos relacionamentos homossexuais duradouros. Estes também se deparam com os problemas, ansiedades e inseguranças inerentes aos relacionamentos destradicionalizados. (GIDDENS, 2000, p. 107)

Neste momento, cumpre resgatar o conceito de *amor confluente* tratado no item anterior. A busca pela satisfação afetiva recíproca e o desenvolvimento contínuo da intimidade do casal, característicos do *amor confluente*, refletem também no comportamento sexual dos casais que se adequam aos moldes deste tipo de amor. O *amor confluente* pela primeira vez coloca “a realização do prazer sexual recíproco em um elemento-chave na manutenção ou dissolução do relacionamento” (GIDDENS, 1993, p. 73). O entendimento de HADDAD (2014, p. 96) vai ao encontro com GIDDENS ao analisar as relações contemporâneas que

rejeitam o modelo prisional dos casamentos antigos e seus constrangimentos, e enaltecem a relação de amizade entre seus componentes sem deixar de lado a importância do sexo para a duração da relação. Mais que isso, a autora afirma que a dimensão sexual caracteriza-se como “o principal termômetro da saúde do vínculo conjugal” (HADDAD, 2014, p. 96).

A busca por proporcionar e experimentar prazer sexual, por ambos os sexos, é uma característica marcante da sociedade contemporânea na qual todos têm o direito de ser sexualmente realizados. Mais uma vez cai por terra a divisão retrógrada entre as mulheres respeitáveis (aptas para o casamento) e as indignas, que até então dominavam as artes eróticas, como era o caso das prostitutas e amantes. A importância do prazer sexual não só se manifesta como um direito de homens e mulheres, como também configura importante característica para a duração de uma relação, conforme visto acima. Neste aspecto, HADDAD (2014, p. 97-99) cita a pesquisa de HEILBORN (2004), que constata diferentes graus de importância da frequência do sexo dependendo da orientação sexual do casal: para os pares homossexuais femininos a importância parece ser menor do que para os homens, sejam hetero ou homossexuais.

Fortemente influenciado pela cultura *gay*, hoje em dia a prática do *sexo episódico* tem se tornado muito mais presente no cotidiano das pessoas. A sexualidade plástica, como visto anteriormente, se afirma após a desvinculação total do sexo com a finalidade da procriação e abre o caminho para a satisfação hedonista que, muitas vezes, pode se dar em curtíssimo prazo e completamente impessoal. Nestes casos, não se espera que a relação sexual seja o anúncio de um vínculo afetivo posterior, pelo contrário o encontro é completo em si mesmo, visa a satisfação e o prazer e nada além disso. GIDDENS (1993, p. 161) traz à tona o caso do sexo em determinadas saunas praticado pelas comunidades homossexuais como exemplo claro da prática dos encontros episódicos. Nessas ocasiões não se espera um contato social mais profundo, o anonimato é respeitado e o número de parceiros por noite é invariavelmente superior a um. Os encontros episódicos prescindem de distanciamento afetivo entre as partes, não cria vínculos e, enquanto não se configuram um vício, podem ser vistos como uma das faces da sexualidade plástica.

Desta perspectiva, mesmo sob a forma de contatos impessoais e passageiros, a sexualidade episódica pode ser uma forma positiva da experiência do cotidiano. Revela a sexualidade plástica pelo que ela (implicitamente) é: o sexo libertado de sua antiga subserviência ao poder diferencial. Por isso, a sexualidade *gay* episódica, semelhante à do tipo da cultura da sauna, expressa uma igualdade que está ausente da maioria dos envoltimentos heterossexuais, incluindo os transitórios. Por sua própria natureza, ela só permite o poder sob a forma da própria prática sexual: o único determinante é o gosto sexual. Este certamente faz parte do prazer e da realização que a sexualidade episódica pode proporcionar, quando despojada de suas características compulsivas. (GIDDENS, 1993, p. 162)

A prática do *sexo episódico* vem ao encontro das características do homem pós-moderno estudado no primeiro capítulo. Nestes tempos em que são marcantes a presença do efêmero, da transitoriedade e do hedonismo, é compreensível que se veja no outro um instrumento (produto, mercadoria) apto para satisfazer a emergência sexual sem que para isso algum vínculo afetivo seja estabelecido. O individualismo conquistado na pós-modernidade é assegurado para ambos os envolvidos no encontro episódico e, além da individualidade a relação de igualdade também é evidente entre os componentes. O *sexo episódico*, impessoal e efêmero, que ocorre fora de um relacionamento será estudado no item a seguir, quando a esta pesquisa irá focar sobre os ideais de compromisso e fidelidade na sociedade pós-moderna. Não somente o sexo episódico como todo o conceito de fidelidade e suas implicações numa relação contemporânea.

2.3 FIDELIDADE X COMPROMISSO

O presente item estuda a maneira como a fidelidade e compromisso se apresentam nos relacionamentos afetivos na pós-modernidade. Os conceitos de *relacionamento puro* e *amor confluyente*, estudados anteriormente, servirão de base para análise quando a pesquisa se referir a relacionamentos contemporâneos. Contudo, cumpre realizar breve análise histórica para se compreender o surgimento e desenvolvimento do conceito de fidelidade. Mais uma vez, HADDAD (2014, p 56 e 57) fornece essa abordagem histórica, remetendo primeiramente ao mito dos andróginos, abordado por Platão em *O Banquete*, segundo o qual tais seres míticos

tramavam tomar o poder de Zeus que, sentindo-se ameaçado, parte-os ao meio e os condena a vagar pelo resto da vida a procura de sua outra metade, para enfim voltarem a ser seres completos. O *amor romântico* teria incorporado a essência deste mito, perpetuando o ideal de alma gêmea ou da busca pela metade que irá completar o indivíduo até o fim da vida. Contudo, muito antes do amor romântico estabelecer-se (a partir, principalmente do século XVIII, como já estudado), o princípio da fidelidade já podia ser observado na Grécia Antiga, quando havia uma condenação tanto moral quanto jurídica à infidelidade:

(...) a fidelidade se encontra articulada à história dos casamentos na Grécia Antiga, que, embora estivessem mais submetidos às utilidade cívicas, exigiam uma ética dos comportamentos do homem e da mulher. Essa ética, além de dizer respeito à casa, à gestão, ao nascimento e à criação dos filhos, passa a valorizar a relação pessoal entre os cônjuges e a exigir do marido certo respeito em relação à esposa, o que implicava uma nova maneira de se tratar o tema da fidelidade. Esse espaço, antes inexistente para as relações sexuais entre o marido e a mulher, desperta uma série de debates sobre os vínculos humanos, sobre a predisposição ou necessidade humana de viver a dois, as vantagens e inconveniências do casamento. (HADDAD, 2014, p. 58).

É importante ressaltar que já naquele período (Grécia Antiga) a fidelidade era um princípio recíproco entre homens e mulheres. Todavia, embora a fidelidade significasse o controle dos impulsos sexuais das duas partes, quando se referia ao homem tal renúncia correspondia a “um pacto social de respeito mútuo entre os homens da cidade” (HADDAD, 2014, p. 60), configurando também uma renúncia afetiva em relação às mulheres. De outro lado, a boa conduta sexual da mulher era sempre exigida, bem como a forma como ela deveria saber conduzir-se em casa e conduzir a própria casa, sendo esperado desta mulher tolerância e delicadeza em relação ao marido. Com isto, HADDAD (2014, p. 60) mostra o quão ancestral é a ligação da fidelidade feminina com um poder regulador do homem que precisa manter o controle sobre o corpo da mulher enquanto esposa e mãe. Este aspecto controlador/regulador do homem sobre a sexualidade feminina perdurou por muitos séculos até chegar à Modernidade, passando pela era burguesa na qual, ao mesmo tempo em que emergiam a liberdade de pensamento e o surgimento do individualismo, mais rígidas se tornavam as regras de conduta. Essa dicotomia

contribuiu para que se estabelecesse a já mencionada divisão entre as mulheres virtuosas (esposas e mães) e as não virtuosas (muitas vezes prostitutas) com as quais os homens poderiam extravasar seus impulsos sexuais, enquanto das mulheres virtuosas exigia-se a maternidade e o amor incondicional aos filhos. Segundo HADDAD (2014, p. 66), esta divisão corroborou ainda mais para que a infidelidade masculina fosse culturalmente naturalizada na sociedade ocidental.

A ligação da fidelidade com os prazeres sexuais será selada no início da Era Moderna, utilizando como herança a conturbada moral cristã. Tema importante dos códigos morais católicos, o imperativo da monogamia tem seu ápice na Modernidade, com o advento do amor romântico e a constituição do modelo da família burguesa, matriz de uma série de definições no campo das esferas pública e privada que ajudariam a construir seu valor moral natural e a definir os papéis masculinos e femininos, naturalizando sua oposição hierárquica. (HADDAD, 2014, p. 61)

A citação acima alerta para o fato de que a moral cristã apropriou-se do princípio da fidelidade colocando-o no patamar de pecado, de infração de uma lei divina. Conforme estudado anteriormente, a culpa cristã encontrou campo fértil nas famílias burguesas que ansiavam por uma regulação das relações afetivas, que se sentiam ameaçadas pelos desvios de conduta (sexual, principalmente). Ao cometer o adultério o indivíduo não só quebrava uma conduta social, mas também infringia uma lei de Deus, o que configurava mais um obstáculo em seu caminho na busca do Bem Supremo, afastando-o do amor de Deus e evidenciando a divisão entre o que se quer e o que se teme.

O cristianismo iria se basear nesse *ethos* da antiguidade tardia, acrescentando um tônus pecaminoso a todo sexo que fosse praticado fora do matrimônio ou que não estivesse ligado à procriação. A renúncia que será valorizada como valor moral não estará mais visando um autodomínio em favor do respeito a si e ao outro, e sim um sacrifício individual de controle do saldo de pecados, rumo à bem-aventurada eternidade cristã. (HADDAD, 2014, p. 59)

Como consequência da influência do cristianismo sobre o comportamento dos casais, a fidelidade sexual ocupou uma função primordial para a manutenção do que se passou a chamar de família tradicional, tanto sob os aspectos religiosos quanto

sociais e culturais. Atrelada à perspectiva religiosa sobre a importância da fidelidade, HADDAD (2014, p. 99 e 100) traz à tona a visão psicanalítica inaugurada por Freud (1914) para quem a monogamia e a fidelidade têm relação direta com “a exigência de exclusividade que todos sofrem diante do anseio de resgatar o amor incondicional imaginado na fusão com a mãe”. O amor dedicado pela mãe ao filho (conceito relativamente novo na história da humanidade, conforme estudado no item anterior) faz surgir neste a necessidade de buscar em seu parceiro amoroso alguém que lhe devote igual dedicação, valorização e reconhecimento e, principalmente, de forma exclusiva. Assim como os sentimentos de ciúme e rivalidade surgem entre os irmãos (ou quaisquer terceiros que se coloquem entre a relação mãe e filho), tais sentimentos também se manifestarão a partir do momento que algum terceiro vier a se interpor numa relação afetiva, de acordo com esta visão psicanalítica.

Outro ponto que merece destaque é a divisão entre a maneira como a fidelidade é encarada pelos homens e pelas mulheres. HADDAD (2014, p. 100 e 101) afirma que, de acordo com uma herança mais tradicionalista, a fidelidade para os homens estaria diretamente atrelada à sua virilidade, visto que a renúncia a outras mulheres pelas quais sente atração física se dá única e exclusivamente como uma forma de afirmar seu amor e respeito pela companheira. O homem pode sentir esta virilidade ameaçada se outras mulheres não despertarem nele impulso sexual, nestes casos os atos de infidelidade caracterizariam uma autoafirmação acerca do seu desejo viril. Enquanto isso, as mulheres sublimariam tal desejo sexual sob a escusa de sua devoção ao amor exclusivo, configurando uma visão muito mais passiva e submissa do seu desejo sexual em relação ao desejo do parceiro. É para ele que elas se entregam na expectativa de se sentirem desejadas e, mais do que isso, “buscam indícios de que elas possam ser únicas e insubstituíveis” (HADDAD, 2014, p. 83), razão pela qual as mulheres são mais ligadas ao princípio da fidelidade sexual.

A oposição do sentimento de fidelidade entre homens e mulheres feita no parágrafo anterior é, como dito, calcada numa visão tradicionalista e que ainda exerce influência no comportamento dos casais. No entanto, HADDAD (2014, p. 100) afirma que essa divisão binária entre virilidade e feminilidade, que servia de

base para a constituição da identidade das pessoas, dentro ou fora do ambiente familiar, tem sido revisitada ao passo que as mulheres há algum tempo tem abandonado o papel passivo na hora de escolher seus parceiros (amorosos e/ou sexuais) assim como os homens tem percebido que não podem mais confiar exclusivamente no falo para tornarem-se desejados pelas mulheres. Essa quebra de paradigmas aponta novos caminhos para a discussão de identidade de gênero, sexualidade e comportamento.

Os modelos identitários que em geral eram binários (pai, ou mãe, feminino ou masculino) hoje apresentam uma multiplicidade de figuras de referência, indicando que o indivíduo contemporâneo se desenvolve em um entorno muito menos estável ao redor de inúmeras possibilidades identificatórias. Os conceitos de feminino e masculino como vias de subjetivação independentes das categorias de gênero compõem pares opostos diferentes e que se articulam: homens-mulheres, posição feminina-posição masculina, feminilidade-masculinidade, os quais podem formar combinatórias singulares em cada um. Como consequência, percebe-se mudanças na forma como cada um pensa sua própria identidade e realiza suas relações com os outros (...) São novos repertórios de condutas e novos modelos de convivência, mas embora a formação dos pares conjugais tenha se tornado independente do sexo ou da orientação sexual de cada um, fica mantido o amor como eixo central das escolhas, mostrando que o *para toda a vida* do romantismo deslocou-se para o *que seja infinito enquanto dure*. (HADDAD, 2014, p. 102)

Conforme se depreende da citação anterior, as possibilidades de relacionamentos hoje em dia abrem-se num leque muito mais abrangente do que gostariam as amarras do tradicionalismo e da religiosidade. Portanto, nas palavras de HADDAD, “há que se reconhecer que a fidelidade sexual, justamente por estar irmanada à sexualidade humana, habita um território complexo e compõe uma teia de significações que vai além da moral, das leis e dos bons costumes” (2014, p. 57). É para esta complexidade que as relações contemporâneas voltam os olhos, de modo que o princípio da fidelidade parece estar sendo revisitado. Dentro dos conceitos de *amor confluyente* e *relacionamento puro*, o *compromisso* surge como resultado daquilo que parece ser o fator mais relevante na configuração das novas formas que os relacionamentos afetivos se apresentam na contemporaneidade, qual seja: a democratização das relações. A partir do momento em que as partes

envolvidas se percebem em pé de igualdade, tendo o diálogo e a negociação como a força motriz para um relacionamento bem sucedido, a intimidade passa a revelar um compromisso genuíno. Quando se fala em *amor confluyente* o compromisso torna-se ainda mais evidente, ao passo que a busca pela intimidade é uma constante e é onde as partes se sentem à vontade para desnudar seus sentimentos e estão confortáveis para se mostrarem vulneráveis pois, essencialmente, confiam um no outro.

Intimidade significa a revelação de emoções e ações improváveis de serem expostas pelo indivíduo para um olhar público mais amplo. Na verdade, a revelação do que é mantido oculto das outras pessoas é um dos principais indicadores psicológicos, capaz de evocar a confiança do outro e de ser buscado em retribuição. (GIDDENS, 1993, p. 154)

Ainda que a citação acima venha a exaltar a revelação mútua das fragilidades emocionais do casal, HADDAD (2014, p. 97) aponta o resultado de uma pesquisa realizada por HEILBORN (2004), para quem a confissão para o parceiro das experiências sexuais realizadas fora do casamento parecem estar perdendo a importância. Segundo a pesquisa, até a década de 1980 a confissão do ato de infidelidade era um fator atenuante, posto que pior do que ser traído era não ter ciência do fato. A confissão figurava um ato de lealdade esperada pelo parceiro. Todavia, tal prática parece estar sendo substituída por uma lei do silêncio, na qual ocultar o fato acaba por ser uma forma de não colocar a relação em risco, bem como de diminuir a importância da infidelidade, desde que o ato extraconjugal resultado de uma relação episódica (sexualidade plástica, cujo critério é tão somente a satisfação sexual sem envolvimento emocional) não venha a abalar o casamento.

Nesse sentido, prevalece uma tentativa de minimizar a importância da infidelidade desde que se sustente na certeza da maior importância daquela união sobre as demais relações. Mais uma vez é esperada a *lealdade* para que a ética do casal permita a omissão de casos extraconjugais sem o comprometimento do vínculo (HADDAD, 2014, p. 97).

A referida lei do silêncio acaba por se caracterizar como uma ferramenta utilizada por aqueles casais que empreendem seus esforços para a durabilidade da relação e, ainda mais, pode ser vista como um ato em que a lealdade se sobrepõe à

fidelidade, conforme se depreende da citação acima. O compromisso e o engajamento em um casamento que busca sua maior duração (ainda que a intenção seja que dure para a vida toda, já que contaminado pelos princípios do amor romântico) sobrepõem-se aos atos de infidelidade sexual considerados menores, menos significativos, do que a relação. Este compromisso, numa relação em que ambos os lados se tratam como iguais, conforme afirma GIDDENS (2000, p. 90), se mantém e se fortalece por meio da confiança.

Por mais que a princípio pareça contraditória à lei do silêncio em questão, a confiança numa relação é conceituada pelo autor como a necessidade de abrir mão das oportunidades de controlar o parceiro ou forçar seu comportamento para que se adequem a determinado molde. Há que se conceder autonomia ao outro, ter fé no outro e apostar na conduta leal do outro no que se refere às condições estabelecidas pelo casal. Neste sentido, a omissão dos atos de infidelidade, desde que sejam insignificantes para a relação, não abalariam a confiança que um tem no outro, já que esta está calcada na expectativa de uma conduta leal do parceiro, que pode não ter necessariamente a ver com exclusividade sexual. Contudo, há que se fazer uma ressalva no sentido de que não se pode afirmar que a lei do silêncio esteja surgindo como uma regra de comportamento, mas uma percepção auferida por HADDAD (2014, p. 97) na pesquisa de HEILBORN (2004). De modo que ainda sobrepõem-se à ela os acordos prévios feitos pelo casal acerca da exclusividade na relação, seja amorosa ou sexual.

No relacionamento puro, a confiança não tem apoios externos e tem de ser desenvolvida tendo-se como base a intimidade. Confiar é ter fé no outro e também na capacidade do laço mútuo para resistir a traumas futuros. Isto é mais que uma questão apenas de boa-fé, por mais problemático que isso possa ser. Confiar no outro é também apostar na capacidade de o indivíduo realmente poder agir com integridade. (GIDDENS, 1993, Pág. 153).

Dentro destas novas perspectivas acerca da fidelidade nas relações afetivas na contemporaneidade, o conceito de monogamia conseqüentemente também entra em pauta, contudo de forma muito mais relacionada à exclusividade sexual do que à possibilidade de casais compostos por mais de duas pessoas (discussão ainda

incipiente e que não será abordada mais profundamente nesta pesquisa). GIDDENS (1993, p. 150) afirma que os relacionamentos homoafetivos são pioneiros no que tange à tal discussão, principalmente por conta da necessidade de criarem novos padrões de relacionamentos já que por muitos anos foram (e em diversos lugares ainda são) impedidos de fruïrem dos mesmos direitos que abrangem os casais heterossexuais. Soma-se a isto a ascensão da sexualidade plástica como resposta à repressão sexual da era moderna, conforme estudado no item anterior, e que encontrou maior repercussão entre os casais homossexuais, contribuindo também para que a questão da fidelidade viesse à tona. Neste sentido, as experiências dos encontros sexuais episódicos, se caracterizam por serem uma expressão clara da exploração da sexualidade plástica, na qual não há qualquer subserviência ou sequer constitui alguma forma de controle.

Entretanto, em um mundo de sexualidade plástica e de relacionamento puros, a monogamia tem de ser “reelaborada” no contexto do compromisso e da confiança. A monogamia não se refere ao relacionamento em si, mas à exclusividade sexual como um critério de confiança; a “fidelidade” não tem significado, exceto como um aspecto daquela integridade presumida na confiança no outro. (GIDDENS, 1993,pág. 162).

A citação acima aponta para o fato de que a confiança dentro das relações torna-se critério fundamental para sua manutenção. Abre-se o caminho para as negociações constantes, frutos das relações democráticas nas quais os indivíduos são os únicos reguladores. As experiências extraconjugais apresentam-se como um novo desafio, visto que agora as relações pretendem se livrar das amarras e do perfil de aprisionamento que o casamento antigo pressupõe. O trio singularidade/liberdade/igualdade, presentes no ser humano contemporâneo, passam a fazer parte das relações atuais e encontram o desafio que é a manutenção do princípio da fidelidade sexual diante dessas condições. Neste sentido, HADDAD aponta para uma possibilidade de coexistência de tais sentimentos desde que “a exigência de simetria das novas conjugalidades demanda ou a fidelidade recíproca ou liberdades físicas livremente consentidas, desde que sejam confessadas ou que não perturbem o clima amoroso” (2014, p. 95).

Mas se a fidelidade acena com a segurança da igualdade entre os sexos que almejam uma união duradoura, tropeça com a liberdade que cada um reivindica para si diante de seus desejos. Desejos sexuais que, como sabemos, percorrem trilhas menos exclusivas e diferenciadas dos anseios de amor. (HADDAD, 2014, p. 178)

Conforme estudado no primeiro capítulo, uma das marcas mais profundas trazidas pelo capitalismo no comportamento social pós-moderno é influenciado diretamente pela efemeridade das coisas. A obsolescência programada dos bens de consumo lançados no mercado despertam nos consumidores a necessidade/vontade de ter sempre algo novo e melhor. A publicidade intensifica seus bombardeios de imagens, aguça o desejo do comprador em esquemas apelativos que tornam as mercadorias a cada dia mais efêmeras. BALANDIER (1994, p. 166), ao estudar as inquietudes do homem contemporâneo, entende que esta efemeridade causada pelos bens de consumo atinge diversas áreas do comportamento humano, inclusive em suas relações interpessoais:

Neste movimento cada vez mais abrangente, nesta busca incessante do que se oferece para consumir, o homem contemporâneo experimenta uma espécie de liberdade favorável ao seu prazer, no entanto se dispersa nas relações efêmeras e sofre a insatisfação do “sempre mais”¹⁴. (BALANDIER, 1994, p. 166)

A partir do apontamento de BALANDIER acima, pode-se compreender que a efemeridade das relações atuais está ligada a essa busca por algo novo que satisfaça o prazer do homem contemporâneo. Este ser humano insatisfeito, ou melhor, insaciável, encontra sérias dificuldades quando o assunto é a fidelidade sexual enquanto componente indissociável da noção de compromisso numa relação afetiva. A relação sexual episódica, sem vínculo afetivo e com diferentes parceiros, aponta para uma satisfação puramente hedonista e descompromissada, que parece ir ao encontro deste homem contemporâneo que quer sempre mais, insaciável.

¹⁴ Tradução nossa: En ese movimiento cada vez más abarcador, en esa prosecución incesante de lo que se ofrece para consumir, el hombre contemporáneo experimenta una especie de libertad favorable a su placer, pero se dispersa en las realizaciones efímeras y sufre la insatisfacción del “siempre más”.

A ciência e a tecnologia, as forças culturais que movem a modernidade, dependem da suposição de que “nada é sagrado”. Todas as crenças e práticas são em princípio passíveis de revisão à luz de novos conhecimentos. O fundamentalista questiona esse princípio e tem suas razões para agir assim, pois a ideia de que nada é sagrado, quando levada ao extremo, torna-se insustentável, não mais haveria ordem moral. O problema para a sociedade – aqueles que querem ver um mundo cosmopolita prosperar – é conciliar compromisso com ceticismo. Não se trata mais de uma questão abstrata: isso já ocorre no cotidiano, e esse novo arranjo ajuda a explicar o que anda acontecendo na esfera das relações pessoais, na intimidade. (GIDDENS, 2000, p. 98)

GIDDENS (1993, p. 163) afirma que a exclusividade sexual é uma maneira de proteger o compromisso com o outro. Contudo, não é possível afirmar claramente que a sexualidade episódica esteja dissociada dos *relacionamentos puros* que começam a se configurar na sociedade pós-moderna. O *amor confluyente*, estudado nos itens anteriores (enquadrado nos moldes do *relacionamento puro*), coloca a satisfação sexual num patamar essencial dentro da relação. Difere-se do *amor romântico* visto que a exclusividade sexual (monogamia) é compreendida aqui como uma condição inegociável para a relação até o momento em que os parceiros assim a considerarem. De outra sorte, “o que mantém o relacionamento puro é a aceitação, por parte de cada um dos parceiros, ‘até segunda ordem’, de que cada um obtenha da relação benefício suficiente que justifique a continuidade” (GIDDENS, 1993, 74). Um novo sentido de fidelidade e compromisso parece estar surgindo, diante das novas formas de relacionar-se, com base no *amor confluyente* e nos *relacionamentos puros*.

CAPÍTULO 3

O TEATRO CONTEMPORÂNEO

O presente capítulo analisa três textos teatrais à luz dos conceitos estudados nos capítulos anteriores, especificamente no que tange aos relacionamentos afetivos na contemporaneidade. O intuito é discutir a maneira como os relacionamentos afetivos são retratados na dramaturgia atual frente aos caminhos apontados pelos estudiosos do comportamento afetivo contemporâneo. A inquietação decorre de uma possível dramaturgia folhetinesca que se apresenta nos palcos, que parece insistir em retratar o ideal do amor romântico, podendo deixar de lado o olhar atento para as novas formas de se relacionar que se apresentam na atualidade. No entanto, antes de realizar a análise dos textos escolhidos quanto ao conteúdo, que é o recorte da presente pesquisa, é necessário debruçar-se sobre as principais características do teatro produzido na pós-modernidade, principalmente sobre o conceito de teatro pós-dramático.

3.1 TEATRO PÓS-DRAMÁTICO

A dramaturgia teatral produzida na contemporaneidade é tão vasta e diversa quanto pode ser. Os temas, as linguagens e as poéticas que se manifestam por meio do texto para o teatro produzido ao redor do mundo são variados, distintos e provocativos.¹⁵ Embora a presente pesquisa não vá se debruçar sobre as aspectos formais dos textos, cumpre retratar neste momento um breve panorama daquilo que se entende por dramaturgia contemporânea ou “pós-dramática”, conceito inaugurado por Hans-Thies Lehmann, que partiu da obra de Peter Szondi e que tem se tornando cada vez mais assimilado pelos teóricos do teatro. Para este fim, serão analisadas, com maior enfoque, as observações de Jean-Pierre Ryngaert em seu livro “Ler o Teatro Contemporâneo”, publicado pela Editora WMF Martins Fontes em 2013; bem

¹⁵ Sobre a diversidade na dramaturgia pós-dramática, PATRIOTA afirma: refletir sobre a dramaturgia pós-dramática é, sem falso exagero, caminhar sobre uma região movediça, na qual as afirmações iniciais esvaem-se perante o próximo texto. Provavelmente, tais dificuldades sejam decorrentes da diversidade de trabalhos, aliada às múltiplas proposições que cada um deles acolhe em seu processo criativo e, em última instância, no campo da recepção. (2013, p. 43)

como os artigos de Sílvia Fernandes, Rosangela Patriota e Fernando Pinheiro Villar, publicados na coletânea “O Pós-Dramático”, organizado por Jacob Guinsburg e Sílvia Fernandes, publicado pela Editora Perspectiva em 2013.

O primeiro ponto levantado pelo RYNGAERT refere-se ao aspecto lacônico dos textos. Enquanto a dramaturgia clássica se ocupa com a elaboração de enredos bem estruturados, nos quais há informações suficientes para que o leitor compreenda a história que está sendo contada em sua totalidade, a dramaturgia contemporânea se relaciona de outra forma. Os escritores atuais investem na capacidade ativa do leitor de preencher as lacunas de seus textos com seu próprio arcabouço de referências e visão de mundo. Desta forma, a falta de informação na dramaturgia pós-dramática não enfraquece o enredo, mas permite que o receptor crie seu próprio sentido sobre a obra, de modo que “seu papel é trabalhar sobre essas ausências e sobre o esvaziamento da escrita para nela introduzir seu próprio imaginário.” (RYNGAERT, 2013, p. 8).

Ao se abster de fornecer todas as peças do quebra-cabeça que é o texto teatral¹⁶, o autor contemporâneo impõe ao leitor um papel muito mais ativo na criação do sentido. Por esta razão, estes dramaturgos submetem-se ao risco de serem considerados herméticos ou incompreensíveis, já que o leitor habituado à leitura de textos clássicos busca sempre compreender a história muito mais do que fruir da experiência estética, ou ainda, se propôr a criar seu próprio sentido sobre a obra. É como questionar a habilidade técnica de um pintor de arte abstrata (RYNGAERT, 2013, p. 9). Quanto à legibilidade dos textos pós-modernos, RYNGAERT escreve:

Os textos teatrais considerados ilegíveis ou herméticos são textos que não sabemos ler, ou seja, para os quais não achamos nenhuma chave satisfatória. Com frequência, trata-se de textos que não obedecem às regras da dramaturgia clássica, aos quais o leitor se refere com maior ou menor

¹⁶ Metáfora de Ryngaert: A informação insuficiente na escrita dificilmente é aceita como um jogo com o leitor, como a montagem de um quebra-cabeça informativo cujas peças chegarão apenas aos poucos e, bem pior, como um quebra-cabeça em que faltarão *obrigatoriamente* elementos, já que estaria pressuposto que estes existem na enciclopédia individual do leitor e que seu papel é trabalhar sobre essas ausências e sobre o esvaziamento da escrita para nela introduzir seu próprio imaginário. (2013, p. 8)

consciência. Todo texto é legível se dedicamos tempo a ele e se nos damos os meios para isso. O critério de legibilidade, de qualquer maneira muito discutível mesmo que seja difundido, não deveria ser acompanhado de um julgamento de valor sobre a “qualidade” do texto, ou seja, sobre nosso prazer de leitor que entra em relação com o autor durante o ato de leitura. (2013, p. 27).

Ainda quanto à relação ativa do leitor perante um texto pós-dramático, RYNGAERT (2013, p. 28) faz uma pertinente metáfora com a leitura de um texto clássico: enquanto num texto clássico o leitor se utiliza de uma lente grande-ocular para captar um amplo retrato de determinada situação (uma sociedade, um enredo convencional), a dramaturgia contemporânea exige a utilização de um microscópio diante das poucas informações e escassos indícios presentes no texto para que se forme um sentido. Nas palavras do autor:

Na maior parte do tempo deveremos renunciar às macroestruturas que ajudam a compreender um texto, às vezes rápido demais, em sua totalidade e construir a partir do “quase nada” que nos é dado. Portanto, ler é também, ou sobretudo, olhar pelo microscópio. (RYNGAERT, 2013, p. 28).

É interessante observar que, no que tange à forma, os textos contemporâneos acompanham as características da pós-modernidade estudadas no primeiro capítulo da presente pesquisa. Como pode ser visto na citação acima, a renúncia às macroestruturas, paralelamente, são a negação às metanarrativas, estudadas no item 1.2.b. Assim como o homem contemporâneo nega os esquemas interpretativos totalizantes, capazes de fornecer uma compreensão de mundo irrefutável (característica da modernidade), o leitor dos textos atuais também deve seguir o mesmo caminho ao se deparar com uma obra dramática.

Nossa sociedade se importa mais com a originalidade do que com a herança e isso, poderíamos acrescentar, na medida em que, para a obra de arte, se trata menos de ser entendida em termos de legitimação do que em termos de ruptura. Ao passo que os dramaturgos clássicos retomavam as grandes narrativas fundadoras, míticas ou morais, reelaborando suas fontes na perspectiva de valores de suas sociedades, os dramaturgos pós-modernos e seus leitores “sabem que a legitimação só pode vir de sua prática linguística” diz ainda Lyotard. (RYNGAERT, 2013, p. 84)

Ao analisar as características do texto pós-dramático, PATRIOTA também percebe a presença inequívoca da negação das metanarrativas. Para a autora, os dramaturgos contemporâneos lançam mão deste sentimento de insegurança e incerteza da pós-modernidade em seus textos para questionar a condição humana. Não há respostas certas, muito menos uma visão de mundo totalizadora, há questionamentos, provocações:

O debate contemporâneo fragmentou-se. Os questionamentos são muitos, mas as respostas imediatas desapareceram. Com isso, o campo simbólico deixou de reelaborar possíveis desfechos da realidade e abriu-se despudoradamente às dúvidas e a outras possibilidades de percepção. Tempos de desdramatização? Sem respostas, apenas investigações! (PATRIOTA, 2013, p. 57)

O leitor não deve olhar para o texto teatral em busca de um sentido unívoco, ou de compreender a história que está sendo contada. As informações – e muito mais a falta delas – são apreendidas no intuito de construir as situações em seu imaginário ao atrelá-las, fazer conexões, com seu próprio repertório (RYNGAERT, 2013. P. 31). Deste modo, propõe-se que a experiência teatral acabe sendo muito mais pessoal e individualizada (lembrando que o individualismo é outra característica da pós-modernidade já estudada nesta pesquisa), com a consequente formulação do próprio sentido. Quanto à busca do sentido, segue o entendimento de RYNGAERT:

O problema do “sentido” de um texto é a questão mais árdua já abordada pelos trabalhos teóricos nessa área, principalmente os de Roland Barthes, Umberto Eco e Anne Übersfeld. Notemos simplesmente que se trata aqui, contrariamente a uma certa prática, da coisa menos urgente a ser formulada para o leitor e que é ao querer dar sentido logo de início que se perde pé na leitura. De fato, damos sentido incessantemente quando observamos diferentes redes (narrativas, temáticas, espaciais, lexicais...), já que tentamos interligá-las. Diante de textos complexos é importante escapar de uma hierarquização grande demais da análise, a que privilegia justamente as redes narrativas ou temáticas em detrimento de estruturas propriamente teatrais (o diálogo e o que ele revela das relações entre os personagens, o sistema espaço-temporal...). (RYNGAERT, 2013, p. 29)

Conforme ensina RYNGAERT no texto acima, a busca pelo sentido não deve ser a primeira preocupação do leitor perante o texto teatral pós-moderno. De fato, a sua análise não pode deixar de contemplar a temática eleita pelo autor, mas ao mesmo tempo e com a mesma relevância, deve observar o “não dito”, as lacunas, as estruturas formais propostas. É através destas conexões, além das referências anteriores de cada observador, que é construído o sentido do texto teatral. O autor contemporâneo propõe, portanto, uma nova relação do leitor com sua obra. A este respeito, Hans-Thies Lehmann percebe uma vocação política do teatro, conforme observa FERNANDES (GUINSBURG; FERNANDES, orgs., 2013, p. 30)¹⁷:

Seu engajamento [político], portanto, não se situa nos temas, mas na revolução perceptiva que promove com a introdução do novo e do caótico na percepção domesticada pela sociedade de consumo e pelas mídias de informação

Outra característica marcante na dramaturgia pós-dramática é a fragmentação, que está diretamente ligada ao aspecto lacônico acima estudado. Não apenas são subtraídas informações da narrativa para a compreensão imediata do sentido do drama, como também a própria narrativa apresenta-se de forma fragmentada. Assim, os autores contemporâneos tem revelado uma especial predileção pela forma de narrar suas histórias por meio de quadros, numa sequência ilógica, sem conexão uns com os outros, e invariavelmente seguidos de um título (RYNGAERT, 2013, p. 85). As junções existentes entre essas cenas desconexas servem como um desafio para o leitor, posto que o deslocam do envolvimento fácil que a narrativa tradicional propõe em suas ficções. Este distanciamento épico, que tem como seu maior expoente o autor alemão Bertolt Brecht, modificou drasticamente a relação entre autor e receptor da obra, pois instiga a reflexão e o raciocínio crítico sobre a peça.

A atenção recai, pois, sobre os *nós* entre as partes, como destaca Brecht, ou, podemos dizer, sobre as arestas vivas que

¹⁷ Importante ressaltar que a própria autora apresenta ressalva ao posicionamento de Lehmann quanto à função política do texto pós-dramático. Para FERNANDES, esta seria uma “tentativa forçada de alçar o teatro pós-dramático à categoria de prática revolucionária. O pós-dramático não precisa dessa justificativa. Mantém-se na integridade de suas formalizações transgressoras como desejo insistente de superar o teatro” ((GUINSBURG; FERNANDES, orgs., 2013, p. 30)

marcam as separações e entalham o relato com vazios narrativos preenchidos à sua maneira pelo efeito de montagem que propõe uma ordenação ou que, ao contrário, revela as fendas, produz um efeito de quebra-cabeça ou de caos cuja eventual reconstituição é deixada em parte à iniciativa do leitor. (RYNGAERT, 2013, p. 86).

Os “nós entre as partes” a que se refere a citação acima, refere-se justamente às ligações entre as cenas fragmentadas. Enquanto para Brecht esses nós possuíam uma função muito própria de fazer refletir sobre o mundo ficcional criado dentro do contexto específico de suas obras, muitos autores contemporâneos correm o risco de lançar mão desse recurso do fragmento diante de uma impossibilidade de reinventar a realidade por meio de sua narrativa. Eis o maior risco da fragmentação: mostrar-se apenas como um modismo vazio e anódino. Nestes casos, os fragmentos do texto deixam de corresponder a uma visão de mundo do autor, e passam a figurar muito mais um abandono, uma incapacidade de ordenar uma perspectiva própria do autor sobre o mundo que pretende retratar.

Quanto à classificação dos textos de Brecht na categoria de pós-dramáticos, cumpre fazer uma breve ressalva. Embora os textos de Brecht demandem um papel ativo do público (como visto acima), bem como revelem ao espectador o processo representativo como ferramenta épica, Lehmann não os classifica como pós-dramático, conforme ressalva FERNANDES (GUINSBURG; FERNANDES, orgs., 2013, p. 16, 17). Segundo o autor, Brecht ainda se apropria da fábula enquanto essência para seu teatro, não cumprindo o requisito pós-dramático ausência do drama. Contudo, suas contribuições são inegáveis para o teatro contemporâneo, tanto que Lehmann “considera o teatro pós-dramático um teatro pós-brechtiano”, nas palavras de FERNANDES (GUINSBURG; FERNANDES, orgs., 2013, p. 17).

Neste sentido, PATRIOTA (GUINSBURG; FERNANDES, orgs., 2013, p. 47-50) analisa a presença da fragmentação na obra de Heiner Müller, mais especificamente no texto *Hamletmaschine*. Quando revisita a obra clássica de Shakespeare, Müller lança mão do fragmento como uma ferramenta hábil para responder artisticamente aos dilemas seu tempo. No caso da narrativa shakespeariana, a ordem e o equilíbrio haviam sido desestruturados com o assassinato do Rei, e a sociedade do século XVII prescindia do seu

restabelecimento. Já a Europa do século XX nega as grandes narrativas (a perspectiva de totalidade), assume o fragmento e abandona a necessidade do restabelecimento da ordem e do equilíbrio. Tais características são percebidas no texto de Müller, que deixa de lado o clássico formato dialógico, e os textos dos personagens expõem suas críticas e opiniões. “Em tal composição predomina o indivíduo isolado, destituído de identidade” (GUINSBURG; FERNANDES, orgs., 2013, p. 50), além de assimilar referências variadas, não se limitando ao mundo ficcional composto originalmente pelo autor elisabetano, e abre outros caminhos e cortes na narrativa que são assimiladas por este público contemporâneo habituado ao bombardeio de informações diárias das mais variadas fontes e meios.

Cabe ao espectador co-produzir significados próprios. Contudo, ele deve também ter a certeza de que sua interpretação é apenas uma entre tantas outras e não a chave para o entendimento do texto e conseqüentemente do espetáculo. (...) Cultura e barbárie. O belo acolhendo aquilo que devorará e o fragmento assumindo explicitamente a condução do pensamento e da investigação. (GUINSBURG; FERNANDES, orgs., 2013, p. 50)

Ainda sobre obra de Heiner Müller, o professor Sábato Magaldi (2008, p. 476) considera o autor como um herdeiro e potencializador das propostas estilísticas de Brecht. Para MAGALDI, o dramaturgo apresenta em seus textos as principais características que permeiam o teatro contemporâneo, o que pode causar estranheza num primeiro contato e, por consequência, demanda do seu leitor e do seu público um maior empenho para compreensão e fruição destes textos que misturam aspectos herméticos e didáticos, conforme se verifica da citação abaixo:

O estilo do dramaturgo foge a todas as convenções da peça “bem-feita” tradicional, recusando os conhecidos mandamentos do realismo. Não há ação, no sentido em que os mestres do teatro moderno aproveitaram os ensinamentos da *Poética* aristotélica. As réplicas se encadeiam aos borbotões, barrocas, majestosas, sem medo de destilar densa poesia. Heiner Müller radicaliza o repúdio de Brecht ao espetáculo digestivo. Autor difícil, fascinante, que revolve toda a herança teatral e humana, e tem a coragem de se lançar para o desconhecido. (MAGALDI, 2008, p. 481)

Além das rupturas formais propostas pela atual dramaturgia, principalmente no que tange ao papel ativo do leitor/receptor da obra, PATRIOTA (2013, p. 44) aponta também a importância da performance enquanto ponto de partida para a construção da narrativa. De igual modo, a autora trata da influência dos espaços não convencionais (igrejas, hospitais, fábricas abandonadas), “da iluminação, da cenografia, da indumentária e da estrutura narrativa organizada não necessariamente pelo texto” (2013, p. 44). Estes aspectos, dentre outros mais, foram abordados por Hans-Thies Lehmann, autor que inaugurou o conceito de texto “pós-dramático” para referir-se à dramaturgia contemporânea. A professora Sílvia Fernandes (GUINSBURG; FERNANDES, orgs., 2013, p. 11-30), em seu artigo Teatros Pós-Dramáticos, traça um panorama sobre as características estudadas por Lehmann, sobre o qual a presente pesquisa irá se debruçar.

Pois o conceito de pós-dramático vem juntar-se a uma série de nomeações que, há pelo menos três décadas, tenta dar conta da pluralidade fragmentária da cena contemporânea, especialmente dessas espécies estranhadas de teatro total que, ao contrário da *Gesamtkunstwerk* wagneriana rejeitam a totalização, e cujo traço mais evidente talvez seja a frequência com que se situam em territórios bastardos, miscigenados de artes plásticas, música, dança, cinema vídeo performance e novas mídias, além da opção por processos criativos descentrados, avessos à ascendência do drama para a constituição de sua teatralidade e seu sentido. (GUINSBURG; FERNANDES, orgs., 2013, p. 11-12)

Segundo FERNANDES o conceito de pós-dramático busca dar a entender que o teatro contemporâneo se desenvolve a partir do teatro dramático, enquanto uma das pontas da divisão clássica dos gêneros literários: épico, dramático, lírico. O teatro dramático se submete à narrativa contida no texto e, portanto, todos os outros recursos utilizados na montagem do espetáculo devem agir conjuntamente, em harmonia, para que o sentido estabelecido no texto seja corroborado. O mundo fictício criado pelo texto é erigido num palco fechado, “e é instaurado por personagens que imitam ações humanas com a intenção de criar uma ilusão da realidade” (GUINSBURG; FERNANDES, orgs., 2013, p. 13).

No início do século XX o teatro começa a abrir possibilidades interpretativas, abrindo uma porta para além da representação do mundo. O surgimento do cinema

alavancou esta nova possibilidade, tendo em vista que a imagem em movimento apresentada nesta nova tecnologia mostrou-se muito mais eficaz do que os esforços dos atores e encenadores em recriar no palco uma realidade. Como consequência, foram surgindo experiências teatrais que apresentavam textos não lineares ou não progressivos, como o teatro estático de Maurice Maeterlinck, o teatro da crueldade de Antonin Artaud, e as peças-paisagem de Gertrude Stein. FERNANDES conclui em linhas gerais que “como se pode notar, a ausência do drama e a quebra da ilusão de realidade compõem as linhas divisórias entre o teatro dramático e o pós-dramático (GUINSBURG; FERNANDES, orgs., 2013, p., 16).

O distanciamento (ou rompimento) das regras clássicas e padrões do teatro dramático se apresenta como resposta aos anseios e às inquietações dos dramaturgos que vivenciam a experiência caótica da pós-modernidade. PATRIOTA (GUINSBURG; FERNANDES, orgs., 2013, p. 45) ressalva que, muito embora a forma dramática pura raramente possa ser encontrada na história do teatro, o conceito de teatro pós-dramático está muito mais vinculado à referência que se faz ao passado. Ou seja, o drama é tido muito mais como ponto de partida a ser superado pelos autores pós-dramáticos, já que não é possível definir regras formais sobre os rumos que a dramaturgia está trilhando. Neste sentido, FERNANDES (GUINSBURG; FERNANDES, orgs., 2013, p. 19) compara “a teatralidade explodida do pós-dramático” com o movimento das partículas elementares, visto que as direções são tão diversas que o único ponto em comum seria exatamente o distanciamento da órbita do dramático. Eis uma característica do homem contemporâneo já analisada no presente estudo: o anseio pelo novo, sem a exata clareza do caminho que se está seguindo.

Em verdade, essa caracterização, ao invés de se apresentar como um porto seguro, torna-se apenas um referencial em que o artista/pesquisador poderá alicerçar suas investigações preliminares, porque a tarefa, a quem se propõe apresentar elementos de composição da dramaturgia pós-dramática, é imensa, pois no nível formal, em relação ao drama moderno, várias transformações ocorreram desde o século XIX. (GUINSBURG; FERNANDES, orgs., 2013, p. 45).

A citação acima reitera o fato de que o teatro pós-dramático não prescinde de regras claras e objetivas quanto à sua forma e muito menos conteúdo. O drama moderno não mais contempla os autores que partem dele em busca do novo. Contudo, alguns elementos formais são encontrados com frequência nesta nova dramaturgia, como é o caso da já estudada fragmentação e da negação do indivíduo. Em seu estudo sobre a cena pós-dramática VILLAR (GUINSBURG; FERNANDES, orgs., 2013, p. 200-201) reitera que multiplicidade de manifestações poéticas decorre das igualmente diversas influências e formações dos artistas. Deste modo, não há como falar-se em um único teatro ou mesmo uma poética calcada em regras. Neste sentido, lança mão da definição de GUINSBURG (2001 apud GUINSBURG; FERNANDES, orgs., 2013, p. 201):

Não há a menor dúvida de que no teatro tudo é válido, desde que a resultante dos esforços criadores ofereça ao seu destinatário, a plateia, qualquer que seja ela, uma obra convincente, não por qualquer “fidelidade” literária ou respeito por cânones previamente estabelecidos, mas por suas virtudes cênicas, pela poesia de imagem e palavra, em maior ou menor proporção uma em relação à outra, e pela força trágica, cômica ou tragicômica da exposição dramática.¹⁸

Mesmo diante das diversas possibilidades e caminhos que o teatro contemporâneo pode trilhar, Hans-Thies Lehmann propõe um panorama sobre o teatro pós-dramático baseado nas experimentações teatrais de três encenadores, a saber: Tadeusz Kantor, Klaus Michael Grüber e Robert Wilson. FERNANDES (GUINSBURG; FERNANDES, orgs., 2013, p. 20-24) aponta as principais características estudadas por Lehmann sobre cada um destes diretores. O polonês Tadeusz Kantor viveu de perto duas guerras mundiais, portanto as lembranças deste mundo caótico, destruído, assombrado pela morte e pelas perdas constantes são recorrentes em suas peças. Tais sensações se tornam presentes em seus espetáculos teatrais que criam uma “estrutura temporal de lembrança” ao misturar performance, *happening*, pintura, escultura e ressignificação de objetos.

Talvez Kantor seja, de fato, o primeiro encenador moderno a destruir os paradigmas do teatro dramático, graças a uma verdadeira mimese estrutural da guerra, inédita na

¹⁸ Texto ou Pretexto, *Da Cena em Cena*, São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 111.

assimilação de tema e forma, memória e destruição, como acontece em *Wielopole, Wielopole*, de 1980. (GUINSBURG; FERNANDES, orgs., 2013, p. 18)

Por sua vez, Klaus Michael Grüber, nascido em Neckarelz na Alemanha, parte de textos com estrutura dramática tradicional para realizar um processo de des-dramatização em seus espetáculos, de modo a transformar os diálogos convencionais em uma espécie de enfrentamento de palavras. A partir da obra de Grüber, FERNANDES conclui que “não é a ausência de textos dramáticos que assegura a existência de um teatro pós-dramático, mas o uso que a encenação faz desses textos” (GUINSBURG; FERNANDES, orgs., 2013, p. 21). Outra característica marcante deste diretor é a utilização de espaços não convencionais para a realização de suas obras, de tal modo que o espaço escolhido (com suas características e memórias) assume a relevância de protagonista.

Robert Wilson recebe especial atenção nos estudos de Lehmann, que percebe nas obras do diretor americano o uso dos atores como elementos de uma composição cênica, remetendo a uma sequência de quadros vivos que “fazem do espaço cênico uma paisagem em movimento, que leva o espectador a um novo modo de percepção” (GUINSBURG; FERNANDES, orgs., 2013, p. 22). Essa estrutura é amparada por uma experiência visual calcada em jogos de luz, aparição e desaparecimento de objetos, desenvolvimento da música, bem como a atuação dos atores cuja qualidade do movimento é explorada de forma radical, muitas vezes com a presença estática ou em câmera lenta dos mesmos em cena, dissociando o gesto da palavra, gerando choque com a narrativa dramática convencional.

Diante do panorama criado sobre a obra dos três diretores acima mencionados, FERNANDES amplia seu olhar sobre uma série de encenadores ao redor do mundo, desde Eugenio Barba, Jerzi Grotóvski, Robert Lepage até os brasileiros José Celso Martinez Correa, Gerald Thomas, Marcio Aurélio e Newton Moreno, para concluir:

Mas para Lehmann o teatro pós-dramático não é apenas um novo tipo de escritura cênica. É um modo novo de utilização dos significantes no teatro, que exige mais presença que representação, mais experiência partilhada que transmitida,

mais processo que resultado, mais manifestação que significação, mais impulso de energia que informação. (GUINSBURG; FERNANDES, orgs., 2013, p. 23)

Outra característica comum na dramaturgia pós-dramática (novamente, não se trata de uma regra), é a dramaturgia que surge enquanto resultado da pesquisa e de processos colaborativos. Geralmente realizados por coletivos teatrais que pesquisam uma linguagem específica¹⁹, os processos colaborativos promovem uma série de improvisações acerca de um tema/provocação objeto de estudo daquele coletivo²⁰. Dentre os aspectos do teatro pós-dramático estudado por Lehmann, os processos colaborativos (assim como são produzidos no Brasil), são entendidos por ele como “o teatro do heterogêneo, que nasce do encontro entre uma concepção teórica, um dado técnico, uma expressão corporal e uma imagem poética” (FERNANDES, 2013, p. 29).

Nestes casos, tornou-se cada vez mais comum a figura do dramaturgista que é o profissional responsável por coletar o material apresentado pelos artistas em

¹⁹ Sobre os grupos teatrais, compre breve citação da definição de FISCHER: (...) nota-se uma crescente tendência e disseminação de companhias teatrais, muitas com características comuns. A preocupação em formar núcleos estáveis, com propostas de pesquisas de linguagens ou técnicas cênicas, com elaboração de uma dramaturgia própria ou de tratamento coletivo, a des-hierarquização das funções com uma atitude socializante em relação à dinâmica interna das equipes, a abertura processual da obra, o aprimoramento operacional assim como o estético em diálogo crítico com a realidade sociocultural contemporânea, são alguns pontos de convergência entre elas. Resumidamente, essas são as diretrizes pelas quais a maioria das companhias teatrais da atualidade se orienta, embora utilizem diferentes nomenclaturas para procedimentos similares, como processo colaborativo, criação compartilhada, teatro de participação, criação coletiva e outras derivações. (2010, p.61)

²⁰ VILLAR elege a companhia La Fura del Baus para fazer sua análise sobre o impacto dos coletivos teatrais. Contudo, faz um levantamento de outros coletivos pelo mundo que mostra-se pertinente transcrever na presente pesquisa: Seja em Barcelona (La Cubana, Sêmola Teatre, Marcellí Antunez Roca, Simona Levi), Montreal (Robert Lepage), Copenhague-Bruxelas-Amsterdã (Jan Fabre, Alain Platell e Arne Sirens, Michel Laub), Brasília (Hugo Rodas, Udigrudi), São Paulo (Ópera Seca, XPTO, Cristiane Paoli Quito, José Celso Martinez Corrêa, Antunes Filho, Marcio Aurélio, Antônio Nóbrega, Antônio Abujamra), Rio (Companhia dos Atores, Armazém), Paris (Royal de Luxe), Buenos Aires (Periféricos de Objetos, Organización Negra/De la Guarda), Nova York (Wooster Group, Karen Finley), Londres (DV8, Forced Entertainment) ou em Tóquio (Shankai Juki, Min Tanaka), essas poéticas selecionadas em continentes distintos dividem em comum o fato de terem permanecido nas duas últimas décadas do século XX, e chegado aos nossos dias mantendo a possibilidade de ter muitas de suas obras agrupadas como teatro pós-dramático, teatro performance e/ou dramaturgias de imagens (GUINSBURG; FERNANDES, orgs., 2013, p. 206, 207).

sala de ensaio, e partir deste levantamento para elaborar o texto final que irá fazer parte do espetáculo. Nos processos colaborativos, o período de ensaio é mais longo (podem durar até mais de um ano de pesquisa), permitindo que todos os integrantes daquele núcleo artístico desempenhem papel fundamental na criação do texto teatral. Nestes ambientes, a composição da dramaturgia está direta e profundamente imbricada na confecção do espetáculo numa via de mão dupla: assim como o texto provoca os realizadores da peça, os artistas envolvidos também provocam o dramaturgista em sua escrita através de suas contribuições, sejam eles os atores, diretores, iluminadores, sonoplastas, cenógrafos (GUINSBURG; FERNANDES, orgs., 2013, p. 56).

Além dos aspectos analisados até o momento, Lehmann propõe ainda a análise de alguns procedimentos que se repetem nas produções ditas pós-dramáticas, compondo assim uma “palheta estilística” que, importante frisar, não deve ser apreendida como regra ou cartilha. Dentre os procedimentos levantados pelo autor e que ainda não foram analisado detidamente nesta pesquisa há a parataxe. Este conceito aponta para o fato de que os elementos que compõem a cena revelam-se de forma não-hierárquica, bem como não se relacionam de forma óbvia ou ilustrativa. As estruturas teatrais se manifestam nos espetáculos de forma autônoma e marcante, podendo uma se sobrepor a outra como, por exemplo, a presença marcante de recurso de iluminação que chama mais a atenção do que o próprio texto que está sendo dito pelos atores.

Esse teatro construído da distância entre os elementos permite ao espectador separar os diferentes enunciadores do discurso cênico. Além do mais, nele convivem, de modo simultâneo, uma dramaturgia visual e uma “cena auditiva” de ruídos, música, vozes e estruturas acústicas, que levam o espectador a uma experiência diferenciada de percepção, criando um paralelismo de estímulos semelhante ao da *Oresteia* da Societas Raffaello Sanzio, ou de *A Vida é Cheia de Som e Fúria* de Hirsch (GUINSBURG; FERNANDES, orgs., 2013, p. 25)

Como resposta ao dia a dia do homem pós-moderno que se vê desnorteado por centenas de milhares de informações, oriundas das mais diversas fontes, os encenadores pós-dramáticos se relacionam através de um “jogo com a densidade

dos signos”, conforme dispõe Lehmann (GUINSBURG; FERNANDES, orgs., 2013, p. 25). Neste jogo, as experiências teatrais se manifestam basicamente de duas formas: a recusa ou a multiplicação. No primeiro caso, os espetáculos apresentam um radicalismo na economia de objetos cênicos, cenários muitas vezes vazios, o silêncio e a repetição são valorizados, de modo a mais uma vez colocar o espectador no papel ativo no preenchimento desses grandes vácuos propostos em cena. Já a outra forma parte da mesma provocação, mas caminha em direção diametralmente oposta. Nestes casos, os objetos cênicos são abundantes, os cenários são sobrecarregados e com presença marcante de modo que a “densidade desconcertante chega a desorientar o público”, como bem observa FERNANDES (GUINSBURG; FERNANDES, orgs., 2013, p. 25).

A música também ganha protagonismo nas peças pós-dramáticas e, neste sentido, FERNANDES (GUINSBURG; FERNANDES, orgs., 2013, p.25) menciona as óperas de Robert Wilson. Não só a música, como conhecida pelo senso comum, mas também a sonoridade proposta pelos timbres dos atores, que podem se apresentar não só por questões genéticas como também por suas etnias e particularidades culturais, como acontece nos elencos dirigidos por Ariane Mnouchkine e Peter Brook, que são compostos por atores oriundos de várias partes do mundo. Ao lado dessa dramaturgia sonora, pode-se perceber a dramaturgia visual que, nas palavras de FERNANDES

(...) se desenvolve numa lógica própria de seqüências e correspondências espaciais, sem subordinar-se ao texto, mas projetando no palco uma trama visual complexa como um poema cênico. Até a frieza formalista de certas imagens dessa dramaturgia pode funcionar, segundo Lehmann, como provocação, e é compensada pela corporeidade intensiva do ator, que se torna absoluta quando a substância física dos corpos e seu potencial gestual são o centro de gravidade da cena. (GUINSBURG; FERNANDES, orgs., 2013, p. 26)

Há ainda outros procedimentos que compõem a palheta estilística do teatro pós-dramático criada por Lehmann, como o teatro concreto, a irrupção do real e corporeidade. Todavia, tendo em vista o recorte metodológico da presente pesquisa, o panorama sobre o teatro contemporâneo desenhado até o momento é suficiente para o próximo, e final, passo deste estudo, qual seja, a análise dos textos teatrais.

Vale ressaltar, mais uma vez, que a análise que se seguirá não contemplará questões formais, muito menos irá discutir se tais textos devam ser classificados ou não enquanto obras pós-dramáticas. De todo modo, são peças contemporâneas e escritas por dramaturgos que estão em plena produção. O foco da pesquisa recairá sobre o conteúdo destas peças, mais especificamente no que se refere à visão crítica desses autores sobre os relacionamentos afetivos na contemporaneidade.

3.2 *QUARTOS DE HOTEL*, DE MÁRIO BORTOLOTTI

O texto *Quartos de Hotel* foi escrito em junho de 2012, pelo dramaturgo paranaense, radicado em São Paulo, Mario Bortolotto. A peça toda se passa em quartos de um mesmo hotel fictício situado na Av. São João, no centro da cidade de São Paulo. A região conhecida por uma alta rotatividade de pessoas que trabalham por ali em estabelecimentos comerciais durante o dia, enquanto a vida noturna é muito mais erma, marcada por bares pouco glamorosos, sendo frequente o encontro de prostitutas, travestis e traficantes. Essa atmosfera de pouco requinte e isolamento apresenta-se como um lugar ideal para aqueles que querem se aventurar neste submundo, ou ainda, se esconder ou fugir de alguém ou de alguma situação. Nas palavras da personagem Sheila, na cena 6:

SHEILA: Há pessoas enlutadas e condoídas que recorrem aos quartos de hotel, os últimos redutos de quem não quer deixar marcas. O que você acha que nós estamos fazendo aqui? O prólogo de uma orgia desregrada? Esse é apenas o prólogo de mais uma decepção. (BORTOLOTTI, 2014, p. 180)

A ambientação é ideal para o desenrolar das histórias divididas em seis cenas/quadros diferentes. As cenas não se misturam, não existe uma relação direta entre os personagens de uma cena com a outra, e os elas têm seu próprio começo, meio e fim. Com uma estrutura muito próxima à das esquetes, Bortolotto apresenta um gosto especial por situações cômicas para retratar circunstâncias conflituosas em que se colocam em cheque, por variadas razões, as relações afetivas. Cumpre escrever uma breve sinopse de cada quadro:

Cena 1: Luis Claudio é um homem casado, de estatura média, acima do peso e contrata a prostituta Mirela não para uma relação sexual, mas para desabafar suas angústias sobre a gravidez da esposa.

Cena 2: Nancy entra em cena vestida de noiva acompanhada de Gustavo, o motorista encarregado de levá-la à igreja. Ela está ansiosa e parece arrependida de se casar ao elencar uma série de defeitos do seu futuro marido que lhe causam náuseas.

Cena 3: Gisela marca um encontro com seu amigo Lucas no hotel por considerar um lugar neutro e propício para revelar que ela e Joana, a esposa de Lucas, estão apaixonadas e que, por isso, o casamento dos dois deve acabar.

Cena 4: Lilian uma mulher casada, interesseira e extremamente vaidosa, encontra com seu amante Everaldo no hotel. Os dois tramam o assassinato da mãe dele para que possam desfrutar juntos da herança.

Cena 5: Único solilóquio da peça, traz Valdir ao telefone com a esposa. Ele destila sua revolta em relação à postura controladora da mulher que o obriga a fazer coisas, frequentar lugares e conviver com pessoas com as quais ele não se identifica.

Cena 6: Thomas, um professor de geografia afastado do cargo, entra em cena com duas garotas, as irmãs por parte de pai Sheila e Mirna. Ele quer convencê-las a ter uma noite de prazer sexual, enquanto as duas se decepcionam cada vez mais com o lugar, com a situação e com a postura indecorosa de Thomas.

Embora bastante diversificadas, as cenas apresentam algumas similaridades conceituais e trazem uma assinatura muito forte de Bortolotto, que invariavelmente flerta em seus textos com a vida *underground*, o rock'n'roll, o humor ácido e com a forte influência das histórias em quadrinhos. Este texto preserva a poética do autor e forma uma espécie de mosaico de sua perspectiva sobre relacionamentos afetivos. Trata-se, portanto, de material consistente para análise nesta presente pesquisa,

que o analisa sob a perspectiva dos conceitos estudados no capítulo 2, quais sejam: casamento, fidelidade e sexo na pós-modernidade.

Primeiramente, são analisados os aspectos referentes ao casamento e a maneira como eles se manifestam na obra do autor. De pronto, pode-se afirmar que o tabu da família patriarcal está plenamente superado no texto. Em nenhum momento encontram-se traços que poderiam dar a entender uma visão no sentido de manutenção da superioridade do homem na relação. Muito pelo contrário, nos momentos em que a peça retrata um casamento, as personagens femininas são mais fortes e decididas. Como se pode ver do desabafo do personagem Valdir ao telefone com sua esposa:

VALDIR: (...) Eu não aguento mais esse negócio de ter que fazer tudo com você. Tudo com você. Tudo com você. Eu não quero ver os filmes que você vê, ir naquela merda daquele restaurante japonês. Eu odeio comida japonesa. Você nunca notou? É claro que você nunca notou. Você me obriga a fazer as coisas e acha que eu gosto de fazer as coisas. (...) Você me acertou com o Aurélio. Você acha que eu vou te perdoar por isso? Eu não vou. Fez um corte no meu supercílio, aquela merda daquele Aurélio. Eu não quero sair com seus amigos. Eu acho os seus amigos um saco. Todos eles. Pernósticos, insuportáveis. Eles se acham pra caralho. (...) (BORTOLOTTI, 2014, p. 172)

Além de abordar a postura emancipada das mulheres em seus personagens femininos, o trecho acima chama a atenção à democratização das relações. Como estudado anteriormente, as relações contemporâneas caminham para um lugar onde cada vez mais as decisões, as dinâmicas do comportamento do casal, e os acordos firmados entre as partes são fruto da discussão entre as partes, que agora estão em pé de igualdade. Contudo, o escritor satiriza essa situação e, por mais de uma vez, dá a entender que os papéis teriam se invertido, de modo que agora, as mulheres é que definem o que querem fazer, sendo o homem o voto vencido na relação. Toda a Cena 5, da qual o trecho acima foi retirado, discute exatamente a imposição das vontades da esposa sobre a rotina do casal. Fato este que o teria levado à tamanho descontentamento ao ponto de fugir para um hotel para poder beber seu vinho tranquilamente. Além do quadro citado, tal situação se repete em

outros momentos, como o desabafo de Luís Claudio com a prostituta Mirela, na Cena 1:

MIRELA: Vocês planejaram?

LUÍS CLAUDIO: Ah, sei lá. Ela vivia dizendo que queria ficar grávida. Acho que fraquejei.

MIRELA: Já vi chamarem de muitas coisas, mas ainda não tinha ouvido essa.

LUÍS CLAUDIO: O que?

MIRELA: Eu fraquejei.

LUÍS CLAUDIO: Eu não queria ter filhos. Eu não quero. Você consegue entender? Eu tenho uma vida medianamente tranquila. Eu e minha mulher. Eu a amo. E eu penso nela agora, grávida de um filho meu e ainda a acho mais linda. Mas eu não sei se quero dividi-la com outra pessoa, mesmo sendo um filho meu. (BORTOLOTTI, 2014, p. 151)

Pelo diálogo que se transcorre na cena, percebe-se que a esposa fez prevalecer o seu desejo de ter um filho, independentemente de um expresso consentimento do marido. Portanto, não se pode falar em acordo mútuo, numa decisão democrática, neste caso. O mesmo ocorre na relação entre os amantes da Cena 4. Lilian exerce tamanha dominação sobre Everaldo que o convence, mesmo que a contragosto, a dar continuidade nos planos de matar a mãe dele para ficarem com a herança.

EVERALDO: Eu não consegui.

LILIAN: Não conseguiu o que? O que você tá dizendo? Tá dizendo que você não matou ela, é isso?

EVERALDO: É. Eu não matei ela.

LILIAN: Que espécie de cuzão é você? A gente tinha combinado tudo. Do jeito que a gente tinha combinado ia parecer um acidente.

EVERALDO: Pois é. Mas na hora eu não tive coragem.

LILIAN: Puta que pariu. É matar a filha da puta e ficar com todo o dinheiro e ser feliz para sempre comigo. Quer coisa melhor que isso? Ser feliz pra sempre comigo? Por que você não teve coragem? Você a ama, é isso? Você sabe que eu não suporto esse negócio de imaginar que você ame outra mulher. Eu não suporto. Isso me deixa louca.

EVERALDO: MAS ELA É MINHA MÃE

LILIAN: E daí? Ela é uma mulher. Você acha que eu vim ao mundo pra competir com outra mulher? (...)(BORTOLOTTI, 2014, p. 167, 168)

Se por um lado qualquer resquício de um casamento patriarcal tenha sido superado, o texto derrapa num preconceito às avessas. Enquanto a maioria dos personagens masculinos são retratados como passivos e submissos, as personagens femininas encontram terreno fértil para fazerem prevalecer suas vontades e, em alguns momentos, se revelam ardilosas, manipuladoras e, por vezes, cruéis, como é também o caso da prostituta Mirela que durante a Cena 1 zomba da forma física de Luís Cláudio, ou a personagem Joana da Cena 3 que, como se descobre ao final do quadro, está de fato enganando tanto seu marido Lucas quanto sua amante Gisela.

Uma ressalva deve ser feita ao personagem Nancy, a noiva que foge do seu casamento na Cena 2. A princípio o leitor pode acreditar que ela está decidida a não mais se casar, tendo em vista o rol de defeitos que ela elenca sobre seu futuro marido, características das quais ela não somente desgosta, como também lhe causam ojeriza, ao ponto de vomitar. No entanto, ao final da cena, ela repentinamente parece mudar de ideia ao atinar que o casamento se configura como um projeto maior, uma nova vida na qual irá surgir uma nova Nancy, que poderá se habituar e até vir a gostar daquelas características que hoje aparentam ser defeitos no seu noivo.

NANCY: Quem disse que eu não vou [casar]? Qual é o seu problema, Gustavo? Tá com inveja da minha felicidade? Por que você quer estragar tudo?

GUSTAVO: Felicidade? Você acabou de me dizer que vomitou pensando no porra do seu noivo fã do Steven Seagal.

NANCY: E vomitei mesmo. Mas e daí? Isso não quer dizer que eu não possa me adaptar.

GUSTAVO: Que merda você tá falando, Nancy?

NANCY: É um casamento, entendeu? É uma nova vida. Um recomeço. Na minha nova vida eu posso gostar de homens que usam suéter e são fãs do Steven Seagal.

(...)

NANCY: (...) Eu preciso dar uma chance pra mim. Meu futuro marido deve tá com a mó cara de tonto me esperando lá na igreja. Meu Deus, eu fico com vontade de rir só de pensar nisso. Mas essa é a antiga Nancy falando. A nova Nancy se entenece com o drama do marido. Eu quase choro só de pensar nele lá com aquela cara de tonto imaginando que eu não vou aparecer. (...) Eu quase sinto pena dele. Quer dizer, a nova Nancy tá desolada. Tá sentindo muita pena e se solidariza com a situação do pobre marido. Mas a velha Nancy

ainda acha bem engraçado o fato dele estar lá me esperando com aquela cara de tonto (...)

Ao encarar o casamento como um projeto que vai fazer com que ela mude de vida, até mesmo de personalidade, o texto revela algumas características próprias do amor romântico, tais como a necessidade de se estar casado, como um estado natural (ou se é casado ou não), ou aprisionamento dentro de uma relação na qual não se estaria plenamente feliz mas, pelo bem da relação, é melhor manter-se casado; ou ainda a visão prospectiva do casal na qual eles investem todos os esforços para garantir o propósito maior, que é a vida a dois. Todavia, seria leviano afirmar que o autor, nesta cena, estaria defendendo os ideais do amor romântico. Até mesmo porque, observado o tom cômico da cena e a mudança drástica de pensamento da personagem, o texto revela uma crítica satírica a este casamento tradicional.

No que se refere ao comportamento sexual dos personagens, este não ocupa papel central neste texto de Bortolotto. Como visto anteriormente, o tabu da soberania masculina está totalmente superado no texto, de modo que questões como o virgindade ou a divisão entre mulheres honradas e desonradas, sequer são mencionadas no texto. A satisfação sexual, tanto da mulher quanto do homem, são prerrogativas mútuas e fazem parte das relações sem levantar muitas questões.

O sexo episódico e a sexualidade plástica, estudados anteriormente, recebe maior enfoque na peça mais especificamente na Cena 6, quando do encontro de Tomas com as irmãs Mirna e Sheila. Ele as conhece num bar e convence as garotas de irem ao hotel com ele naquela mesma noite. Não há qualquer julgamento moral sobre este encontro a três. Todavia, ao invés da cena desenrolar-se para a obviedade da prática sexual, o entusiasmo delas diminui a cada diálogo, ao ponto de serem tomadas por um ar de melancolia.

SHEILA: Faz tempo que a gente não faz só isso. Senta num bar e fica vendo a chuva cair. Todo dia tem essa necessidade de encontrar alguém e a gente sempre fica achando que esse "alguém" vai ser o cara certo. Eu tô começando a acreditar que não existe o "cara certo".

TOMAS: Você nunca deve perder as esperanças.

SHEILA: Eu fiquei pensando nisso hoje quando ele apareceu e se aproximou da nossa mesa. Eu pensei “lá vamos nós de novo”. Eu só queria ficar quieta aqui com esse drink colorido bobo vendo a chuva cair.

MIRNA: Porra, Sheila, você devia ter me dito. Ia evitar toda essa merda desagradável.

TOMAS: Péra aí, também não está sendo tão desagradável assim. (BORTOLOTTI, 2014, p. 179)

O tom melancólico que vai tomando conta da cena é resultado da reflexão das garotas sobre o vazio de suas vidas pautadas por uma sequência de noites em busca de “alguém”. A desesperança delas em encontrar esse alguém culmina numa solidão arrasadora, atestada pela frase de Sheila: “As pessoas quando se sentem solitárias são capazes das piores bobagens”. Suas expectativas estão em processo de desmoronamento, enquanto elas começam a realizar que não irão encontrar alguém especial, o “cara certo”, muito menos aprofundar a intimidade. A frustração presente neste quadro que encerra a peça, parece mostrar uma sensibilidade do autor que está em consonância com os paradigmas estudados no capítulo 2 desta pesquisa. “Alguém especial” e “cara certo” são termos que estão intimamente ligados com “para a vida toda” e “amor verdadeiro”, que são muito próprios das bases em extinção do amor romântico.

É importante ressaltar que nesta peça o autor não se aprofunda nas questões sobre orientação sexual. O tema passa pelo texto de forma natural, plenamente assimilado no comportamento dos personagens, não há conflitos quanto a isso. É o que acontece na naturalidade que é tratada iminente relação sexual a três da cena acima mencionada. Isto fica ainda mais evidente na Cena 3, quando a personagem Gisela declara ao seu amigo Lucas que está apaixonada pela mulher dele. Em nenhum momento o personagem se espanta por serem duas mulheres se relacionando, até mesmo porque, como se lê mais adiante, ele chega a sugerir quase ao final da cena que eles mantenham uma relação a três. A indignação de Lucas está muito mais vinculada à quebra de confiança que tinha na mulher, ou ainda, na amizade que tinha com Gisela, do que o fato de tratar-se de uma relação homossexual.

GISELA: Eu não gosto que você fale assim.

LUCAS: Assim como?

GISELA: “A minha Joana”. Ela é minha. Ela não é sua. Quer dizer, ela não é mais. Ela é minha Joana. Desculpa aí.

LUCAS: Que brincadeira é essa?

GISELA: É isso aí.

LUCAS: Você é minha amiga. Minha melhor amiga.

GISELA: Queria continuar sendo. Não quero que o meu amor pela Joana, o amor dela por mim, enfim, eu não quero que essa informação atrapalhe a nossa amizade.

LUCAS: Você tá dizendo que o seu amor pela minha mulher não deve atrapalhar nossa amizade?

GISELA: Eu quero que você permaneça amigo dela também. Ela gosta muito de você. Tem você em alta conta. Ela vai ficar triste se você brigar com ela. E eu não quero ver a Joana triste. Eu não ia suportar. (BORTOLOTTI, 2014, p. 160, 161)

A quebra de confiança de Lucas remete ao último aspecto a ser observado nesta análise que é justamente a fidelidade e o compromisso na visão do autor. Como já estudado, as relações contemporâneas partem de um compromisso genuíno, onde há reciprocidade na conduta a partir daquilo que é combinado entre as partes através de um diálogo democrático. No caso de Lucas, ele é pego de surpresa pois o texto dá a entender que ele e a esposa não tinham um relacionamento aberto (no sentido de aceitar que o cônjuge tenha relações sexuais fora do casamento). A quebra deste acordo de fidelidade causa a indignação no personagem. Em seu texto Bortolotto não vislumbra a possibilidade de quebra da monogamia, senão pelo viés da traição. O mesmo ocorre na Cena 4, na qual Lilian se auto intitula amante de Everaldo, sendo que este aguarda o divórcio dela para ficarem juntos:

LILIAN: Você enlouqueceu? Eu tenho cara de assassina? Eu tenho cara de quem mata a mãe do amante? Você quer o que? Meu nome na sarjeta? Meus filhos expostos ao escárnio público? Meu marido humilhado?

EVERALDO: Mas você disse que ia se separar dele.

LILIAN: Depois que você se livrasse de sua mãe. É isso. Se livrar. Vamos parar com esse negócio de “matar”. É uma expressão forte. Nós simplesmente estamos tirando obstáculos do caminho. Obstáculos que impedem a nossa felicidade.

EVERALDO: Mas você vai mesmo se separar dele, não é?

LILIAN: É claro que eu vou. É só nisso que eu penso (...)(BORTOLOTTI, 2014, p. 168, 169)

O único momento da peça em que há a possibilidade de abertura da relação de comum acordo entre as partes, acontece exatamente no final da cena 3, como já

citado anteriormente, quando Lucas se mostra disposto a aceitar que sua esposa continue se relacionando com sua melhor Gisela, desde que eles não precisem pôr fim no casamento. Porém, quando telefona para Joana para fazer a sugestão e discutirem de forma democrática, é surpreendido diante de proposta dela de que a relação a três não seja com Gisela, conforme esperado, mas com um terceiro amigo, o Cláudio, dando a entender que mantém relações extraconjugais com este também, sendo infiel tanto a Lucas quanto à Gisela.

A personagem Joana, embora não apareça em cena, apresenta contornos da influência da sexualidade plástica no comportamento contemporâneo. Ela não é infeliz sexualmente na sua relação com o marido, nem com a amante, de acordo com os depoimentos dos dois, e ainda assim busca prazer com um terceiro parceiro. A sexualidade plástica está muito ligada à liberdade sexual alcançada nos últimos anos, principalmente após o advento dos métodos anticoncepcionais. Contudo, nesta sociedade contemporânea em que a obsolescência programada e a efemeridade das coisas toma proporções assustadoras, a satisfação sexual também sofre esta influência, fazendo com que a busca por novas experiências possam dar conta de suprir essa busca pelo novo. É o que se pode inferir da personagem ora mencionada, bem como no caso dos três personagens da Cena 6: ele, que quer se aventurar e usa de sua lúbia para isso e elas que, mais uma vez, se enxergam na iminência de mais um encontro sexual passageiro, mas que, dessa vez, lhes leva a uma reflexão culminando na melancolia já observada.

Mario Bortolotto é um autor em plena atividade e com vasta produção textual. Embora seja um dramaturgo contemporâneo, a sua forma de escrever flerta muito pouco com as características presentes no teatro pós-dramático, estudadas no início do presente capítulo. Contudo, isto não desqualifica o texto do autor para a presente análise, tendo em vista que o foco da pesquisa recai sobre o conteúdo da obra e não sobre sua forma. Neste sentido, a presente análise da peça “Quartos de Hotel” revela que sua escrita está atenta ao comportamento afetivo na contemporaneidade. Ainda que as situações escolhidas pelo autor possuíssem escopo para ampliar os debates sobre relacionamentos afetivos, o autor não se aprofunda nessas discussões. Pelo contrário, o autor lança mão do humor e da sátira, em textos ágeis

e extremamente coloquiais para apontar suas críticas aos ideais do amor romântico já ultrapassados. O riso crítico provocado no público é sua principal ferramenta para fomentar a reflexão sobre a identificação no ridículo daquelas situações.

3.3 SÓ... *ENTRE NÓS*, DE FRANZ KEPPLER

Antes de dedicar-se à carreira de dramaturgo, Franz Keppler formou-se em jornalismo e atuou na área de comunicação empresarial. Sua empreitada no ramo teatral tem início no ano de 2007 com o texto *Nunca Ninguém me Disse Eu Te Amo*, que lhe rendeu uma indicação de melhor autor ao prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte), desde então tem forte atuação na cena teatral paulistana com uma produção relevante. Dentre outros textos pode-se citar *Depois de Tudo*, de 2008 e *Frames*, de 2009, também indicado ao prêmio APCA de melhor autor, entre de outras peças que além de serem produzidas no Brasil ganharam montagens internacionais, tais como *Camille e Rodin* montada na Argentina e que retrata a conturbada relação de Camille Claudel e Auguste Rodin, e *Divórcio* comédia produzida na Espanha. Relações afetivas são tema recorrente em suas peças, marcadas por uma escrita delicada, sensível e atenta aos conflitos pessoais de cada componentes dentro de uma relação, bem como aos desencontros, frustrações e angústias enquanto casal.

O texto eleito para análise nesta pesquisa é *Só... Entre nós*, que estreou em 2014 no Espaço Beta do Sesc Consolação, em São Paulo, sob direção do ator e diretor Joca Andreazza, tendo no elenco os jovens atores Marcia Nemer, Tiago Martelli e Ricardo Henrique. A peça retrata um triângulo amoroso vivido pelos personagens Tiago, Carol e Henrique, no qual Tiago tem um envolvimento afetivo com os outros dois ao mesmo tempo, enquanto estes apenas se conhecem, mas não se relacionam entre si. A morte repentina de Tiago desestrutura os outros dois personagens que se vêem obrigados a seguir com suas vidas marcadas pela dor de um amor precocemente interrompido, com as lembranças deste romance e com a dor da ausência.

A peça de Keppler recorre diversas vezes à citações da obra *Estranhos Estrangeiros* de Caio Fernando Abreu, escritor vencedor de três prêmios Jabuti de Literatura, cuja obra caracteriza-se por tratar de assuntos referentes a amores não correspondidos, medo e solidão. O livro cuja peça faz menção se trata de uma obra inacabada de Caio Fernando Abreu, que veio a falecer, contaminado pelo vírus do HIV, antes de conseguir concluí-lo. Tal informação é fornecida já nos primeiros momentos da peça, como num prenúncio do que irá acontecer mais tarde com o personagem de Tiago:

HENRIQUE: É uma pena que ele nunca conseguiu terminar esse livro, né? Acho que é por isso que eu gosto tanto de reler, reler, reler... Essa sensação do inacabado, do interrompido, mexe muito comigo. Me incomoda esse lance de... As pessoas não deveriam morrer antes de terminar o que começaram. (KEPPLER, 2015, p. 41)

A dramaturgia não respeita a ordem cronológica dos fatos e prima por uma estrutura narrativa com poucos diálogos que se caracterizam muito mais por monólogos paralelos que contam a visão de cada personagem sobre a relação com Tiago, sobre a noite em que os três se conheceram e sobre a dor da separação. Os diálogos, quando presentes, não se sustentam por muito tempo na forma tradicional, logo ficam truncados e dão a sensação de que os personagens não estão necessariamente se escutando. O formato escolhido pelo autor seve como estratégia para manter o público conectado com a história, acreditando que se trata de um término de relação para revelar somente quase no final da peça que o personagem Tiago está, na verdade, morto. Este formato permite um jogo de idas e vindas na ordem dos fatos, como proposto pelo próprio autor em sua primeira rubrica: “O tempo não é linear. Presente, passado e futuro se confundem a todo instante.” (KEPPLER, 2015, p. 39).

Quanto à forma, o texto demonstra características próprias do teatro pós dramático, conforme estudado no início deste capítulo. Os cortes no tempo e no espaço permitem que o público transite entre essas fragmentações, preenchendo as lacunas com suas experiências prévias de vida, e com as projeções pessoais, aproximando-se do espetáculo numa posição muito mais ativa. O caos proposital em que as cenas são construídas contribuem para que este papel ativo do

leitor/espectador se estabeleça e junte as peças do quebra-cabeças que aos poucos são fornecidas pelo texto. No trecho abaixo, percebe-se a maneira como os personagens Henrique e Carol parecem falar com Tiago, que não é ouvido pelos dois enquanto suas falas se seguem, os momentos se entrelaçam confundindo tempo e espaço.

HENRIQUE: Sei.
 TIAGO: É assim que elas estão chegando até você.
 HENRIQUE: Trazidas pela sua mão.
 TIAGO: Pelo vento. Fazendo curvas no ar.
 HENRIQUE: E dizendo/
 TIAGO: O quê?
 CAROL: Aqui tá muito quente.
 HENRIQUE: Que faz muito frio aí.
 CAROL: Você sempre gostou do calor.
 HENRIQUE: Que você sente falta do sol. (KEPPLER, 2015, P. 45)

Considerando que a presente pesquisa verticaliza a discussão acerca do conteúdo das obras dramatúrgicas frente aos conceitos estudados no segundo capítulo, passa-se agora a analisar o texto de KEPPLER sob os filtros: casamento, sexo e fidelidade, conforme se estabelecem na contemporaneidade. O texto em questão traz a história de três jovens, que vivem na cidade de São Paulo e interagem com a cidade, sua efervescência cultural e dinâmicas do cotidiano, com menções a cafés, restaurantes, concertos na Sala São Paulo e à Rua Augusta e seu multiculturalismo próprio de grandes metrópoles. A pouca idade destes personagens e a cidade em que residem contribuem para que seus comportamentos estejam alinhados com o que há de mais atual na forma de relacionar-se na contemporaneidade. Eles não estão sob o jugo de uma sociedade exacerbadamente (ou pelo menos não assumidamente) moralista e retrógrada, como não podem ser as grandes metrópoles mundiais, nem tão pouco tem sobre seus ombros o peso da tradição e amarras a comportamentos mais antigos, que poderiam ser frutos de casamentos longos anteriores, ou a responsabilidade pela criação de filhos.

Assim, com o caminho livre para aventurarem-se nas relações amorosas, estes jovens acabam por demonstrar características muito próprias do *amor confluente* em suas relações. É certo que as bases do *amor confluente* estão calcadas em princípios que próprios do *amor romântico*, principalmente no que se

refere à subjetivação do foco amoroso, a partir da qual o amor passa a se basear muito mais nas qualidades, na admiração e no respeito pelo outro. De igual modo, por mais significativas que sejam as mudanças no comportamento que conduzem ao *amor confluyente*, ainda persiste a expectativa inerente ao *amor romântico* de que uma relação amorosa conduz à conquista da felicidade. Ao narrar sua relação com Tiago, Carol conta que se conheceram num concerto na Sala São Paulo, ele lhe pagou um cappuccino, falaram sobre música e em seguida foram para o apartamento dele. O encontro é permeado por momentos de identificação entre os personagens que culminam no instante em que Carol conta a Tiago como gostava de brincar com bolhas de sabão quando era criança:

CAROL: Eu voltei a brincar com bolhas de sabão por causa do Tiago. A gente tinha acabado de se conhecer e tava tomando um vinho na varanda do apartamento dele e eu contei essa história. Não deu nem um minuto e lá estava ele, com um copo com água e sabão, um tubo de caneta e o seu violoncelo. E enquanto ele tocava a sua música preferida, eu voltei para minha infância. E naquele instante, naqueles poucos segundos que vive uma bolha, eu me apaixonei. (KEPPLER, 2015, p. 40)

Não é à toa que o autor utiliza a bolha de sabão como uma metáfora da efemeridade da vida, principalmente por conta da morte precoce de Tiago por conta de um derrame cerebral. Contudo, a importância do instante, do momento efêmero que se vive no agora, pode ser constatado também com a agilidade que Tiago e Carol decidiram morar juntos. Apenas dois meses depois de terem se conhecido, os personagens julgaram tempo suficiente para darem juntos este passo importante rumo a uma relação que se propõe mais duradora.

No segundo capítulo desta pesquisa levantou-se a percepção de GIDDENS sobre substituição do termo *casamento* por *relacionamento*, mais elaborado por ele no conceito de *relacionamento puro*, segundo o qual os componentes do casal vivenciam a relação apenas pela própria relação e nela permanecem enquanto estiver satisfatório para ambas as partes. Enquanto o casamento tradicional tinha a função de assimilar em si o amor e o sexo, o *relacionamento puro* realiza tal assimilação, livre, contudo, das características de aprisionamento próprias do casamento (GIDDENS, 1993, p. 69). A dramaturgia sob análise parece estar em

consonância com o filósofo inglês, ao passo que o casal parte de um apaixonamento decorrente da identificação e encantamento pelas qualidades um do outro, e decidem apostar numa relação mais duradora, ao se proporem viver juntos sem os ditames, regras, aprisionamentos e ritos de um casamento tradicional.

As características do *relacionamento puro* servem de base para o desenvolvimento do *amor confluyente* que, dentre outras particularidades traz à tona a primazia da conquista afetiva sobre a conquista sexual. Mais uma vez as características do outro são fatores determinantes para a relação e, no caso de *Só... Entre nós*, passam inclusive por cima do gênero da pessoa amada. Tiago apaixona-se tanto por Carol quanto por Henrique, mesmo sendo de sexos diferentes. E essa questão sequer é problematizada no texto por qualquer um dos personagens. O assunto é visto com naturalidade de modo que o sexo entre os personagens não chega a ser uma questão abordada pelo texto, mas a discussão sobre sexualidade reside justamente no fato de que a visão preconceituosa sobre a homossexualidade parece ruir. A perspectiva de que os relacionamentos homossexuais seriam uma perversão, decorrente do vínculo torto estabelecido por séculos entre natureza e tradição (relacionamentos pecaminosos e antinaturais), tem sido ultrapassada e a peça sob análise demonstra um avanço relevante justamente através da naturalidade com que trata o assunto.

Tal reflexão conduz ao ponto mais controverso da peça e que denota sua singularidade em relação aos outros textos analisados nesta pesquisa, qual seja a visão do autor sobre a questão da fidelidade no casal. O envolvimento afetivo de Tiago com Henrique não se configura em momento algum como uma traição à Carol. Tiago não procurou Henrique porque teria deixado de amar Carol, ou estava insatisfeito sexualmente com ela, ou muito menos porque a relação dos dois estaria desgastada pelos percalços comuns da rotina de um casal. O texto não aponta este caminho. Pelo contrário, demonstra que Tiago apaixona-se igualmente pelos dois e lida com incomum naturalidade com essa situação, conforme pode ser percebido no trecho abaixo no qual Tiago conta para Henrique sobre sua relação com Carol:

TIAGO: Nunca mais nos separamos. E foi tudo muito rápido. Pra você ter uma ideia, dois meses depois a gente tava morando juntos.

HENRIQUE: E do jeito que você fala dela, parece que/

TIAGO: Amo. Muito.

HENRIQUE: E você tá me falando tudo isso pra/

TIAGO: Não. Eu tô falando tudo isso porque eu também amo você.

HENRIQUE: Uau!

TIAGO: Por que o susto?

HENRIQUE: Não, não é susto... É que a gente saiu tão poucas vezes e faz tão pouco tempo que/

TIAGO: O tempo suficiente!

HENRIQUE: Pra quê?

TIAGO: Pra saber que eu não quero você longe de mim!
(KEPPLER, 2015, p. 54)

O texto traz alguns momentos em que Tiago é descrito pelos outros personagens como alguém que seria insaciável, que precisa sempre de mais que uma coisa ao mesmo tempo. Esta característica de Tiago influencia também sua forma de relacionar-se. Por esta razão ele enxerga com naturalidade a possibilidade de apaixonar-se por mais de uma pessoa ao mesmo tempo. Essa insaciabilidade de Tiago representa uma faceta do comportamento do homem contemporâneo também analisado nesta pesquisa, quando BALANDIER (1994, p. 166) afirma que o bombardeio de ofertas de consumo gera no homem uma certa liberdade para buscar satisfazer seu prazer, se deparando, contudo, com a efemeridade das relações e a impossibilidade de saciar seu desejo.

CAROL: Aqui tá muito quente.

HENRIQUE: Que faz muito frio aí.

CAROL: Você sempre gostou do calor.

HENRIQUE: Que você sente falta do sol.

CAROL: Calor e mar.

HENRIQUE: Do pôr do sol no mar.

CAROL: Nunca uma coisa só.

HENRIQUE: De mim.

CAROL: Nunca uma pessoa só.

HENRIQUE: E dela. (KEPPLER, 2015, p. 45 e 46)

A insaciabilidade de Tiago, surpreendentemente, é aceita pelos outros dois personagens. O tabu da monogamia, que é um dos princípios reguladores do casamento nos moldes estabelecidos desde o século burguês como forma de controle das relações, se estendeu pelos séculos. A visão psicanalítica, segundo a qual a exigência de exclusividade é inerente ao ser humano que busca resgatar no

ser amado o mesmo amor incondicional que teria recebido da mãe, parece ganhar novos horizontes a partir do momento em que se dá maior peso à lealdade dentro da relação do que à fidelidade. Tais inquietações e questionamentos estudados no segundo capítulo parecem ter sido captados por KEPPLER, principalmente no que se refere ao olhar de aceitação dos outros personagens sobre essa nova forma de relacionar-se.

CAROL: E pra continuar a ouvir a mesma música, aquela que ouvi no concerto quando você chegou perto de mim, eu teria que entender que você sempre precisou ouvir diferentes gravações de um mesmo prelúdio.

(...)

CAROL: Você tava na cozinha na hora dessa conversa.

HENRIQUE: No começo pareceu meio constrangedor, mas depois/

CAROL: Eu não consegui sentir ciúme.

HENRIQUE: Eu não tive medo quando olhei nos olhos dela.

CAROL: Por incrível que pareça eu senti uma ternura enorme. E naquele instante, a gente estabeleceu pelo olhar uma cumplicidade velada. Por que teria que ser diferente? Por que não admirar alguém que encontrou em você o mesmo amor que eu? Por que não compartilhar desse amor, cada um do seu jeito, no seu lugar, ao mesmo tempo?

HENRIQUE: Por que não gostar de alguém que ama você tanto quanto eu?

(KEPPLER, 2015, p. 55 e 57)

A peça de KEPPLER numa leitura mais desatenta pode soar um pouco desatualizada no que tange ao comportamento contemporâneo, porque trata do amor de forma idealizada, utópica, bem como por conta do sofrimento de cada personagem diante do fim da relação amorosa com Tiago. As citações aos textos de Caio Fernando Abreu durante o texto contribuem para que o leitor possa sentir-se diante de mais um caso de *amor romântico* não correspondido. Contudo, conforme se depreende desta análise mais detida, pode-se perceber traços muito marcantes de um relacionamento em consonância com as características presentes nas relações afetivas na contemporaneidade, como por exemplo: há plena relação democrática entre os personagens; a homossexualidade tratada no texto é tratada com a maior naturalidade possível; os pares buscam satisfação recíproca enquanto estão dentro daquela relação; a lealdade supera a fidelidade em relação ao compromisso assumido entre eles e ainda por cima o tabu da monogamia recebe

um tratamento pouco convencional, mas em acordo com os anseios da insaciabilidade do homem contemporâneo.

3.4 LOVE, LOVE, LOVE, DE MIKE BARTLETT

O autor britânico Mike Bartlett é um dos nomes mais celebrados do teatro mundial contemporâneo. Nascido em Oxford no ano de 1980, o jovem dramaturgo estudou inglês e teatro na Universidade de Leeds e em 2007 estreou sua peça primeira peça profissional, *My Child*, no Royal Court, onde havia ingressado no *Royal Court Young Writers Programme* (Programa para Jovens Autores do Royal Court). Nos anos seguintes estreou *Love Contract* (2008) e *Cock* (2009) e desde então tem demonstrado profícua produção textual com peças montadas não somente em Londres, mas em diversos países. No Brasil, além de *Love Contract* (traduzido como *Contrações*) e *Cock*, foi montados *Bull* e está em fases de pré-produção o espetáculo *Love, Love, Love*, com estreia prevista para janeiro de 2017 na cidade do Rio de Janeiro.

Em entrevista para o jornal O Globo²¹, o autor conta que durante seus estudos sobre dramaturgia, além de ler autores clássicos, como William Shakespeare, Samuel Beckett e Harold Pinter, também estudou os dramaturgos contemporâneos, como Sarah Kane, Mark Ravenhill e Philip Ridley, mas foi a dramaturgia proveniente dos coletivos teatrais, como *Forced Entertainment*, *Unlimited Theatre* e *Shared Experience Company*, que cativaram mais o seu interesse pois, segundo o dramaturgo, tais textos conseguem unir uma vertente popular com uma pesquisa formal de vanguarda, demonstrando que é possível criar algo original sem necessariamente perder o alcance das grandes e variadas plateias. Tal preocupação pode ser percebida em seus textos que, ao mesmo tempo que diferem formalmente entre si, trazem temas também diversos e invariavelmente contundentes, como *bullying* no ambiente de trabalho, sexualidade e relações afetivas.

²¹ <http://oglobo.globo.com/cultura/teatro/premiado-autor-mike-bartlett-tem-dois-textos-em-cartaz-no-rio-12680838>, acessado em 21 de novembro de 2016.

Penso muito sobre encontrar a forma certa para o conteúdo. É importante achar uma forma que atue como metáfora, que a forma da peça seja um meio de revelar a história e os temas. Sempre que tenho uma ideia, planejo tudo, até conteúdo e forma se encaixarem. Há vezes em que começo a escrever um diálogo e deixo a peça ir surgindo. Enfim, cada peça é uma experiência de escrita. E é importante que cada uma seja diferente e única. Tento sempre fazer algo que a (*dramaturga inglesa*) Caryl Churchill faz, que é se questionar toda vez em que começa a escrever. É preciso perguntar “O que é uma peça?”. Isso me permite sempre começar do zero. (BARTLET, 2014).

Para esta pesquisa o texto escolhido foi *Love, Love, Love*, que estreou em Londres em 2010 e conta a história de um casal, Kenneth e Sandra, desde seu primeiro encontro no final da década de 1960 até os dias atuais. Desta vez, a forma eleita pelo autor foi dividir a peça em três atos, sendo que cada um se passa numa década diferente e apresenta recortes decisivos na vida do casal, tendo como pano de fundo o momento histórico e econômico. O primeiro ato, inicia com os irmãos Kenneth, aos 19 anos, e Henry, com 23 anos, no apartamento deste no dia 25 de junho de 1967, data em que ocorreu a primeira transmissão de um programa de televisão ao vivo, via satélite, para vinte e seis países, oportunidade em que os *Beatles* iriam se apresentar cantando *All You Need is Love*, cujo refrão dá o nome da peça. O choque cultural entre os dois é evidente, visto que Henry é pragmático, pertencente à classe operária londrina e preocupado com seu sustento diário na metrópole, enquanto Kenneth é um estudante de Oxford que não se preocupa em arranjar um emprego, já que recebe uma bolsa do governo para estudar. Nesta noite, Henry vai receber sua namorada Sandra na sua casa para um jantar romântico e tenta, sem sucesso, se livrar da presença do irmão. Sandra é uma típica *hippie*, influenciada pelos discursos libertários e emancipatórios próprios da época, e quando chega no apartamento sua identificação com o irmão mais novo, Kenneth, é imediata: os dois tem a mesma idade, estudam na mesma Universidade, gostam do mesmo tipo de música, usam as mesmas drogas e compartilham da mesma visão de mundo. Aos poucos, Henry é deixado de lado e numa sequência de ações que misturam sadismo e romance.

SANDRA: (...) As coisas são diferentes agora. Existe liberdade

KENNETH: Alguma coisa está mudando.

SANDRA: Alguma coisa está mudando sim, isso é certo, isso é certo Kenneth. Você pode sentir Henry, se você quiser. Até você. Você é parte disso, até você, você se mudou para Londres, arranhou seu próprio lugar, fez suas próprias coisas. Você não ficou em casa na mesma cidade com sua mãe e seu pai, você está aqui e você está vivendo de verdade, não está? É maravilhoso. Qual o problema que sua cara está assim achatada?

HENRY: O quê?

SANDRA: Você não acha?

HENRY: O que você quer dizer com achatada?

SANDRA: Toda pra baixo, achatada que nem uma panqueca, qual o problema?

(BARTLETT, 2010, p. 30)

O segundo ato se passa na primavera de 1990, na casa do casal Kenneth e Sandra, agora com 43 anos. Eles aparentam levar uma vida de classe média, com uma casa confortável mas não luxuosa, com dificuldades para pagar a mensalidade da escola dos filhos, os dois precisam trabalhar o dia todo para pagar as contas. Sobre a estrutura da casa, a rubrica assim define: “sala de jantar de uma casa comum de tamanho médio nos arredores de Reading²²” (BARTLETT, 2010, p. 43). Na televisão correm as notícias sobre a manifestação em *Trafalgar Square* contra as políticas de taxaço pesada de Margaret Thatcher. Percebe-se que os dois estão juntos desde o primeiro encontro descrito no primeiro ato, casaram-se e têm dois filhos adolescentes: Rose, que completa 16 anos nesta noite, estuda violino, e tem perfil estudioso e dedicado; e Jamie, com 14 anos, é mais relaxado, agitado e em alguns momentos o texto diz que ele é ao mesmo tempo brilhante e esquisito.

Naquela noite Rose havia feito uma apresentação com a orquestra do conservatório em que estuda, sua mãe havia se comprometido a assistir, mas esqueceu completamente por estar envolvida com o trabalho e só chega ao final da apresentação. Kenneth recebe uma ligação de Rose e vai até o concerto deixando Jamie sozinho em casa. O ato inicia com a chegada de Kenneth, Sandra e Rose após a apresentação. Rose está chateada e fica ainda mais deprimida quando seu irmão conta que o namorado dela foi pego transando com outra garota. Sandra e Kenneth preparam um bolo de aniversário surpresa para Rose. O ponto crucial deste

²² Reading é uma cidade que fica entre a 66 quilômetros a oeste de Londres e 48 quilômetros a sudeste de Oxford. É o 17º. município mais populoso da Inglaterra com aproximadamente 150 mil habitantes. (<https://pt.wikipedia.org/wiki/Reading> acessado em 22/07/2016)

ato é o momento em que Kenneth investiga Sandra sobre uma suposta traição dela com um colega de trabalho. Numa conversa tumultuada e aflita, os dois revelam que teriam tido um caso fora do casamento que culmina na decisão pelo divórcio. O segundo ato termina quando Rose, abalada por essa sequência de desastres, tenta o suicídio cortando os pulsos no banheiro. Este ato é fundamental para esta pesquisa, principalmente no que tange à discussão que leva ao divórcio de Kenneth e Sandra, pois fornece rico material para análise sobre relações afetivas na contemporaneidade.

O terceiro e último ato se passa no ano de 2011, na casa de Kenneth, agora com 64 anos. Todo o ambiente demonstra que ele possui uma condição financeira bastante confortável “uma sala de visita em uma casa de campo espaçosa. Portas de vidro se abrem para um jardim grande. A luz penetra o recinto. A música toca de dois alto-falantes caros conectados a uma enorme TV de tela plana” (BARTLETT, 2010, p. 83). Jamie, com 35 anos, ainda mora com o pai e agora revela uma condição peculiar, ele repete as palavras como se o raciocínio andasse em círculos, perde a paciência com facilidade, abandonou os estudos e trabalha de motorista para uma empresa. Rose, com 37 anos, entra em cena com roupas um pouco velhas, mas bem cuidadas. Ela dedicou sua vida ao estudo de música, tornou-se uma violinista profissional e agora amarga as dificuldades financeiras decorrentes de sua escolha profissional. Sandra entra em cena aparentando uma excelente condição, muito bem vestida e cuidada, ela casou-se novamente e mora numa casa também grande e confortável com seu novo marido. Nesta ocasião, Rose solicita uma reunião com os pais para um acerto de contas. Ela pede que os pais lhe comprem uma casa. Seu pedido mais se assemelha a uma demanda, já que ela responsabiliza os pais pelos conselhos que lhe deram durante a juventude e que a conduziram a condição atual. Seguem abaixo trechos do discurso de Rose para os pais no qual ela expõe a sua condição e culpa os pais por estar nela:

ROSE: Eu... pensei eu tenho trinta e sete anos e aproveitei bastante Londres, mais ou menos – mas o que é que eu tenho? Sem apartamento, sem filhos, sem namorado, sem carro, devendo dez mil...

SANDRA: Você está fazendo o que você queria meu bem, nem todo mundo consegue –

ROSE: O que eu queria quando eu tinha dezessete anos, mas agora eu tenho quase quarenta e eu não tenho nada. E eu estava lá sentada pensando onde foi que eu errei? E andando pela rua isso me veio à cabeça e quanto mais eu pensava mais óbvia era a resposta. É tudo culpa de vocês. Tudo. Eu queria dizer isso a vocês, achei que vocês deviam saber.

(...)

ROSE: É claro, exatamente, como vocês me disseram que eu devia, como vocês me *encorajaram* a fazer, eu segui meu sonho, fiz o que vocês disseram que era *importante*, seguindo minha *paixão*.

(...)

ROSE: Não se case muito cedo, não se comprometa e eu *pensei* eu realmente acreditei, porque você *me disse* Mãe, você me *assegurou*, que uma mulher pode conseguir tudo, você era meu exemplo.

(....)

ROSE: - você disse, você e todo mundo, não precisa de pressa para ter filhos hoje em dia, então eu esperei até que eu tivesse construído minha carreira, mas o problema foi que minha carreira nunca aconteceu.

(BARTLETT, 2010, p. 103 e 104)

Este último ato revela sua maior potência neste acerto de contas que Rose propõe a seus pais. O conflito de gerações está presente em todo momento, e surpreende com a qualidade lógica dos discursos. As razões apresentadas por cada personagem são plausíveis e desveladas de forma lógica, ao passo que o leitor/espectador não toma partido de um lado ou outro, no entanto poderá identificar-se mais com algum dos discursos, tão reais e pertinentes na sociedade atual. É importante ressaltar que o conflito de gerações ganha maior contundência em razão dos atos precedentes, nos quais fica demonstrado o desenrolar político, econômico e social que conduziu a situação atual. Cumpre transcrever mais alguns trechos dos diálogos, mostrando também o contraditório, principalmente no que se refere ao discurso de Kenneth:

ROSE: Todos os meus amigos que arranjaram trabalhos maçantes mas estáveis se deram bem – todos esses anos eles têm dado festas, bebido, tirado férias enquanto eu ainda fico sem trabalho entre uma apresentação e outra, então ele tiveram seus bebês mas eu esperei, eu estava trabalhando demais, dando duro com música, esse *hobby*, mas agora eu estou velha, muito velha. (BARTLETT, 2010, p. 105)

KENNETH: Por que devemos comprar uma casa pra você.

SANDRA: Nós não temos condições querida.

KENNETH: Mas mesmo que tivéssemos, sinto muito Rosie, você sabe que a amamos, você sabe que faríamos quase tudo por você, mas chega um dia em que você tem que viver a sua própria vida.

A maior parte do que você está dizendo não tem nada a ver com a gente.

Como você mesma disse você já está com quase quarenta anos. Você teve oportunidades. Você fez escolhas.

Pra melhor ou pior. Ninguém te obrigou a tocar violino.

Ninguém te obrigou a continuar. (BARTLETT, 2010, p. 107 e 108).

KENNETH: Você quer que a gente abra mão das nossas aposentadorias, nossas férias, nossa segurança, você quer nos tirar tudo isso pra simplesmente dar uma casa para você.

ROSE: Não é justo.

KENNETH: A vida não é.

ROSE: ...

KENNETH: Fico surpreso que você não saiba disso até agora.

(BARTLETT, 2010, p. 109)

Para além das discussões acerca de conflito (ou seria um acerto de contas?) de gerações, a presente pesquisa se debruça sobre as questões afetivas a que peça remete, em análise sob os conceitos estudados no segundo capítulo. Para tanto, o primeiro viés a ser analisado é relação democrática, na qual os componentes do casal estão em pé de igualdade, independente do gênero. O primeiro ato da peça é decisivo no sentido de mostrar que não há qualquer chance para uma relação de subordinação de Sandra, seja em relação a Henry (seu namorado), ou a Kenneth (seu futuro marido). Ela é uma estudante de Oxford, atenta aos sinais libertários e de emancipação da mulher muito próprios da época, tanto que o texto diz que ela faz parte de grupos e protesta sobre os direitos das mulheres. Ganha destaque o fato da mulher deixar de ocupar exclusivamente o lar para também conquistar seu espaço no mercado de trabalho. Isto fica ainda mais evidente no segundo ato, quando Sandra se revela uma mulher que trabalha muito e se vê às voltas com a necessidade de conciliar as tarefas domésticas com a carga de trabalho.

ROSE: Foi logo antes, quando todos os outros pais estavam lá. Antes de começar.

SANDRA: Ah – não. Nós ainda / estamos nisso.

ROSE: Foi constrangedor. Todos os outros pais estavam lá. Papai só chegou lá no último minuto, e você –

SANDRA: Eu sou muito ocupada Rose.

ROSE: Você é uma mãe moderna, uma mulher que trabalha/ eu sei, eu sei

SANDRA: Essas outras mães provavelmente estão em casa o dia inteiro, provavelmente não trabalham as horas que eu trabalho. (BARTLETT, 2010, p. 54 e 55)

Bartlett toma o cuidado de deixar claro que este ingresso no mercado de trabalho não foi fácil, conforme se depreende de uma fala de Sandra no terceiro ato, quando diz: “Eu sou uma mulher, você não sabe o que eu tive que enfrentar por vinte anos em cada lugar que eu trabalhei, você não sabe o que eu / tenho que suportar agora.” (2010, p. 110). De fato há muitas conquistas a serem alcançadas pelas mulheres, principalmente no que se refere às igualdade de oportunidades e salários, contudo os avanços são muitos e significativos, como o autor mostra em seu texto. Outro passo importante para a emancipação da mulher, que também pode ser aferido na análise do texto, é a queda do tabu da virgindade feminina e a malfadada divisão entre as mulheres virtuosas (aptas para o casamento) e as não virtuosas. Não só Sandra vive a libertação sexual dos anos sessenta, como também já nos anos 1990 assume, sem qualquer restrição moral, que a filha adolescente tem relações sexuais com o namorado: “Rosie faz de tudo com o *namorado*. Aposto que ela está se divertindo horrores” (2010, p. 81).

O modo de Sandra posicionar-se no mundo e no seu casamento revelam uma postura de equiparação com o marido, de modo que a relação democrática evidencia-se no decorrer da peça. Afinal, Kenneth também trabalha e divide as responsabilidades financeiras e afetivas (criação dos filhos) da casa com a esposa. O texto também indica em alguns momentos que o diálogo é considerado fundamental para a relação dos dois, levantando a questão de que no *amor confluente* os componentes do casal são os únicos reguladores da convivência, independentem de regras externas: “SANDRA: Eu quero uma conversa, Kenneth. A gente sempre foi capaz de fazer isso.” (2010, p. 66).

Contudo, a relação acaba sendo interrompida quando alguns preceitos considerados fundamentais pelo casal não são observados. O segundo ato de *Love, Love, Love* apresenta um momento crucial na relação de Sandra e Kenneth. Ele está desconfiado de que Sandra está tendo um caso com seu colega de trabalho, Chris, e passa a pressioná-la para que conte a verdade a ele. Nesta sua empreitada,

Kenneth acaba revelando que teria tido uma relação extraconjugal com uma garota chamada Frankie, esperando que com essa confissão Sandra também falasse sobre seu caso com Chris, o que ela acaba fazendo ao final da discussão. Sandra, numa decisão impulsiva, anuncia o divórcio para os filhos (e para o próprio Kenneth) enquanto serve o bolo de aniversário de Rose para a família. O embate travado entre Sandra e Kenneth é peça chave para a presente discussão.

Conforme estudado no segundo capítulo, além da igualdade, são características basilares para a longevidade de uma relação afetiva na contemporaneidade – *amor confluyente* – a liberdade, individualidade e intimidade. Estes três itens estão comprometidos na relação entre Kenneth e Sandra, o que acaba sendo revelados durante a fatídica discussão. A liberdade é algo prezado por Sandra desde o primeiro ato:

SANDRA: Então eu digo mesmo é isso aí eu digo, eu proponho o oposto do casamento, eu acho que você é muito atraente e muito simpático, e todas essas coisas mas eu não sinto a necessidade de ter qualquer tipo de compromisso, especialmente um que restrinja a mulher. Eu não estou pronta pra obedecer ninguém. O que quero dizer, na verdade, é que eu não tenho vinte anos ainda, nem o Kenneth, quantos anos você tem?

HENRY: Vinte e três

SANDRA: É, bem, isso é um pouco mais velho, mas nós não somos nossos pais. As coisas são diferentes agora. Existe liberdade. (2010, p. 30)

Embora ela apregoasse uma visão contrária ao casamento, o decorrer do texto demonstra que ela acaba se rendendo ao padrão convencional. No entanto, o seu anseio por liberdade é recorrente em toda a peça, visto que ela acredita na possibilidade de se respeitar a liberdade mesmo dentro do casamento. Tal posicionamento é compartilhado por Kenneth. Tanto é assim que ela traz à tona esta questão quando tenta tratar do assunto, mesmo que hipoteticamente, com o marido ao desenvolver seu ponto de vista.

SANDRA: Você não iria querer me prender.

KENNETH: Então você se sente presa?

SANDRA: Hipoteticamente.

KENNETH: Claro que não / quero te prender, de onde isso...

SANDRA: A gente sempre disse, a gente sempre diz que não há nada pior do que ficar preso.
 KENNETH: Então o quê você fez?
 SANDRA: Porque nós vamos morrer.
 KENNETH: O que você fez?
 SANDRA: Nada.

Do trecho acima é importante destacar a diferença como Kenneth e Sandra conduzem a conversa sobre a possível traição. Kenneth pressiona Sandra para que ela diga a verdade, confesse que está tendo um caso com Chris. Enquanto isso, Sandra resiste entrar no assunto e quando o faz tenta conduzir a discussão sob um ponto de vista hipotético, sendo recorrentes as perguntas: “o que você faria se eu estivesse tendo um caso?” (2010, p. 66). Daí depreende-se que Sandra seria mais adepta à lei do silêncio, mencionada nesta pesquisa, por meio da qual as relações que se travam fora do casamento não necessariamente devem ser confessadas ao cônjuge, caso sejam não venham a comprometer a relação, caso em que a lealdade e o compromisso entre o casal é maior do que esses encontros extraconjugais.

SANDRA: E se eu estivesse?
 KENNETH: O quê?
 SANDRA: Tendo um caso, e daí se eu estivesse?
 KENNET: Você está?
 SANDRA: Vamos conversar.
 KENNETH: Então você está.
 SANDRA: Não. Mas e daí se eu estivesse?
 KENNETH: Eu não estou jogando. Não essa noite. A gente pode fazer isso em outra hora.
 SANDRA: Ken...
 KENNETH: O quê? Isso é hipotético ou coisa do tipo.
 SANDRA: Sim! Hipotético. Exatamente.
 KENNETH: Eu estou falando sério. Eu quero falar com você, eu quero que você seja honesta, isso não é engraçado.
 SANDRA: Eu estou só falando Kenneth. Eu estou apenas perguntando o quê você faria se eu estivesse.
 (...)
 SANDRA: Eu não achei ninguém eu estou fazendo uma pergunta. Eu estou simplesmente te convidando a discutir um assunto, mas você está ficando todo sobressaltado e nervoso a respeito – *Chris?*
 (2010, p. 66 e 67)

Sandra insiste em manter uma conversa hipotética, enquanto Kenneth parece se importar mais com que a verdade venha à tona, não importando quais seriam as consequências. É possível que supor, inclusive, que caso as traições não fossem

reveladas, o casamento ainda poderia se manter. Principalmente porque nos dois casos, tanto a traição de Kenneth e de Sandra, configuram dois encontros episódicos. Não há envolvimento emocional, nenhum dos dois admite estar apaixonado pelo amante. No caso de Kenneth, a discussão chega ao uso do termo “rapidinha”, que quer denotar que não houve de fato um envolvimento para além do encontro sexual ocasional e episódico.

KENNETH: Exatamente. Você está certa. Foi exatamente assim que foi.

SANDRA: Uma rapidinha.

KENNETH: Um pouco mais que isso mas –

SANDRA: Basicamente.

KENNETH: É.

(...)

SANDRA: Você não se arrepende.

KENNETH: Não.

SANDRA: Você não se arrepende, arrepende? Você me ama, seus sentimentos em relação a mim são exatamente os mesmos, mas você se divertiu muito com ela e o sexo foi muito bom e diferente.

KENNETH: É.

SANDRA: Então não se desculpe. Se você não está arrependido, retire o que disse.

(2010, p. 71 e 72)

Importante notar que, mesmo entendendo o caráter episódico e insignificante do encontro, isso não impede que Sandra aja de forma agressiva e se sinta machucada pela traição do marido. Ainda que ela mesma, por sua vez, também o tenha traído com seu colega de trabalho, Chris. Sandra tenta mandar sua lógica hipotética quase até o fim da conversa. Parece que para ela, pior do que tocar no assunto da traição é ter que enfrentar o que se segue e que para ela parece inevitável, o divórcio:

KENNET: Eu sei o que você fez, por que você não admite?

SANDRA: Rose! Desce, vamos comer o bolo! Se eu tiver Ken, se eu tivesse feito alguma coisa também, como isso iria ajudar, se a gente estiver mentindo um para o outro o que você está sugerindo que a gente faça?

KENNETH: Chris. Sim?

SANDRA: Pelo amor de Deus.

KENNETH: Eu não sei o que a gente faz, mas pelo menos a gente podia começar dizendo a verdade. Nunca fomos assim, a gente era honesto.

(2010, p. 75)

A última fala de Kenneth na citação acima demonstra que a intimidade do casal estava comprometida e por treze páginas o autor desenvolve esta discussão até que Sandra cede à pressão, confessa o seu caso com Chris e resolve agir, ainda que impulsivamente, numa cena que se segue na qual ela é pouquíssimas vezes interrompida pelos filhos ou pelo marido, e faz um resumo cruel sobre a situação conjugal. Ela conta aos filhos que o pai encontrou uma mulher mais jovem e transou com ela por vingança, porque ela estaria se relacionando com Chris, que ela admite ser verdade para os filhos, fazendo a ressalva de que ela o fez porque estaria se sentindo um pouco frustrada. Durante o seu texto, ela traz à tona um dos itens principais para a manutenção de um relacionamento, de acordo com o estudado anteriormente, que é a confiança. No *amor confluyente*, a confiança no parceiro é fundamental para que possa haver liberdade dentro da relação e, principalmente, para que as individualidades sejam respeitadas, sem as amarras que o casamento convencional impõem e que estão cada vez mais sendo revistas por este homem contemporâneo que quer ter seu espaço protegido e considerado, ainda que dentro de um casamento.

SANDRA: Agora, nós ainda nos amamos, não se preocupem com isso. Mas nós dois nos sentimos presos, a gente mora, como vocês sabem, em Reading, e a gente nunca quis estar nessa situação doméstica, nós dois sentimos que talvez seres humanos não tenham sido feitos para serem monogâmicos, vocês dois sabem o que essa palavra significa?

Nenhum dos dois responde.

Nós dois sentimos que talvez sair transando por aí seja o nosso estado natural, então a coisa em si pode até estar resolvida, mas o problema – e Ken, me corrija se eu estiver errada – o problema é a confiança. Nós não podemos ficar mentindo um para o outro. Isso não faria nenhum sentido. (2010, p. 79)

Sandra admite, em seu discurso que a poligamia até poderia ser admitida, caso houvesse honestidade entre os dois, que o problema maior seria justamente, mais uma vez, a quebra da confiança. Desta visão pode-se inferir que a personagem propõe uma forma de relacionamento em consonância com o que se entende por *amor confluyente*, já que os componentes do casal são os únicos reguladores da relação, seria admissível a não exclusividade sexual, desde que acordado

previamente entre as partes. Acordos constantes também são uma característica das relações contemporâneas, relacionada aos casais que querem investir na longevidade da vida a dois.

SANDRA: Eu acho que as coisas são diferentes agora, eu acho que as coisas mudaram, nós temos o direito de fazer o que bem entendemos seguir nosso próprio caminho, ninguém pode nos dizer o que é *certo*, nem a igreja nem o governo, nem mesmo nossos filhos, isso não é da conta de ninguém, só nossa. (2010, p. 80)

Conforme analisado, a personagem Sandra parece estar em consonância com os anseios contemporâneos no que se refere às relações afetivas. Bartlett apresenta um rápido contraponto no último ato, quando Rose vem para o acerto de contas e coloca em pauta a questão do divórcio dos dois. Para ela, os pais teriam sido irresponsáveis por terem se separado e faz uma comparação com os pais de Sandra, que teriam se esforçado para se manterem juntos.

SANDRA: E sobre o nosso divórcio você ainda não falou nada, eu colocaria isso na mesa se fosse você.

ROSE: É, ok – certo, Vovó e Vovô se esforçaram. Para ficar juntos. Por você. Mas você simplesmente... uma noite. Fim. Acabado. Nem mesmo o que aconteceu comigo fez você pensar a respeito. Você ainda disse que não queria se sentir presa. Não é uma prisão, chama-se responsabilidade. (2010, p. 107)

Seria um equivocada uma visão sobre Sandra que a condenasse à posição de vilã nesta dramaturgia. Ela tem traços de hedonismo e individualismo que são muito presentes durante os três atos. Isto pode ser constatado inclusive no terceiro ato, quando Kenneth faz menção de que Sandra estaria paquerando um garçom no enterro de Henry, mesmo com a presença do novo marido por perto; ou mesmo a forma como Sandra se relaciona com as redes sociais, ela considera esta uma ótima oportunidade para ver fotos, manter-se informada e paquerar. Contudo, esse perfil individualista e hedonista de Sandra pode ser visto como uma radiografia do homem contemporâneo e como se revelam seus anseios no que tange às suas aspirações para uma relação afetiva.

A peça, no entanto, termina com o convite de Kenneth para que ele e Sandra vendam a casa e gastem o dinheiro da venda mais o da aposentadoria para viajarem juntos pelo mundo. Eles revelam que ainda têm sentimentos um pelo outro, o que fica mais forte quando Kenneth declara: “Eu quero morrer com você” (2010, p. 114). Este final esbarra no *amor romântico* quando remete ao ideal do encontro de uma *pessoa especial* para o resto da vida, em divergência com os ideais do *amor confluyente* que prega *relações especiais* por toda a vida. No entanto, o quadro final é composto pelo casal dançando de forma atabalhoada, enquanto ignora a figura de Rose que está desesperada por atenção, pedindo uma carona até a rodoviária. O quadro se completa com o Jamie em um canto fumando e alheio a tudo que está acontecendo na casa. Talvez esta seja a forma encontrada pelo autor para tratar de um conteúdo controverso e ainda assim atingir as mais variadas plateias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A inquietação que moveu esta pesquisa nasceu da importância da dramaturgia teatral enquanto observadora do seu tempo, pela abordagem crítica do comportamento humano e por revelar o aspecto mais durador do fazer teatral. Esta arte do efêmero encontra no texto dramático uma saída para sua permanência através dos tempos. O dramaturgo é o artista que observa o seu tempo, transforma em arte dramática e devolve para o público se enxergar e refletir sobre si mesmo. Trata-se, portanto, de uma arte de grande relevância crítica e que exige, de quem se atreve a escrever para o teatro, uma sensibilidade ímpar para olhar com sagacidade para seu próprio tempo.

Pois é esta sensibilidade e esta sagacidade que são colocadas em cheque na presente pesquisa, quando a produção dramática é confrontada com estudos sobre relacionamentos afetivos na contemporaneidade. Como pesquisado anteriormente, o amor talvez seja um dos sentimentos mais ancestrais na humanidade e, desde que Platão dissertou sobre o amor em seus sete discursos em *O Banquete*, filósofos e pensadores do mundo todo tem escrito sobre este sentimento de acordo com as características de seu tempo. O *amor romântico*, tal qual se conhece hoje, é fruto de uma conjunção de fatores culturais (políticos, econômicos, sociais) que foram moldando esta forma de se relacionar até se estabelecer como a maneira correta e, por conseguinte, assimilada por todo o mundo ocidental.

A partir de então, as relações afetivas passaram a ser ditadas por características como: a busca por um parceiro com quem seja possível construir uma narrativa única para toda a vida; a exclusividade sexual, que representa uma prova de amor do homem, que se mostra capaz de controlar seus impulsos sexuais em respeito pela mulher amada, ao mesmo tempo que esta fidelidade é sempre esperada da mulher honrada, que sabe cuidar da casa e nutrir o amor incondicional pelo marido e filhos; como consequência disto, há a separação das mulheres virtuosas, que estão aptas para o casamento e para construção da família, e das mulheres desonradas, aquelas que são colocadas à margem e que, portanto, não

são dignas do ambiente familiar. Entre tantos outros aspectos do *amor romântico*, anteriormente estudados, talvez o mais relevante e ancestral seja a projeção no sujeito amado da fonte de felicidade eterna. Esta faceta criou um mito que se disseminou em diversas partes do mundo (com a colaboração da produção cinematográfica e da literatura romântica) e que povoa o imaginário coletivo, que prega que só é possível ser feliz de fato quando se encontra o par perfeito para a toda a vida.

Três séculos separam o homem contemporâneo da sociedade burguesa que consolidou os ideais do *amor romântico*. Assim como tais ideais foram frutos de uma conjugação de fatores, novos vieses comportamentais (frutos da evolução cultural, política, econômica e, principalmente, tecnológica) desenham novas formas de se vivenciar as relações afetivas na contemporaneidade. A luta pela igualdade entre os gêneros têm feito com que as relações sejam muito mais democráticas, afastando a supremacia masculina no casal, na qual a mulher deveria apenas seguir as ordens e acatar os desmandos do marido. Essa relação democrática tem aberto os caminhos para que o diálogo se estabeleça como ferramenta fundamental para aqueles casais que pretendem investir na longa duração do relacionamento. A maior igualdade entre as partes abre caminho para outros dois aspectos relevantes, quais sejam: a liberdade e a individualidade, cujo respeito torna-se parte essencial para as relações contemporâneas. Estas e outras características analisadas no segundo capítulo formaram um arcabouço teórico que mostram em quais pontos *amor confluyente*, assim denominado por Anthony Giddens, se afasta do *amor romântico*.

Tendo em vista que a produção dramatúrgica teatral é muito ampla e extremamente diversificada, foram buscados textos de autores contemporâneos, ainda em atividade e com relevância no meio teatral (nacional ou internacional), que abordassem diretamente os relacionamentos afetivos em suas obras. Por esta razão a amostragem selecionada para esta pesquisa apresenta três autores, dois brasileiros e um britânico, com características bastante diferentes, mas que mesmo em suas idiossincrasias estéticas e visões de mundo, apresentam textos com diversos pontos de contato com os teóricos estudados no segundo capítulo. A temeridade e a desconfiança de que os autores contemporâneos estivessem

desatentos às mudanças do comportamento referente às relações afetivas na atualidade, parecem estar superadas. As dramaturgias estudadas revelam aspectos próprios das relações democráticas no qual o *amor confluente* está calcado, sendo revisitados aspectos importantes do comportamento com relação ao sexo, à fidelidade e ao casamento, como se vive hoje em dia. Chega a ser reconfortante perceber que o papel de cronista do seu tempo continua sendo exercido por dramaturgos contemporâneos, que ousam em conduzir à uma reflexão crítica ao público que ainda hoje se digna a sair de casa para vivenciar a efemeridade do evento teatral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALANDIER, Georges. El Desorden. La teoría del caos y las ciencias sociales. 2. Ed. Barcelona: Editorial Gedisa S.A., 1994.

BARTLETT, Mike. Love, Love, Love. London: Methuen Drama, 2010.

BERRETTINI, Célia. O Teatro Ontem e Hoje. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BERTHOLD, Margot. História Mundial do Teatro. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DEBORD, Guy. A Sociedade do Espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

EAGLETON, T. Depois da Teoria: um olhar sobre os Estudos culturais e o pós-modernismo. 3ª. Ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

GIDDENS, Anthony. A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

GIDDENS, Athony e PIERSON, Christopher. Conversas com Anthony Giddens: o Sentido da Modernidade. 1ª. Ed. – Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

GUINSBURG, J. e FERNANDES, Silvia. O Pós-Dramático: Um conceito operativo? 2ª reimpressão da 1ª Ed. – São Paulo: Perspectiva, 2013.

GUINSBURG, J. e PATRIOTA, Rosangela. Teatro Brasileiro: Ideias de uma história. 1ª. Ed. – São Paulo: Perspectiva, 2012.

HADDAD, Gisela. Amor e Fidelidade. 1ª. Ed. – São Paulo: Casa do Psicólogo, 2014.

HARVEY, David. Condição Pós-Moderna. São Paulo: Loyola, 2014.

HUBERT, Marie-Claude. As grandes Teorias do Teatro. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

KEPPLER, Franz. Ofélia em mim e outros textos. 1ª. Ed. – São Paulo: Giostri Editora Ltda, 2015

LANE, Silvia T. Maurer. O que é psicologia Social. São Paulo: Brasiliense, 2006.

LEVIN, David Michael. The Opening of Vision. London: Routledge, 1988.

LIMA, Raymundo de Para entender o pós-modernismo. Revista Espaço Acadêmico, no. 35 – Abril/2004 – Mensal – ISSN 1519.6186. <http://www.espacoacademico.com.br/035/35eraylima.htm>, acessado em 21/08/2015.

LIPOVETSKY, Gilles & SERROY, Jean. A Estetização do Mundo. Viver na Era do Capitalismo Artista. 1ª. Ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LYOTARD, Jean-François. O Pós-Moderno. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

MAGALDI, Sábato. O Texto no Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RYNGAERT, Jean-Pierre. Ler o Teatro Contemporâneo. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

SANTOS, Jair Ferreira dos. O que é pós-moderno. São Paulo: Brasiliense, 2004.

SERRES, M. Polegarzinha. Uma nova forma de viver em harmonia, de pensar as instituições, de ser e de saber. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

ZAMBONI, Silvio. Pesquisa em arte: Um paralelo entre arte e ciência. 4. ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2012.