



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

JULIANA M. GIRÃO CARVALHO NASCIMENTO

**COMPOSIÇÕES DRAMATÚRGICAS DAS MULHERES NA OBRA DE
NELSON: VIOLÊNCIA E FEMINICÍDIO NO TEATRO RODRIGUEANO**

Salvador
2016

JULIANA M. GIRÃO CARVALHO NASCIMENTO

**COMPOSIÇÕES DRAMATÚRGICAS DAS MULHERES NA OBRA DE
NELSON: VIOLÊNCIA E FEMINICÍDIO NO TEATRO RODRIGUEANO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Doutora em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Poéticas e processos de encenação.

Orientadora: Profa. Dra. Hebe Alves

Salvador
2016

Nascimento, Juliana Maria Girão Carvalho
Composições dramáticas das mulheres na obra de
Nelson: violência e feminicídio no teatro rodrigueano /
Juliana Maria Girão Carvalho Nascimento. -- Salvador,
2016.

231 f.

Orientadora: Hebe Alves.

Tese (Doutorado - Programa de Pós Graduação em Artes
Cênicas) -- Universidade Federal da Bahia, Escola de
Teatro, 2016.

1. Nelson Rodrigues. 2. Personagens femininas. 3.
Composição dramática. 4. Violência contra a mulher.
5. Feminicídio. I. Alves, Hebe. II. Título.

JULIANA M. GIRÃO CARVALHO NASCIMENTO

**COMPOSIÇÕES DRAMATÚRGICAS DAS MULHERES NA OBRA DE
NELSON: VIOLÊNCIA E FEMINICÍDIO NO TEATRO RODRIGUEANO**

Tese submetida ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de doutor.

Banca Examinadora

Profª. Dra. Hebe Alves da Silva
Universidade Federal da Bahia

Profª. Dra. Cleise Furtado Mendes
Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr. Luiz César Alves Marfuz
Universidade Federal da Bahia

Profª. Dra. Caciana Linhares Pereira
Universidade Federal do Ceará

Prof. Dr. *Honoris causa* Ricardo Guilherme Vieira dos Santos
Universidade Federal do Ceará

Para minha mãe, Nira, exemplo de amor,
coragem e determinação.

Para minha “remã” Claudinha e para Sidney
Souto, *in memoriam*.

AGRADECIMENTOS

A travessia desta pesquisa foi marcada por muitas dificuldades, mas também por uma imensa generosidade de amigos, familiares, professores e outras pessoas queridas. Tentarei distribuir aqui os meus sinceros agradecimentos, sem esquecer de ninguém.

Agradeço mais uma vez ao Nelson Rodrigues, *in memoriam*, pela sua genialidade literária e teatral e, sobretudo, por expor de maneira contundente as mazelas psíquicas e sociais de nosso tempo.

Agradeço CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), que tornou viável meu sonho de pesquisar, através do financiamento de uma bolsa de estudos.

À minha orientadora, Hebe Alves, agradeço imensamente pela parceria frutífera e generosa, por ter acreditado e apostado em mim desde a entrevista de seleção do doutorado até agora; por ter topado os desafios desta pesquisa e por ter sabido acolher os meus percalços pessoais, me aconselhando muitas vezes, mas também me pondo para trabalhar. Além do seu vasto conhecimento sobre a obra de Nelson Rodrigues, seus *insights* e suas sugestões foram sempre um estímulo apaixonado para que eu seguisse adiante.

À professora Cleise Mendes e ao professor Luiz Marfuz, agradeço não só pela generosa contribuição que me deram como integrantes da banca de qualificação e defesa, como também pela honra e pelo prazer de ter sido aluna em suas disciplinas, que foram inesquecíveis e extremamente valiosas para a minha formação artística e acadêmica. À professora Cleise, agradeço também pela interlocução estimulante na construção da dramaturgia proposta por esta pesquisa e por me apresentar o conceito de *drama lírico*.

À Caciana Linhares, agradeço por ter topado participar da banca de defesa e por todo apoio que sempre me deu em meu percurso acadêmico e artístico.

À professora Silvana Garcia, minha gratidão pelas críticas e provocações valiosas que teceu em minha banca de qualificação, bem como pelas sugestões bibliográficas que me fez.

À professora Bete Jaguaribe, diretora da Escola Porto Iracema das Artes, por ter investido de várias formas no meu doutorado, pela confiança que deposita em mim e pela

parceria afetuosa e incrível que construímos nesses três últimos anos – somos duas loucas que se parecem e se querem muito bem.

À família de cearenses emigrantes que me acolheu em Salvador e que se tornou minha novamente: à Alaíde, por seu cuidado amoroso e dedicado, por sua amizade generosa e livre de preconceitos, por ter me feito me sentir sempre em casa; ao Luís, por respeitar os horários estranhos e o jeito eremita de uma estudante solitária; à Viany e Alódia, pelo carinho, conversas e caronas; à Camila, pela confiança e amizade que criamos uma com a outra. Ao Adailton, baiano que também pertence a essa família e que fez parte da minha infância, o engenheiro filósofo mais porreta da Bahia. A todos, a minha gratidão sem fim.

À Grá Dias, um anjo que surgiu na minha vida na etapa final desse percurso. Grata por todo apoio (simbólico, afetivo e logístico), pelo companheirismo sereno e forte, me ajudando a manter “a mente aberta, a espinha ereta e o coração tranquilo” nesse momento crucial de fechamento de vários ciclos.

Aos meus filhos, Pedro e Uirá, por respeitarem as ausências dessa mãe que estuda tanto, compreendendo que isso serve a um propósito maior.

Ao meu pai, Erivan, por ter me transmitido a paixão pela literatura e pela escrita, e por ter me ensinado o caminho da coragem e da perseverança na vida. À minha mãe, Nira, agradeço por sempre acreditar em mim, por me apoiar em todos os momentos da vida, fazendo-me valorosa com o seu amor, incentivo e alegria de viver. A meus irmãos queridos, Ricardo, Erivanzinho e Manu, por fazerem parte da minha vida, sabendo que posso contar com eles sempre.

À Santana Wanderleia, que há 14 anos compartilha comigo o cuidado com minha casa e meus filhos, agradeço por fazer parte dessa família e por ser nossa fiel escudeira.

À Gigi Castro, uma das pessoas mais evoluídas espiritualmente que já conheci, pela disponibilidade em revisar minha tese tão rapidamente e com tanto cuidado. Por ter me acolhido como mulher em momentos difíceis da vida e por me ensinar, sem perceber, a ser uma mulher combatente, mas sem perder a ternura e a compaixão pelo outro.

Ao Rodrigo de Oliveira, por ter segurado muitas ondas para que eu me dedicasse ao doutorado e por todos os sonhos que compartilhamos juntos nesses últimos quatro anos. Que a amizade permaneça e perdure.

Ao Vadin Nikitin, pelos inúmeros textos que me indicou e me emprestou e, mais do que isso, pela amizade generosa e acolhedora que me dedicou.

Às queridas Josiane Ribeiro e Andrea César, pela amizade de uma vida inteira, por me acolherem sempre e acreditarem nos meus empreendimentos ousados.

Ao meu eterno mestre e pai d'alma, Celso Nunes, por me acompanhar até hoje.

À Maria Vitória, pela amizade sincera e parceria de todos os dias.

Às professoras Ciane Fernandes e Sônia Rangel, por terem me ajudado a mergulhar no terreno criativo da minha pesquisa, cada qual à sua maneira.

Aos professores Raimundo Matos Leão e Érico José, pelo olhar cuidadoso que tiveram sobre meu projeto de pesquisa.

Ao querido Fábio Vidal, pelas acolhidas e pela troca artística valiosa na experimentação com a primeira versão do texto *Um corpo que trai*.

À Iolanda Lene, Natasha Faria, Paulo Caldas, Edilberto Mendes, Camila Barbosa, Bitú Cassundé e todos os demais parceiros do Porto Iracema das Artes.

A Carlos Simioni, Jesser de Souza, Naomi Silman e Ana Cristina Colla, do LUME Teatro, por terem me ajudado – em momentos diversos e cada um do seu jeito – a dar os meus mergulhos pessoais na construção de Dona E e na busca por um corpo cênico vivo e potente.

Aos queridos colegas de doutorado, pela amizade e pelas provocações acadêmicas: Carla Antonello, Tharyn Starzac, Magela Lima, Hayaldo Copque, Maria Eugênia Millet, Gessé Araújo, Thales Blanche, Susanne Ohmann, Daniela Guimarães, Taís Ferreira, Lara Couto, Mateus Schimth e os que se agruparam à nossa turma depois.

Nunca ninguém escreveu ou pintou, esculpiu,
construiu, inventou, a não ser para sair do
inferno.
Antonin Artaud

Viver é muito perigoso. (Riobaldo)
Guimarães Rosa

NASCIMENTO, Juliana M. G. Carvalho. **Composições dramatúrgicas das mulheres na obra de Nelson: violência e feminicídio no teatro rodrigueano**. 231 f. il. 2016. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

RESUMO

Esta tese propõe um trabalho de análise textual do teatro de Nelson Rodrigues, seguido de um processo de composição dramatúrgica, focando-se em determinadas personagens femininas de sua obra dramática. A pesquisa parte de duas categorias de personagens femininas do teatro rodrigueano: as mulheres castas, frias e fiéis, que repudiam a própria beleza e a sexualidade feminina; e as mulheres voluptuosas, belas e transgressoras, que não se enquadram nos padrões de esposa recatada e fiel, experienciando sua sexualidade mediante a traição ou a prostituição – e sendo violentamente punidas por isso. Supõe-se, aqui, que d. Eduarda (da peça *Senhora dos afogados*) é uma personagem emblemática do teatro de Nelson, na medida em que é constituída por uma ambivalência que a faz possuir traços das duas categorias referidas acima, além de ser vítima de uma violência punitiva e trágica. Supõe-se também que, através dessas personagens e dos seus desfechos trágicos e marcados pela violência de gênero, o teatro rodrigueano reflete o tratamento machista e punitivo que a sociedade brasileira dispensa às mulheres que saem do padrão de esposa/mãe recatada. Desse modo, a tese também se propõe a tecer uma articulação entre o contexto sócio histórico do início do século XX e o dos dias atuais, no que se refere às temáticas da violência contra a mulher e do feminicídio. Além de mapear e analisar outras personagens igualmente ambivalentes e marcadas pela violência, a pesquisa se propõe a embaralhar os traços referentes às duas categorias de personagens (as castas e as voluptuosas), a partir de uma composição dramatúrgica que – tendo por base a ideia de multiplicidade e os procedimentos de fragmentação, de montagem e de colagem – produza uma personagem ambivalente ao extremo, que condense e exponha as diversas violências às quais são submetidas as mulheres (as do teatro de Nelson e as das reportagens policiais contemporâneas). Assim, esta pesquisa toma d. Eduarda como a coluna vertebral desse processo de análise e composição dramatúrgica, que se apropria de traços de diversas personagens e de fragmentos de nove peças de Nelson, mas que abarca também reportagens policiais sobre assassinatos de mulheres na atualidade. Os trabalhos de reflexão e de composição aqui propostos envolvem, além da dramaturgia, outros materiais literários de Nelson Rodrigues, como algumas crônicas autobiográficas e contos de *A vida como ela é...* (RODRIGUES, 2006). Ademais, as noções de espectro (CARLSON, 2009), de princípio (RANGEL, 2006), de pulsão rapsódica e autor-rapsodo (SARRAZAC, 2006; 2009; 2012) se colocam como pontos de ancoragem e de reflexão para os materiais dramatúrgicos criados durante esta pesquisa, a saber: o jogo *Dominó de Fragmentos* e a peça *Um corpo que trai*.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues. Personagens femininas. Composição dramatúrgica. Violência contra a mulher. Feminicídio.

NASCIMENTO, Juliana M. G. Carvalho. **Dramatic compositions of women in the works of Nelson Rodrigues**: violence and femicide in Rodriguean theater.

ABSTRACT

This doctoral dissertation proposes a textual analysis of Nelson Rodrigues theater, accompanied with a process of dramatic composition focused on certain female characters from his dramatic works. The research sets forth based on two categories of female characters found in Rodriguean theater: the chaste, cold and faithful women, who reject their own beauty and female sexuality; and the voluptuous, beautiful and transgressor women, who do not fit the standards of a demure and faithful wife, and experience their sexuality through betrayal or prostitution – for which they are violently punished afterwards. This analysis understands that dona Eduarda (of the play ‘Senhora dos Afogados’) is an iconic character in Rodriguean theater, constituted by an ambivalence that grants her with features of both of the aforementioned female categories, and a victim of punitive and tragic violence. The analysis also understands that through these female characters and their tragic stories of resolution, marked by gender-based violence, Rodriguean theater reflects upon the punitive and misogynist approach given by Brazilian society to women who defy the standard of demure wife/mother. Furthermore, regarding the issues of violence against women and femicide, the dissertation attempts to articulate the socio-historical context of early 20th century with the context of present time. Mapping and analyzing other equally ambivalent characters affected by violence, the research engages in muddling the features of both categories of characters (the chaste and the voluptuous women) by creating a dramatic composition. Based on the idea of multiplicity, as well as the procedures of fragmentation, mounting and assemblage, the composition creates an extremely ambivalent character who concentrates and exposes the diverse modes of violence affecting women, both in Rodriguean plays and in current journalistic coverage. In this research, dona Eduarda figures as the backbone of a process of dramatic analysis and composition, which takes in features of diverse characters and fragments from nine plays, while simultaneously encompassing news articles on women killed in recent years. In addition to his dramatic works, the reflection and composition proposed in this research involve other literary materials produced by Nelson Rodrigues, including some of his autobiographical short stories in *A vida como ela é...* (RODRIGUES, 2006), published in the English language as *Life as it is*. Moreover, the notions of spectrum (CARLSON, 2009), principle (RANGEL, 2006), ‘rhapsodic drive’ (*pulsion rhapsodique*) and ‘rhapsode-author’ (*l’auteur rhapsode*) (SARRAZAC, 2006; 2009; 2012) are taken as reflection and anchor points for the dramatic materials created during this research process: the game *Dominó de Fragmentos* and the play *Um Corpo que Trai*.

Keywords: Nelson Rodrigues. Female characters. Dramatic composition. Violence against women. Femicide.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	O TEATRO DE NELSON RODRIGUES – REALIDADE E FICÇÃO	18
2.1	O MELODRAMA COMO CAPTURA DO JEITO BRASILEIRO.....	31
2.2	FLOR DE OBSESSÃO – OU O QUE RETORNA.....	35
2.2.1	A família rodrigueana.....	43
2.3	PERSONAGENS MASCULINOS – MONSTROS ATORMENTADOS	52
2.3.1	A (in)fidelidade é um tormento.....	59
2.4	A HONRA E OS CRIMES DA PAIXÃO NO BRASIL – INÍCIO DO SÉC. XX.....	65
3	ENTRE PURAS E PUTAS – AS MULHERES NO TEATRO RODRIGUEANO (E NO BRASIL)	81
3.1	O PUDOR E A NEGAÇÃO DA SEXUALIDADE – AS MULHERES CASTAS.....	83
3.2	AS MULHERES VOLUPTUOSAS.....	86
3.2.1	As prostitutas.....	86
3.2.2	As infiéis	96
3.2.2.1	<i>Lídia</i>	97
3.2.2.2	<i>D. Senhorinha</i>	98
3.2.2.3	<i>Virgínia</i>	100
3.2.2.4	<i>Zulmira</i>	105
3.2.2.5	<i>Judite</i>	107
3.2.2.6	<i>D. Eduarda</i>	110
3.3	D. EDUARDA E O ESPECTRO DE ELLIDA.....	116
3.4	O ESPECTRO DA INFIEL - FABÍOLA FOI FAZER AS UNHAS (OU A VIDA COMO ELA É... EM 2015).....	121
3.5	A VIOLÊNCIA CONTRA AS MULHERES E O FEMINICÍDIO NO BRASIL CONTEMPORÂNEO.....	124
3.5.1	As mulheres que viraram números.....	135
4	OS JOGOS DRAMATÚRGICOS – OLHANDO DE FORA	140
4.1	A PEÇA ESCRITA – <i>UM CORPO QUE TRAI</i>	141
4.2	O DESCORTINAMENTO DO PROCESSO CRIATIVO.....	159
4.2.1	<i>O Dominó de Fragmentos</i> e os seu(s) princípio(s) meu(s).....	160
4.2.2	Os pontos cardeais dessa composição textual.....	177

4.2.2.1	<i>Fragmentação, montagem, colagem – Caminhos da pulsão rapsódica.....</i>	179
4.2.2.2	<i>Caleidoscópio de modos – o drama lírico.....</i>	193
4.3	AS VOZES POR TRÁS DA VOZ – A POLIFONIA.....	199
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	207
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	214
	ANEXO A – <i>Dominó de Fragmentos / Primeira versão, de 28 de janeiro de 2014.</i>	222
	ANEXO B – <i>Dominó de Fragmentos / Segunda versão, de 09 de agosto de 2016.</i>	225

1 INTRODUÇÃO

A pesquisa que será apresentada aqui parte de um determinado recorte das personagens femininas do teatro de Nelson Rodrigues, recorte este que considera e se debruça sobre os traços (características, narrativas, modos de funcionamento) que perpassam várias personagens, fundando espécies de categorias que se repetem ao longo de sua obra. As categorias abordadas aqui demarcam modos específicos de se relacionar com o corpo e com a sexualidade feminina, gerando personagens marcadas por oposições extremadas entre si e outras ambivalentes, que conseguem abarcar essas oposições em sua composição dramática. Assim, para possibilitar o debate e a reflexão sobre essas personagens, dividi e nomeei as seguintes categorias: 1. a das mulheres castas, que repudiam a beleza física, a sensualidade e o prazer sexual; 2. a das mulheres voluptuosas, que são belas e transgressoras, que não se enquadram nos padrões de esposa casta e fiel, experienciando sua sexualidade pela traição ou pela prostituição. Esta segunda categoria envolve personagens complexas que, em sua ambivalência, possuem traços também das personagens castas. Algumas delas oscilam de um polo a outro, da castidade para a volúpia (e vice-versa); outras, como d. Eduarda (de *Senhora dos afogados*), contêm traços das duas categorias, como se fosse possível estar nos dois polos ao mesmo tempo. Por esse motivo, d. Eduarda foi tomada como um eixo central dessa investigação, que propõe também uma experimentação dramática.

Outro ponto de enlace fundamental ao recorte desta pesquisa, se expressa nas violências a que são submetidas as mulheres voluptuosas e transgressoras, no teatro rodrigueano, e que em alguns casos culmina no assassinato das personagens. Se apresento essa questão como ponto de enlace, é porque ela possibilitou estabelecer uma relação entre a situação das mulheres no início do século XX e no contexto dos dias de hoje, no qual a violência contra as mulheres e o feminicídio se apresentam em proporções alarmantes. Assim, o recorte aqui proposto reflete, a partir do teatro rodrigueano, acerca do desejo de emancipação das mulheres – manifesto nos seus atos transgressores – e das respostas violentas que a sociedade machista constrói para conter e calar esse desejo.

Para tal empreitada, me debrucei sobre um *corpus* dramático que abrange nove das dezessete peças escritas por Nelson Rodrigues, quais sejam: *A mulher sem pecado* (1941), *Vestido de noiva* (1943), *Álbum de família* (1945), *Anjo negro* (1946), *Senhora dos*

Afogados (1947), *Doroteia* (1949), *A falecida* (1953), *Toda nudez será castigada* (1956) e *Perdoa-me por me traíres* (1957). Na análise desse *corpus*, dos temas e traços que lhe são recorrentes e das suas principais personagens, estabeleci relações com as reflexões e narrativas que Nelson tece sobre sua vida e sua obra, sobretudo nas crônicas autobiográficas do livro *A menina sem estrela* (RODRIGUES, 1993a), bem como fiz conexões com alguns contos de *A vida como ela é...* (RODRIGUES, 2006).

O conceito de espectro, debatido por Marvin Carlson em seu livro *El Teatro como la Máquina de la Memória* (2009), foi fundamental para pensar a reciclagem de personagens e de narrativas proposta por essa pesquisa, bem como para refletir acerca das recorrências inerentes à obra rodrigueana. Carlson parte do texto dramático para refletir acerca das múltiplas possibilidades de reciclagem de materiais que o teatro costuma propor. Para o autor, “[...]a relação entre o texto dramático preexistente e sua atualização em cena permite falar de um tipo de ‘aparición de espectros’ que está na própria estrutura da experiência teatral¹ [...]” (CARLSON, 2009, p.25, tradução nossa).

Carlson aponta que o texto dramático, de uma maneira geral, é tão permeado pela reciclagem de outros textos que alguns teóricos supõem que esse processo seja uma característica intrínseca à sua estrutura. Segundo Carlson (2009, p.25): “Derrida e outros sustentam que todos os textos estão rondados por espectros de outros textos e que podem ser compreendidos como entretecidos de material textual preexistente; se afirma, inclusive, que toda recepção está baseada nessa dinâmica textual.” Essa rede que permeia a matéria teatral se compõe de textos literários e não literários, assim como de formas teatrais e extrateatrais.

Em sua análise desse processo, o autor se debruça sobre duas formas de operação de reciclagem de materiais preexistentes, no seio do texto dramático: a que propõe a reciclagem de narrativas específicas e, a outra, que se refere à reciclagem de personagens. Em ambos os casos, Carlson (2009, p.25, tradução nossa) ressalta o comprometimento do dramaturgo em construir uma história cercada por espectros de uma narrativa prévia, em aspectos fundamentais: “[...] os nomes e as relações das personagens, a estrutura da ação, inclusive

¹ “[...] la relación entre el texto dramático preexistente y su actualización en escena permite hablar de un tipo de ‘aparición de espectros’ que está en la estructura misma de la experiencia teatral [...]” (CARLSON, 2009, p.25).

pequenos detalhes físicos ou linguísticos² [...]”. A ideia de compartilhamento de referenciais com o público é apontada pelo autor como um elemento fundamental para que esse tipo de operação, de reciclagem de materiais, atravesse os tempos na história do teatro.

Na reciclagem de narrativa, grosso modo, mantêm-se a estrutura básica da história, ao passo que na reciclagem de personagens, preserva-se os traços característicos de uma ou mais personagens, inseridas em situações diversas daquela que lhes deu origem. Carlson (2009) aponta ainda um tipo de reciclagem que combina as duas formas (a de narrativa e a de personagens), como é o caso da *commedia dell’arte* – porém ele acentua que, neste caso, as três possibilidades de reciclagem podem ser utilizadas.

Nelson, como será debatido adiante, opera em sua dramaturgia uma reciclagem através de traços dos espectros, de modo que eles não são preservados em suas estruturas inteiriças. No caso da apropriação dos materiais rodrigueanos proposta por esta pesquisa, o trabalho de reciclagem se dá através das personagens e das narrativas que lhes são referentes, além dos espectros de temas (infidelidade, castidade, violência, feminicídio), situações (velório de uma morta ausente, embate entre duas mulheres/culturas) e espaços (a casa como metáfora da família e a sala de visitas, como espaço que se abre para o que vem de fora). Porém, as operações de fragmentação, montagem e colagem incidem sobre esses espectros de modo a preservar os traços dessas personagens a partir das categorias referidas acima, mas também de modo a embaralhar as suas “identidades”. Não são, portanto, espectros “puros”, inteiros (como acontecia na reciclagem das tragédias na época do teatro grego, por exemplo), mas despedaçados, colados e remontados. Feito esse esclarecimento de ordem metodológica, cabe agora contextualizar o que será abordado em cada capítulo e os demais autores que foram fundamentais para a construção desta tese.

O segundo capítulo, nomeado *O teatro de Nelson Rodrigues – realidade e ficção*, aborda inicialmente a influência que o ambiente jornalístico e a página policial tiveram na obra teatral de Nelson, destacando os temas e as situações que fisgavam o autor e que permearam posteriormente a sua obra dramática e literária. São debatidas aqui as diversas formas de escrita jornalística pelas quais Nelson transitou, estabelecendo articulações entre elas e seu teatro. A partir das crônicas autobiográficas, aponto também como a obra do

² “[...] los nombres y las relaciones de los personajes, la estructura de la acción, incluso pequeños detalles físicos o lingüísticos [...]” (CARLSON, 2009, p.25).

dramaturgo e suas escolhas dramáticas estão perpassadas pelas suas tragédias pessoais e familiares. Serão apresentados ainda os traços estilísticos da obra rodrigueana, sua forma de se apropriar de elementos melodrama, bem como algumas recorrências e “obsessões” que atravessam a sua obra, como seu olhar sobre a família, o incesto e o medo da infidelidade, fantasma que atravessa as personagens masculinas. As teorizações de Freud sobre o conceito psicanalítico de fantasia, bem como sua retomada por Marco Antônio Coutinho Jorge (2009; 2010), serão fundamentais para compreender essas recorrências e o que o dramaturgo chama de suas “obsessões”.

A partir do fantasma da infidelidade, serão debatidos e articulados, ainda no segundo capítulo, os traços recorrentes e comuns às principais personagens masculinas das peças *Uma mulher sem pecado*, *Senhora dos afogados*, *Anjo negro* e *Perdoa-me por me traíres*. A ideia, com isso, é destacar como os homens rodrigueanos reagem às transgressões femininas e a partir de quais valores. O capítulo se encerra com uma contextualização histórica acerca dos crimes da paixão no período que vai do início a meados do século XX, período que abrange o ingresso de Nelson no jornalismo (policial) e o início de sua carreira como dramaturgo. Nesta seção, que tem por base historiadoras (BESSE, 1989; CAULFIELD, 2000; ENGEL, 2000, 2001) que articulam o olhar da história social às questões de gênero, serão amplamente debatidas as noções de honra masculina e honra feminina, como valores subjacentes aos crimes contra mulheres.

O capítulo 3, intitulado *Entre puras e putas – as mulheres no teatro rodrigueano (e no Brasil)*, define as categorias de personagens centrais para esta pesquisa, de modo que se debruça detalhadamente sobre as principais seguintes personagens femininas: Lídia (d’*A mulher sem pecado*), Madame Clessi (de *Vestido de noiva*), d. Senhorinha (de *Álbum de família*), Virgínia (de *Anjo negro*), d. Marianinha (a avó), d. Eduarda e a prostituta morta (de *Senhora dos afogados*), d. Flávia e Doroteia (de *Doroteia*), Zulmira (d’*A falecida*), Geni (de *Toda nudez será castigada*) e Judite (de *Perdoa-me por me traíres*). A análise dessas personagens pretende destacar seus traços característicos – apontando aqueles que são partilhados entre personagens de peças e categorias distintas –, suas fábulas, o modo como elas se relacionam com o corpo, a beleza e a sexualidade, bem como se sofrem ou sofreram alguma violência e de que tipo. Nessa análise serão articulados também os espectros de personagens de outras

peças, bem como de personagens advindas de contos de *A vida como ela é...* (RODRIGUES, 2006).

O capítulo 3 também articula dois espectros advindos de fora da literatura rodrigueana: Ellida, personagem principal da peça *A dama do mar* (de Henrik Ibsen), e Fabíola, personagem da vida real que em 2015 foi vítima de um escândalo que se espalhou através do *YouTube* e das redes sociais. A primeira será relacionada em seus traços à d. Eduarda; já a segunda se insere nesta pesquisa como um espectro da infiel na atualidade, para mostrar o quanto o julgamento público desse tipo de personagem ainda é perpassado por valores machistas que refletem as desigualdades de gênero e que se ancoram nas questões referentes à honra. Por fim, o capítulo levanta a discussão sobre a violência contra a mulher e sobre o feminicídio: suas definições, seus impasses, os valores e padrões (culturais e jurídicos) que lhes dão sustentação, bem como apresenta alguns dados estatísticos recentes. O objetivo dessa discussão é perceber em que medida ainda são reproduzidos, nas agressões e assassinatos contra mulheres, padrões do início do século passado, que se expõem também no teatro rodrigueano.

O quarto capítulo, intitulado *Os jogos dramáticos – olhando de fora*, apresenta e analisa a dramaturgia criada nesta pesquisa (a peça *Um corpo que trai*), bem como o *Dominó de Fragmentos*, um jogo cênico-dramático criado para apresentar a pesquisa e seu princípio central: a multiplicidade – noção referendada nas reflexões de Ítalo Calvino (1990). Serão também amplamente debatidos os conceitos de fragmentação, montagem e colagem, enquanto procedimentos e categorias de operabilidade fundamentais à composição dramática desta pesquisa. Para tanto, o debate será referenciado nas proposições de Sergei Eisenstein, acerca da montagem; nas reflexões sobre a colagem, de Denis Bablet (1978) e de Marjorie Perloff (1993); além de remeter aos verbetes do *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*, organizado por Jean-Pierre Sarrazac (2012). As noções de *pulsão rapsódica* e de *autor-rapsodo*, propostas e discutidas por Sarrazac (2006; 2009; 2012), sobretudo em seu livro *O Futuro do Drama* (2006), serão fundamentais para o debate aqui proposto, acerca da busca por formas dramáticas e cênicas que possam dar conta das questões e urgências do nosso tempo. Em consonância com essa discussão, vem o debate sobre o *drama lírico* – a partir das proposições de Cleise Mendes (1981) –, com o intuito de mostrar em que medida a dramaturgia criada nesta pesquisa se articula com essa noção. O capítulo será finalizado

com o descortinamento das vozes polifônicas que se ocultam por detrás das vozes das personagens Dona E e A Outra, da peça *Um corpo que trai*.

O capítulo cinco, por fim, pretende, a partir de uma retomada dos objetivos iniciais da pesquisa, apresentar o seu trajeto de forma a expor os desvios traçados, que levaram a ganhos fundamentais. Para apresentar esses ganhos, utilizo a palavra “achado”, que se refere a um modo do pesquisador se posicionar, na investigação e no processo criativo, que implica não em buscar algo, mas em estar aberto para encontrar o que não era esperado ou previsto, que pode ser desestabilizador, como também mais surpreendente e valioso do que aquilo que se buscava. Trata-se de uma postura investigativa que me foi transmitida de forma elaborada pela psicanálise, mas que o fazer teatral já havia me ensinado através da experiência artística. Buscarei, então, destacar os achados que provocaram desafios, desvios e transformações no trajeto desta pesquisa.

2 O TEATRO DE NELSON RODRIGUES – REALIDADE E FICÇÃO

Nelson Rodrigues (1912-1980), pernambucano crescido no Rio de Janeiro, ingressou na carreira jornalística em 1925, aos 13 anos de idade, para trabalhar no jornal *A Manhã*, de seu pai Mário Rodrigues. Conta Ruy Castro (1992) que o jovem escolheu por conta própria ir para a página policial, onde permaneceu por três anos – em uma crônica autobiográfica, Nelson, porém, afirma que seu irmão Milton o enviou para esse setor. Nessa época, as editorias mais importantes dos jornais eram a de política e a policial, que brigavam pelas manchetes da primeira página. A página policial mobilizava as vendas dos jornais, ao passo que a de política gerava prestígio e possibilidades de negociações entre os donos dos jornais e os políticos em voga (COSTA, 2005).

Do início a meados do século XX, a imprensa brasileira, além de cultivar um jornalismo de opinião, político e combativo, cultivava também, paradoxalmente, o gênero *fait divers*, que aborda basicamente crimes, escândalos e fenômenos exóticos, ancorando-se no estilo sensacionalista, com manchetes e fotos hiperbólicas, linguagem coloquial, expressões grotescas etc. (MENDES, 2014; COSTA, 2005). O *fait divers* se encarrega de narrar sempre uma transgressão a determinada norma, de modo que os seus temas trazem a marca do inesperado, do fatídico e de um forte apelo emocional. O sensacionalismo se apropria desse apelo emocional e o intensifica através do relato detalhado e hiperbólico dos fatos. O excesso peculiar do melodrama e a apresentação maniqueísta das personagens também compõem a estrutura do *fait divers*, fazendo com nele haja um entrelaçamento dos estilos sensacionalista, folhetinesco e melodramático (MENDES, 2014).

Num Brasil em processo de industrialização, que tentava consolidar a primeira República e instaurar padrões modernos de civilização, os crimes sexuais e os chamados “crimes da paixão”, que vitimavam sobretudo as mulheres, se proliferavam e ameaçavam a “ordem e o progresso” da família enquanto alicerce da nação. Desde 1910 a imprensa e a população, sobretudo do Rio de Janeiro, tratavam esses temas com assombro, como se estivessem diante de uma epidemia desses atos violentos que tinham as mulheres como alvo majoritário (BESSE, 1989). Ao focar e difundir esses crimes carregando nas tintas do horror excessivo e do apelo emocional, a imprensa sensacionalista alimentava o assombro da população e gerava, portanto, uma sensação de instabilidade e descontrole social. Em 1925, um grupo de

renomados promotores públicos e juristas, preocupados com esse clima de barbárie, resolveu fundar o Conselho Brasileiro de Higiene Social (CBHS) – órgão responsável por uma intensa campanha³ de combate e punição aos “crimes da paixão”, campanha que culminou na modificação do Código Penal de 1890 (BESSE, 1989).

Foi nesse contexto que Nelson iniciou sua trajetória como jornalista, cobrindo esses crimes que estavam atingindo escalas inaceitáveis para a sociedade da época. Acerca de sua experiência como repórter policial, o próprio dramaturgo escreve em uma crônica: “[...] no fim de certo tempo, o repórter de polícia adquire uma experiência de Balzac. Com um ano de atividade profissional eu conhecera todas as danações do homem e da mulher (é forte dizer ‘todas’, mas vá lá)” (RODRIGUES, 1993a, p.208).

Carlson (2009, p.39, tradução nossa), em seu livro *El Teatro como la Máquina de la Memória*, afirma que para além da reciclagem das histórias de reis e heróis, é visível na dramaturgia desde o fim do século XVI “[...] uma tendência a escolher mais frequentemente dramatizações de acontecimentos públicos muito conhecidos que envolvem personagens centrais de uma natureza mais modesta, com escândalos e crimes muito difundidos liderando a lista⁴.” Carlson (2009) acrescenta que essa reciclagem dramaturgicamente de crimes e assassinatos conhecidos se deve provavelmente ao fato dos espectadores terem conhecimento dos pormenores dessas histórias sensacionalistas, através dos relatos jornalísticos e populares. Para o autor, o compartilhamento prévio dos referenciais dessas histórias (míticas ou não) com o público é um fator central que leva à reciclagem desses materiais no teatro, na medida em que se configuram como espectros que fazem parte da memória coletiva dos espectadores, e que ativam em sua recepção estruturas particulares (sensações, emoções, reflexões etc.) almejadas pelos dramaturgos. Nesse sentido, Nelson certamente construiu sua dramaturgia permeada pelos espectros de narrativas policiais e sensacionalistas.

Seu modo de se apropriar dessas narrativas e personagens, porém, é diverso daquele que Carlson (2009) aborda ao falar da reciclagem e atualização dramaturgicamente de materiais extrateatrais. Os exemplos analisados por Carlson (2009, p.26) mostram como os dramatur-

³ A campanha contra os crimes da paixão no início do séc. XX será debatida com profundidade no item 2.4.

⁴ “[...] una tendencia a elegir más a menudo dramatizaciones de acontecimientos públicos muy conocidos que implican personajes centrales de naturaleza más modesta, con escándalos y crímenes muy difundidos liderando el listado” (CARLSON, 2009, p.39).

gos se apropriam de histórias e/ou de personagens – advindos sobretudo de um “[...] corpus compartilhado de material histórico, lendário e mítico [...]” –, promovendo variações e ficcionalizações sutis em sua estrutura central, sem, no entanto, desmontar essa estrutura a ponto dela não ser mais reconhecida. Nelson, por sua vez, parece lidar com esses espectros a partir de seus traços desmembrados, elementos isolados do todo, sem se colocar o compromisso de manter a sua integridade narrativa e/ou a caracterização da personagem em seus aspectos fundamentais. Ele opta pela liberdade poética e se distancia, dessa maneira, da ideia de compartilhamento de referências com o espectador; se ainda assim roça a memória coletiva do público, é por evocar nele a sensação de que algo ali é estranho e ao mesmo tempo familiar.

Nessa perspectiva, a influência do ambiente jornalístico e, sobretudo, da página policial no teatro rodrigueano é inegável e notória, tanto no que concerne aos traços estilísticos da sua escrita dramaturgica quanto aos temas nela abordados. No livro *A menina sem estrela* (RODRIGUES, 1993a), que reúne as crônicas autobiográficas escritas por Nelson entre fevereiro e maio de 1967, publicadas no jornal *Correio da Manhã*, é possível encontrar uma série de textos nos quais o dramaturgo expõe a relação imbricada entre o jornalismo e seu teatro. Em uma dessas crônicas, o escritor fala de sua primeira matéria como repórter policial: uma nota de atropelamento – na crônica, Nelson pontua que sua primeira peça de sucesso, *Vestido de Noiva*, começa com um atropelamento e tem a presença do repórter policial, presença esta que ele nomeia como “obsessiva” em toda sua obra dramaturgica. Nessa crônica, Nelson conta também que, apesar da sua angústia de iniciante, “[...] a prosa saiu-me concisa, precisa, objetiva, como a atual” (RODRIGUES, 1993a, p. 190).

Apesar de concisa e objetiva, a prosa de Nelson já trazia nessa nota de atropelamento outra característica marcante de sua escrita jornalística: a inserção de elementos ficcionais – o autor escreveu que uma mulher acendeu uma vela junto ao atropelado e que o motorista fugiu. Para ele, a nota soou como uma estreia literária. Em outra crônica o dramaturgo fala de uma matéria que escreveu sobre um dos temas que mais lhe fascinava no período em que foi repórter policial: o pacto de morte entre dois amantes. Dois jovens namorados haviam combinado de se matar na mesma hora, cada um em sua casa; o rapaz se envenenou e a moça banhou-se de querosene e ateou fogo no próprio corpo. Mais seguro de si, o jovem

repórter inundou a matéria de fantasia, fazendo de um canário, que ele vira na casa da moça suicida, um personagem intrigante:

Descrevi toda a cena: – a menina, em chamas, correndo pela casa, e o passarinho, na gaiola, cantando como um louco. E era um canto áspero, irado, como se o canarinho estivesse entendendo o martírio da dona. E fiz a coincidência: – enquanto a menina morria no quintal, o pássaro emudecia na gaiola (RODRIGUES, 1993a, p. 205).

Nelson conta que quase matou o canário, o que para ele seria um efeito de mestre, mas o pássaro vivo seria uma prova irrefutável de sua mentira. De qualquer modo o canário foi um sucesso entre os colegas jornalistas e os leitores em geral, e muitos interpelaram quem era o autor da matéria. Porém, o passarinho cantando e emudecendo diante da morte não era uma criação original de Nelson; ele a tomara emprestado de uma antiga matéria sobre um incêndio sem vítimas fatais, na qual Castelar de Carvalho (o autor da nota) inventara um pássaro cantando e emudecendo enquanto morria queimado. Assim, essa crônica traz ainda outra característica da obra rodrigueana: a apropriação de imagens poéticas e de personagens de outros escritores, utilizados como disparadores para a criação de obras originais.

Nessa crônica sobre o pacto de morte e o canário, o autor comenta ainda a mudança que houve no estilo da reportagem policial:

Hoje, a reportagem de polícia está mais árida do que uma paisagem lunar. Lemos jornais dominados pelos idiotas da objetividade. O repórter mente pouco, mente cada vez menos. A geração criadora de passarinhos acabou com Castelar. Eis o drama: – o passarinho foi substituído pela veracidade que, como se sabe, canta muito menos. Daí porque a maioria foge para a novela. A novela dá de comer à nossa fome de mentira (RODRIGUES, 1993a, p. 205).

A mentira à qual ele se refere é a inserção de elementos ficcionais e literários, com o intuito de alimentar a experiência emotiva e o gosto pelo horror, que Nelson afirma serem características próprias do brasileiro (RODRIGUES, 1993a, p. 205). Ademais, a crítica aos “idiotas da objetividade” remete ao surgimento do “*copy desk*”⁵ e relaciona-se a uma crítica

⁵ *Copy desk* era o redator encarregado de revisar as matérias, eliminando adjetivos, verbos rebuscados, enfim, qualquer vestígio da escrita literária, considerado supérfluo e destoante do princípio da objetividade.

mais ampla à mudança de estilo na escrita jornalística brasileira, que na década de 1950 abandonou o jornalismo de opinião (de influência francesa) – que apesar de combativo, trazia também a veia popular do *fait divers*, da crônica e do folhetim – em prol do modelo norte-americano de texto padronizado de acordo com técnicas como o *lead* (o que, quem, quando, onde, como e por que) e a pirâmide invertida, segundo a qual as informações mais importantes devem ser apresentadas logo no início do texto (CASTRO, 1992; COSTA, 2005). Os pontos de exclamação sumiram das manchetes e os adjetivos foram banidos do texto, dando lugar à objetividade e à verdade imparcial, que Nelson sabia serem duas farsas. Para o escritor, a eliminação do adjetivo traduzia a castração emocional do jornalismo (COSTA, 2005).

Nelson não só testemunhou esse momento de transição, como resistiu a ele e ao novo império do jornalismo normatizado. Em 1951 ele começou a trabalhar no jornal *Última Hora*, então recém-lançado e em consonância com os moldes modernos da imprensa. Logo no início, porém, o deslocado Nelson foi convidado por Samuel Wainer a escrever uma coluna diária a partir de fatos reais da atualidade, baseados na página de polícia ou de comportamento: surgiu então “*A vida como ela é...*”. Nelson deveria escrever com base nas pautas que o chefe de reportagem iria lhe encaminhar. Ruy Castro (1992) conta que o escritor só respeitou esse procedimento por dois dias; no terceiro ele passou a inventar as histórias livremente e elas já começavam a arrebatá-lo os leitores. No entanto, a relação entre realidade e ficção permanecia sendo uma marca do escritor que, segundo Castro (1992), ouvia com atenção e exigência de detalhes as histórias escabrosas que lhe eram narradas por colegas de redação, por amigos como Sábato Magaldi (que as ouvia já destinadas a Nelson) e pelos leitores e leitoras que telefonavam frequentemente para a redação da *Última Hora* em busca do jornalista.

Castro afirma que os primeiros meses de “*A vida como ela é...*” foram marcados por histórias tristes e mórbidas - e Nelson explica:

“*A vida como ela é...*” enterra suas raízes onde? Nos fatos policiais. Muito bem. A matéria-prima, que necessariamente uso, é [...]: punhalada, tiro, atropelamento, adultério. Pergunto: posso fazer, de uma punhalada, de um tiro, de uma morte, enfim, um episódio de alta comichade? Devo fazer rir com o enterro das vítimas? Posso transformar em chanchadas as tragédias daqui ou alhures? (RODRIGUES *apud* CASTRO, 1992, p. 238).

A reportagem policial e as tragédias familiares de Nelson ficaram impressas a ferro e fogo em seu espírito literário⁶. Em “*A vida como ela é...*” ficção e realidade se misturavam às obsessões do autor, que no seu período como repórter policial tinha o adultério feminino como seu outro tema de fascínio. Este tema, sempre presente na sua obra dramatúrgica, cativa o público masculino a partir de “*A vida como ela é...*”, coluna que faz de Nelson um jornalista extremamente popular no Rio de Janeiro e, mais ainda, uma personagem de si mesmo, atrelado pelo grande público às personagens de seus contos.

Convém observar ainda que alguns contos de “*A vida como ela é...*” (RODRIGUES, 2006) sintetizam a trama de algumas personagens das peças de Nelson, como é o caso de *Mausoléu*, que traz na personagem Moacir o amor mórbido de Herculano (de *Toda nudez será castigada*, de 1956) pela esposa falecida, bem como seu encontro com a prostituta Geni. O conto *Um miserável* é uma síntese da peça *A falecida* (1953), com as personagens principais chamando-se Zuleika e Belmiro, mas com o mesmo Dr. Borborema como médico – no conto, só não há a narrativa do ex-amante contando o caso ao marido traído. Como essas peças foram escritas na mesma década em que foi publicada a coluna no jornal, não é possível afirmar se esses dois contos antecederam às peças ou vice versa. Já o conto *Cheque de amor* certamente antecedeu a peça *Anti-Nelson Rodrigues*, de 1973. Nesse conto, Vadeco e Arlete vivem a trama das personagens Oswaldinho e Joice, inclusive o último parágrafo do conto aparece literalmente na peça, distribuído entre os diálogos e a última rubrica.

Não se pode esquecer que Nelson também publicou nos jornais oito folhetins, sob os pseudônimos de Suzana Flag e Myrna. Não foi à toa que o escritor ficou conhecido como o derradeiro folhetinista brasileiro de sucesso, quando o folhetim entrou em extinção nas redações dos jornais. Segundo Costa (2005), para Nelson as fronteiras entre jornalismo e ficção eram tênues, tanto que ele trabalhava com a contaminação entre esses dois territórios da escrita, ampliando seus repertórios expressivos pessoais.

Dentre esses repertórios, destaca-se a crônica, que talvez seja o gênero que permeou grande parte dos 50 anos de carreira jornalística de Nelson. Gênero no qual realidade e ficção se misturavam com sutileza no olhar mordaz de Nelson para os costumes cariocas, para os fatos políticos e sociais do Brasil, para as transformações da imprensa e, principalmente,

⁶ No item 2.2 irei debater sobre a relação entre a morbidez de Nelson, suas tragédias familiares e seu teatro.

para o seu próprio teatro e as suas memórias. Em suas crônicas, Nelson se dá a liberdade de escrever como quem pratica a associação livre, começando com um assunto geral e muitas vezes terminando com suas reflexões pessoais sobre o amor ou a morte. As suas crônicas autobiográficas, sobretudo as do livro *A menina sem estrela* (1993a), narram algumas das tragédias pessoais do autor e sua família, como o assassinato de seu irmão Roberto, a morte de Mário Rodrigues, a fome e a tuberculose pelas quais passou, o nascimento da filha cega, dentre outras. Porém, ao comentar o seu teatro ou narrar fatos pitorescos relativos às estreias de seus espetáculos, Nelson também colabora para a composição de seu personagem como escritor e dramaturgo, apropriando-se e desenvolvendo as alcunhas que outros lhe puseram: o “tarado”, o “anjo pornográfico”, o “reacionário”, o “flor de obsessão”.

É possível supor, inclusive, que a vida jornalística, com sua pluralidade de temas e gêneros de escrita, possa ter contribuído fortemente para que Nelson – apesar de ter suas obsessões manifestas e de operar através de recorrências de várias ordens (temáticas, estilísticas etc.) – edificasse uma dramaturgia extremamente diversificada em relação aos temas abordados e até ao uso da língua, conseguindo não ser um autor monotemático.

Ademais, o fato de Nelson trabalhar na imprensa dava-lhe acesso aos mais importantes jornalistas da época, bem como a escritores e poetas já reconhecidos, como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Millôr Fernandes, dentre outros. Esse acesso foi fundamental na divulgação da obra do dramaturgo, pois se no início de sua carreira teatral ele pedia aos amigos que escrevessem e publicassem críticas elogiosas às suas peças, depois de um certo tempo ele mesmo escrevia as matérias e pedia que seus colegas de trabalho somente assinassem, de modo que uma série de críticas sobre sua obra dramática foram publicadas nos jornais ao longo de sua carreira.

Acerca de seu ingresso no universo teatral, o teatrólogo Sábato Magaldi, no prefácio do *Teatro Completo de Nelson Rodrigues* (1993b), conta que Nelson se aventurou na dramaturgia com o objetivo de ganhar dinheiro escrevendo uma comédia. O jornalista, então recém casado e com sérios problemas financeiros e de saúde, lança-se à escrita da sua peça inaugural em 1940. Nasceu *A mulher sem pecado*, que já apresentava elementos que se repetiriam nas personagens e na obra do autor, como por exemplo: o comportamento obsessivo de algumas personagens, em especial dos masculinos; os elementos mórbidos da personalidade; a ironia dramática das situações, que desembocam exatamente no que as per-

sonagens tentam evitar; e a efemeridade dos prazeres, que apenas escondem uma realidade a ser desvendada (MAGALDI *in* RODRIGUES, 1993b). Magaldi ressalta também que Nelson foi o primeiro dramaturgo brasileiro a expor em sua obra a morbidez humana, em coexistência com os aspectos da personalidade tidos como normais. Para Nelson Rodrigues (2000, p. 5), a peça era “Uma repetição exasperante”, que se estendia ao longo dos três atos.

Apesar da peça não ter sido bem recebida pelo público e pela crítica, como conta o próprio dramaturgo no seu texto *Teatro desagradável*⁷ (RODRIGUES, 2000), Luiz Arthur Nunes (2000) ressalta o caráter inovador de *A mulher sem pecado*, no que concerne à sua estrutura dramática, bem como aponta os elementos que já se apresentaram nela e que marcaram a dramaturgia rodrigueana. Nunes (2000) destaca alguns procedimentos que foram inovadores para a época, como o fato da trama não estar alinhavada de maneira causal e lógica; a ação dramática possuir um andamento acelerado; as cenas de exposição serem curtas; bem como a expressiva concentração dramática da peça. A composição das personagens também rompia com as convenções e limitações da época, pois o autor visava expor, sobretudo, os recônditos da psique e do desejo humanos, os mais terríveis e inconfessáveis. Para tanto, Nelson ultrapassou o realismo, projetando no palco, por exemplo, as fantasias do personagem Olegário. Segundo Nunes (2000, p. 68),

[...] a projeção cênica da subjetividade, tal como aparece em *A mulher sem pecado* (e logo depois com maior amplitude em *Vestido de noiva*) é apenas um dos muitos expedientes antirrealistas utilizados por Nelson ao longo de toda sua obra dramática. A quebra da convenção verista, porém, não significa absolutamente uma rejeição da realidade por parte do autor. O que Nelson recusa é a mera reprodução superficial do mundo exterior. Por isso ele estará continuamente transgredindo os cânones do realismo, mas precisamente no intuito de desvelar camadas mais profundas da realidade, ocultas sob as aparências da fachada.

O realismo é um movimento estético que surgiu em meados do século XIX, que se propunha a retratar com precisão e objetividade o homem ou a sociedade, de maneira a fornecer uma imagem fiel ao objeto, sem idealizações e interpretações pessoais ou incompletas (PAVIS, 2011). Na França, o movimento realista, que se contrapunha ao idealismo romântico e sua ornamentação literária, veio a reboque das questões e dos ideais da burguesia emergente na década de 1840 (CARLSON, 1997). Para seus adeptos, era necessário compre-

⁷ Publicado originalmente em outubro de 1949, no primeiro número da revista *Dionysos* (Serviço Nacional de Teatro), e republicado na Revista Folhetim (2000), volume 7.

ender os novos tempos e sua realidade social, sobretudo a partir do enfoque no homem inserido em sua vida cotidiana e em seu meio ambiente (BERTHOLD, 2001). “Como afirmou Alexandre Dumas Filho, era tarefa do teatro realista desnudar o abuso social, discutir o relacionamento entre o indivíduo e a sociedade e, tanto no sentido literal quanto em outro mais elevado, mostrar-se um *théâtre utile* (teatro útil) (BERTHOLD, 2001, p.441).

Um dos expoentes do realismo francês, Dumas Filho buscava descrever a sociedade e os indivíduos que observava o mais fielmente possível, sugerindo através de seu pensamento sobre o realismo a ideia de “fatia-de-vida” (CARLSON, 1997). Ele lutava por uma causa e visava denunciar a burguesia de seu tempo, de modo que seus dramas, diferentemente de outros do mesmo período, tinham claramente um propósito moral. Com o drama de crítica social e de realismo histórico surgiu também uma preocupação intensa com a reprodução do ambiente social no qual decorria a trama da peça, de modo que o teatro abriu-se para uma verdadeira arqueologia na construção de cenários e figurinos que retratassem fiel e minuciosamente a realidade representada, seu espaço e seu tempo (BERTHOLD, 2001).

Para Nunes (*in* RODRIGUES, 1993b), a dramaturgia rodrigueana constrói o que ele denomina de um “realismo processado”. Por um lado, Nelson rompe com o naturalismo cênico ao propor em sua dramaturgia a utilização de técnicas anti-ilusionistas que expõem o signo em sua teatralidade, como por exemplo: a projeção sonora dos pensamentos e fantasias de Olegário (*d’A mulher sem pecado*); a utilização de máscaras em *Doroteia* e *Senhora dos Afogados*; o manuseio de adereços imaginários em *Vestido de Noiva*; a projeção de imagens audiovisuais; a alusão a objetos através da ação, como o táxi que Bibelot e Aurora (*Os sete gatinhos*) pegam juntos, sugerido pela movimentação das personagens; a cama de Tulinho e Zulmira (*A falecida*), indicada pelos travesseiros no chão; dentre outras estratégias que se apresentam ao longo de sua obra. Para Nunes (*in* RODRIGUES, 1993b), Nelson revolucionou a dramaturgia brasileira ao se negar a ser um retratista da sociedade e a reproduzir no palco o comportamento exterior, projetando, em seu lugar, a vida sob o prisma da subjetividade humana. No dizer de Amália Zeitel (*in* RODRIGUES, 1993b, p. 243), “Nelson é um pensador que fala pela boca do inconsciente.”

É preciso lembrar que Nelson foi aclamado como o dramaturgo que modernizou o teatro brasileiro ao lançar *Vestido de Noiva*, em meio a um panorama teatral em que predominavam o teatro de revista, o teatro de *boulevard* e a chanchada, gêneros considerados

inferiores pelos intelectuais da época e que eram agrupados sob a alcunha de “teatro para rir”. O teatro de revista era uma espécie de show de variedades, mesclando piadas, apresentações musicais e pequenas cenas; ao passo que o teatro de *boulevard* representava comédias estrangeiras e leves, que eram adaptadas pelas improvisações descompromissadas dos atores. Na chanchada os atores levavam a improvisação ao extremo, caracterizando-se como uma representação paródica de textos conhecidos, inclusive clássicos de Shakespeare; essa improvisação desmedida levava o gênero a ser associado a atitudes e situações de mau gosto. Mas esse teatro era o que agradava à plateia popular e de classe média, que lotava os teatros e gerava uma economia cultural de certo modo independente das subvenções do Estado (PEREIRA, 1998).

Nelson, em sua parceria com o grupo *Os Comediantes*, inaugura o teatro que rompe com o gosto popular do riso fácil e do texto desleixado: eles lançam o que na época se chamou nos jornais e no meio cultural o “teatro sério” ou “de cultura”, que exigia da plateia e dos realizadores algo mais do que o simples entretenimento. Aliás, o grupo se constitui na esteira da Associação de Artistas Brasileiros (AAB), que reunia artistas simpatizantes do movimento modernista, como Di Cavalcanti, Portinari, Villa-Lobos, Mignone, Lasar Segall, alguns dos quais ocupavam importantes cargos no governo ou tinham laços com a classe dirigente. Assim, *Os Comediantes* surgiram identificados a uma plateia distinta do “teatro para rir”, uma plateia de nível econômico e formação cultural considerados superiores: a alta sociedade (PEREIRA, 1998).

Com *Vestido de noiva* Nelson não somente rompeu com o gosto habitual pelo riso fácil mas, sobretudo, apostou numa cena desconexa, fragmentada, onde a organização espaço-temporal explode com o tempo cronológico “dos relógios e das folhinhas” e opera através de um “[...] processo de ações simultâneas, em tempos diferentes” (RODRIGUES, 2000, p. 08). Se o tempo é outro que não o cronológico, a organização do espaço se somará a ele na criação de uma cena teatral diversa, caótica e por vezes grotesca. Nessa conjunção de tempo e espaço cênicos, Nelson materializa na obra de arte a observação de Freud⁸ – criador da

⁸ Considerando que minha primeira formação acadêmica foi em psicologia e que a psicanálise foi fundamental para a minha compreensão da subjetividade humana e para o meu olhar para a literatura, Freud será um importante interlocutor nesta tese, além de alguns psicanalistas contemporâneos.

psicanálise e do conceito de inconsciente –, quando este afirmou que na fantasia⁹ “[...] o passado, o presente e o futuro são entrelaçados pelo fio do desejo que os une” (FREUD, 1996 [1908a], vol.IX, p. 138).

Na primeira rubrica da peça, o espaço cênico é dividido em três planos: “primeiro plano: alucinação; segundo plano: memória; terceiro plano: realidade” (RODRIGUES, 1993b, p. 349). O que se anuncia logo no início é fundamental para a compreensão da novidade rodrigueana: a alucinação está em primeiro plano – e isto será explorado intensamente no decorrer da peça. Com isso, o dramaturgo evidencia e privilegia a realidade como psíquica e seu caráter fundamental de fantasia, pois são as personagens centrais do plano da alucinação, Alaíde e madame Clessi, que conduzem a trama e descortinam os conflitos em jogo. No sonho em coma de Alaíde, memória (vivida, lida e imaginada) e alucinação se misturam à medida em que a personagem vai perdendo a vida no hospital, no plano da realidade. A realidade factual só adquire sentido a partir dessa “alucinação” que contamina e se apropria da memória; alucinação que traz verdades fundamentais sobre o desejo de Alaíde e a fantasia que encobre o horror da morte com um véu, pois o deparar-se com a morte transforma-se no encontro com madame Clessi, uma prostituta de luxo que foi rica, teve muitos homens e morreu assassinada pelo amante. “O sonho de Alaíde promove o encontro com a mulher que sabe os segredos do brilhar, do fazer-se desejar. Clessi, a mulher-mor e mestra, a mão da morte em seu esplendor” (NASCIMENTO, 2011, p. 63).

Assim, Nelson parece atualizar na arte a conclusão de Freud, quando este descobriu que as cenas de sedução relatadas pelas histéricas eram fantasias e não fatos verídicos; ele concluiu que “[...] a realidade psíquica era de maior importância que a realidade material” (FREUD, 1996 [1925-1924], vol.XX, p. 40).

Ao longo de sua vida, Nelson Rodrigues escreveu 17 peças teatrais, agrupadas e classificadas por Sábato Magaldi em *peças psicológicas*, *peças míticas* e *tragédias cariocas*. Essa classificação não segue a ordem cronológica de lançamento das peças, mas propõe partir dos elementos preponderantes na estrutura das peças, que marcam recorrências e possibilitam esse agrupamento. As duas primeiras, *A Mulher sem pecado* e *Vestido de noiva*, foram classificadas como *peças psicológicas*, mas as peças seguintes inauguraram a fase mítica do

⁹ Adiante irei debater com mais profundidade o conceito psicanalítico de fantasia e seu papel na estruturação da psique humana e da obra de arte.

teatro rodrigueano, que segundo Nelson o fizeram enveredar por um caminho contrário ao do êxito fulgurante de *Vestido de noiva*.

Que caminho será esse? Respondo: de um teatro que se poderia chamar assim - *desagradável*. Numa palavra, estou fazendo um "teatro desagradável", peças desagradáveis. No gênero destas, incluí, desde logo, *Álbum de família*, *Anjo negro* e a recente *Senhora dos afogados*. E por que *peças desagradáveis*? Segundo já se disse, porque são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si só, de produzir o tifo e a malária na plateia (RODRIGUES, 2000, p. 09, grifo do autor).

Coincidentemente, no início do século XX Freud comentara a Jung, em visita aos Estados Unidos para uma série de conferências sobre a psicanálise, que eles estavam levando a peste. Com seu teor subversivo ao expor os mecanismos, fantasias e desejos inconscientes, sobretudo ao mostrar as descobertas sobre a sexualidade infantil, a psicanálise também foi uma novidade que provocou simultaneamente entusiasmo e rejeição. Se Nelson considera a fase mítica de sua dramaturgia igualmente pestilenta, é talvez porque sua matéria é feita do barro do inconsciente, de onde saem os mais obscuros desejos e torpezas humanas, as fantasias inconfessáveis, o incesto etc. Apesar do dramaturgo fazer troça com os psicanalistas em crônicas e peças teatrais, é inegável a linha que une o teatro e a psicanálise, pois a tessitura de suas peças só reafirma que a língua do inconsciente é a que liga a todos os seres humanos.

Se Nelson se lança como o inaugurador da moderna dramaturgia brasileira expondo a prevalência da realidade psíquica e não da realidade material e social, por outro lado, sua “[...] rejeição do realismo ortodoxo, contraditoriamente, vem junto com um gosto pela reprodução minuciosa do ambiente social” (NUNES *in* RODRIGUES, 1993b, p. 251), o que ganha mais força a partir das denominadas *tragédias cariocas*, que também trazem a presença dos elementos melodramáticos inerentes ao jornalismo sensacionalista. A partir da peça *A falecida* (1953), o teatro de Nelson se torna mais verossímil e menos exótico, mascarado de “fatia de vida”, o que lhe proporciona novamente reconhecimento público (NUNES, 1994). Seus diálogos, inclusive, tornam-se mais secos e impregnados pelos trejeitos da fala coloquial e suburbana, abrindo mão dos elementos mais poéticos presentes em peças como *Doroteia*, *Senhora dos afogados* e *Valsa Nº 6*.

Para Nunes, a vida é a matéria-prima de Nelson; é inegável que ele retira da vida uma gama de tipos humanos e de situações críveis, mesmo quando beiram o absurdo – as suas crônicas autobiográficas bem apontam esse fato. “Todavia, Nelson submete esse material a um processo altamente sofisticado de deformação, de construção e estilização” (NUNES *in* RODRIGUES, 1993b, p. 252). Segundo Nunes, seu intuito com esse processo de deformação e estilização da realidade é desmascará-la, denunciando a hipocrisia que rege o sistema de valores e condutas da sociedade.

Seu realismo é baseado na crença de que a superfície exterior da vida é apenas uma fachada para esconder a essência das coisas. Os seres humanos precisam ignorar essa essência por ser ela demasiado assustadora, demasiado horrenda. Por sob a superfície, fervilham forças obscuras primitivas. Libertá-las pode ter um efeito devastador. Eis porque a sociedade, a fim de controlar a vida, tenta congelá-la num sistema de noções, conceitos, normas e valores estabelecidos. [...] Para Nelson Rodrigues, ser realista implica em denunciar essa hipocrisia. [...] O drama de Nelson é realista não porque copia a realidade, mas porque a desvela (NUNES *in* RODRIGUES, 1993b, p. 252- 253).

Assim, Nunes aponta na dramaturgia de Nelson um realismo que, além de se apropriar da estilização como um procedimento de deformação da realidade em prol da exposição da teatralidade, se configura como uma denúncia das mazelas sociais através de um desmascaramento das “forças obscuras primitivas” que se escondem por trás dos atos humanos e que expressam os desejos, as pulsões e produções do inconsciente. Se no teatro rodrigueano há espaço para a torpeza do crime, do “sangue e do excremento” advindos da página policial, é porque neles se esconde uma luta milenar entre os desejos primitivos e destrutivos do ser humano e a ética imposta pela civilização. No fim das contas, é também um teatro que opera por dicotomias morais e éticas (bem e mal; pureza e impureza; sexo e castidade etc.), como o melodrama, sem, no entanto, apontar uma saída viável para os dilemas advindos do choque entre a regulação civilizatória e os instintos mais arcaicos dos seres humanos.

2.1 O MELODRAMA COMO CAPTURA DO JEITO BRASILEIRO

O melodrama é um gênero de peça popular que no fim do século XVIII se consagra na França, no qual personagens nitidamente separadas entre boas e más vivem situações aterradoras ou compassivas, com o objetivo de causar comoção no público (PAVIS, 2011). “Seus sentimentos e discursos, exagerados até o limite do paródico, favorecem no espectador uma identificação fácil e uma catarse barata” (PAVIS, 2011, p. 239).

João Roberto Faria (2001, p. 38), por sua vez, afirma que o melodrama, maniqueísta e moralizador, encantava as massas com sua “[...] ação dramática trepidante, as emoções fortes, o sentimentalismo, a linguagem enfática e a gestualidade eloquente.” Segundo Faria, a fórmula do melodrama, importada da França e soberana nos palcos brasileiros do século XIX, tinha por premissa moral básica recompensar a virtude e punir o crime. Para tal, se valia de “[...] enredos emaranhados, repletos de surpresa, coincidências extraordinárias, alguma inverossimilhança, reviravoltas e muita imaginação” (FARIA, 2001, p. 38). A multiplicação dos golpes de teatro era o recurso utilizado para modificar o curso da ação, gerando o efeito surpresa, ainda que através de um imprevisto inverossímil.

As “ações mirabolantes” e “falas bombásticas” cativaram o público brasileiro que, segundo o francês Émile Adet, seria incapaz de se enternecer com uma obra clássica, por estar com os sentidos embotados pelo hábito melodramático, pois para “[...] ficar comovido é preciso punhais, crimes e adultério” (FARIA, 2001, p. 42). Faria conta ainda que, em 1844, Adet teria escrito um artigo chamado “Da Arte Dramática no Brasil”, no qual afirma que o Brasil ainda não possuía uma quantidade considerável de obras dramáticas originais e, mais, que não tinha nenhuma tragédia, comédia ou obra clássica. Para Adet, isso não se dava por falta de criatividade dos escritores brasileiros, mas talvez por medo de desagradar ao público já tão acostumado às obras melodramáticas (FARIA, 2001).

Em artigo acerca dos elementos melodramáticos e naturalistas presentes na dramaturgia rodrigueana, Nunes (1994) afirma que Nelson se beneficiou com praticamente todos os recursos do melodrama, rompendo (ou melhor, afrontando) conscientemente com o bom gosto intelectual de sua época. Para Nunes (1994), a presença do melodrama na obra de Nelson expressa a capacidade do dramaturgo de capturar “a carne e o espírito” do povo bra-

sileiro, na medida em que partilha dos seus valores culturais. A observação da realidade do subúrbio carioca e de sua gente alimenta a composição das personagens rodrigueanas, com seus exageros e ações extremadas. É realista a composição minuciosa do ambiente social, porém a estrutura dramática se vale das estratégias do melodrama, com seu andamento acelerado e enérgico, permeada por revelações surpreendentes e reviravoltas inesperadas, que culminam num desfecho com efeito espetacular e, em geral, catastrófico (NUNES, 1994).

Nas *tragédias cariocas*, o dramaturgo continua sem fazer concessões no que lhe parece ser mais caro: a denúncia violenta das abjeções humanas. “Por baixo da capa de palatabilidade realista, temas, situações e personagens continuam violentos, aberrantes, abjetos. Incesto, crime, degradação, loucura se encontram nas peças realistas tanto quanto nas míticas” (NUNES, 1994, p. 58). Dessa forma, Nunes considera que Nelson tem como matéria-prima situações extremas que, conseqüentemente, têm como agentes personagens radicais, permeados pela exacerbação emocional e pelo paroxismo, ou seja, seres humanos sem comedimento e que não fazem concessões diante dos desejos e forças obscuras que os movem.

Walter Lima Torres (2010-2011), por sua vez, afirma que Nelson, ao esculpir personagens que rompem com os padrões e as regras de conduta social vigentes, estaria próximo da noção de *anomia*¹⁰. Torres (2010-2011) acrescenta ainda que os personagens rodrigueanos são marcados por um certo “*extravasamento comportamental*.” Para Torres (2010-2011, p. 371, grifo nosso),

O desmascaramento dos desejos sexuais é a grande contribuição de Nelson Rodrigues na composição desses papéis. Ao trabalhar nesse registro, que não exclui a própria loucura, **o autor denuncia mudanças profundas na estrutura mental e comportamental da sociedade carioca e, por extensão, brasileira.**

Acerca das personagens rodrigueanas, Nunes (1994) ressalta que o dramaturgo segue o gênero melodramático ao compor personagens que são motivados, sobretudo, pelos impulsos emocionais, e não pela racionalidade. No melodrama os heróis são perpassados por flutuações emocionais, de maneira que mudam radicalmente de temperamento, de ideia, de comportamento etc., sem que necessariamente o enredo proporcione explicações

¹⁰ O conceito de anomia foi criado por Émile Durkheim para elaborar o enfraquecimento das regras sociais em determinados contextos sócio-históricos, nos quais a regulação social deixa de funcionar e os homens perdem seus referenciais éticos de ação.

para tais mudanças (NUNES, 1994). Para o autor, as personagens rodrigueanas são marcadas por tais flutuações, que muitas vezes geram reviravoltas na ação dramática. Assim, o emocionalismo errante e acentuado das personagens vem do folhetim, ao passo que sua caracterização psicológica expressa as fundações inconscientes e arcaicas da psique humana, que se descortinam a partir do olhar da psicanálise.

O excesso é marca do melodrama, de suas situações e personagens. No seu livro *A forma da emoção – Nelson Rodrigues e o melodrama*, Ângela Maria Dias (2013), a partir das reflexões de Peter Brooks¹¹, situa o melodrama como uma poética extremamente atual, que lança mão do excesso nas diversas camadas da tessitura dramaturgica: nas situações dramáticas, no enredo, na torrente de fala, no gestual e na composição psicológica e emocional dos personagens. Segundo Dias (2013, p. 18), no melodrama a composição psicológica das personagens põe em cena e enfatiza o “tudo dizer”, de modo que a oposição entre a fala desmedida e o silêncio “[...] se resolve na convivência contrastiva entre a retórica do excesso da torrente verbal exaltada e a iconicidade do gesto inflamado ou do quadro mudo.”

No teatro rodrigueano, a exorbitância melodramática aparece inclusive nas rubricas, quando o dramaturgo indica ações e gestuais extremados, como bem afirma Nunes (1994), exemplificando com uma rubrica da peça *Boca de Ouro*: “*D. Gugui anda, circularmente, pelo palco, com Caveirinha atrás. Tem essa dor dos subúrbios – dor quase cômica pelo exagero*” (RODRIGUES, 1993b, p. 902, grifo nosso). Dias (2013) afirma que o melodrama foi fundado a partir da pantomima, o que calca sua origem na retórica muda da gestualidade dessa forma de expressão cênica. Para a autora, esta origem é determinante no melodrama

[...] com o potencial transgressivo da antítese entre a retórica expressionista do excesso – em que as palavras parecem não ser inteiramente adequadas à representação dos significados (BROOKS, 1995, p. 56) – e os quadros mudos, isto é, os *tableau*, que, como pinturas ilustrativas, oferecem um sumário visual de situações emocionais [...] (DIAS, 2013, p. 18).

Acerca do gesto e de sua retórica muda, Dias (2013) acrescenta que seu caráter de forma expressionista possibilitava ao melodrama transmitir o inefável, ou seja, um leque de

¹¹ Crítico literário norte-americano, Peter Brooks é professor emérito de literatura comparada na Universidade de Yale.

“sentidos espirituais” que a linguagem habitual não consegue abarcar. Nessa perspectiva, o teatro rodrigueano parece se apropriar dessa oposição característica do melodrama, entre o excesso de fala e a expressividade do gesto, inclusive no que o gesto pode se ligar ao que é da ordem do indizível, ou seja, ao que a fala não abarca, como por exemplo, a movimentação de mãos de D. Eduarda e Moema, que será amplamente debatida no item 3.2.2.6.

Outro ponto marcante do melodrama é um dualismo rígido, que gera oposições inconciliáveis “[...] entre o bem e o mal, o espírito e a carne, a pureza e a degradação, os valores transcendentais e os prazeres materiais [...]” (NUNES, 1994, p. 61), de tal modo que os personagens só podem se situar de um lado ou de outro desse polos, sem conseguir se posicionar num entremeio. Para Nunes (1994), a dramaturgia rodrigueana também é dualística; porém, diferentemente do que ocorre no melodrama, os heróis de Nelson têm dificuldades para se situar somente num dos polos da oposição, sendo marcados pela ambiguidade, pois

Eles oscilam entre uma aspiração para os valores absolutos de pureza, nobreza espiritual e amor idealizado, de um lado, e do outro uma mórbida atração pelo mundo material, o mundo do corpo, dos instintos, do sexo, do vício. Ao preferir o segundo caminho, invariavelmente mergulham na abjeção, na degradação e na destruição (NUNES, 1994, p. 61).

Não lhes é possível encontrar um ponto de conciliação entre suas acepções morais e seus desejos carnis e/ou irracionais. O que Nunes parece indicar com essa afirmação é que, apesar de serem extremados e de caminharem para a destruição através de suas inclinações materiais, eles são ambivalentes – ao contrário dos heróis e vilões do melodrama, que possuem caracteres unilaterais – e não deixam de possuir aspirações sublimes, o que faz dessas personagens seres cindidos entre impulsos radicalmente opostos. Essa ambivalência estrutural é marca da complexidade e riqueza de muitas das personagens rodrigueanas.

Nessa mesma perspectiva, Dias (2013) pontua que a influência da estrutura bipolar do melodrama, na dramaturgia de Nelson, faz com que uma mesma personagem seja delineada através de caracteres conflitantes, ou por inclinações emocionais e psíquicas contrastantes. É o caso, por exemplo, de d. Eduarda, de *Senhora dos afogados*, que oscila entre a castidade e a fidelidade de mulher casada e o desejo de acariciar e ser acariciada na ilha das prostitutas mortas, desejo este que age nessa personagem à sua revelia através das suas mãos. Dias (2013), por sua vez, traz como um dos exemplos dessa constituição antitética a

personagem Misael, marido de d. Eduarda, também pertencente ao contexto de *Senhora dos afogados*. Para Dias, Misael encena um dilema típico da obra rodrigueana, que a meu ver também permeia a constituição de d. Eduarda:

[...] a contraposição entre perversão e castidade, sempre a tentar a maioria dos personagens. A oscilação entre os polos da corrupção moral ou sexual e a pureza/virgindade e/ou integridade moral e coerência entre princípios e atitudes habita o âmago do universo rodrigueano e comprova sua natureza radicalmente melodramática, na própria medida em que uma das principais vocações desse modo de expressão é “descobrir, demonstrar e tornar operativo o universo moral, em sua essência, numa era pós-sagrada (BROOKS, 1995, p. 15)” (DIAS, 2013, p. 25).

2.2 FLOR DE OBSESSÃO – OU O QUE RETORNA

Acerca da relação entre o texto de teatro e seu autor, Anne Ubersfeld (2005, p.7) adverte que, num trabalho de análise textual, é preciso perceber como um autor “[...] *não se diz* no teatro, mas escreve para que *um outro* fale em seu lugar [...]”, na medida em que a sua voz só se apresenta nas didascálias e a voz desse(s) outro(s) se presentifica no diálogo. Assim, Ubersfeld (2005, p. 7) defende que “O teatro não pode jamais ser entendido como confidência, ou mesmo como expressão da ‘personalidade’, dos ‘sentimentos’ e dos ‘problemas’ do autor, pois todos os aspectos subjetivos são expressamente remetidos a outros locutores.”

Se não é possível e tampouco útil inferir a “personalidade” e os “problemas” do autor através de sua obra, por outro lado, é inegável que as repetições de temas, conflitos e até de tipos de personagens ao longo da obra de um dramaturgo como Nelson Rodrigues abrem inúmeras perspectivas de compreensão do universo criativo do autor, bem como dos traços que caracterizam esse universo, descortinando uma visão de mundo (e de humanidade) específica.

Nesse sentido, Adriana Facina (2004) supõe que a obra de Nelson Rodrigues fornece ao leitor, além da visão pessoal do autor, uma visão antropológica de seu tempo, do contexto sócio-histórico em que vivia o dramaturgo. Mas Facina (2004, p. 23) também afirma que

[...] interpretar uma determinada manifestação cultural implica reconhecer a relação entre o objeto e seu contexto como uma interação e não como uma determinação de mão única. Desenvolvendo essa ideia, pode-se afirmar que a literatura não somente é fruto do mundo social, mas ela também constrói esse próprio mundo. Valores, visões de mundo, ideias, costumes são material para a criação literária, mas são também a própria criação.

Nessa perspectiva, o “realismo processado” de Nelson Rodrigues concretiza-se em um teatro que se inspira no real e no cotidiano do seu tempo, mas que também se apropria desse real, deformando-o e recriando-o a partir de seu recorte pessoal. Quando falo em recorte, parto a princípio do que Cecília Salles (2001, p.92) chama de “filtro perceptivo”, ao abordar a percepção artística como um momento fundamental no ato criador. Salles afirma que o artista apreende, processa e elabora a realidade a partir de recortes específicos e pessoais, no intuito de ultrapassar ou atravessar essa realidade e criar uma nova obra de arte. A autora se refere à percepção como sendo extremamente pessoal e singular, enfatizando a seleção do artista, que nas suas criações enfoca aspectos da realidade que lhe são caros ou que se impõem a ele sem que haja uma explicação racional e lógica para isso. “Pode-se falar, portanto, em esquemas perceptivos peculiares a cada indivíduo, que revelariam singularidades de tendências. Seriam o poder de reconhecer os fatos em certas direções” (SALLES, 2001, p. 92).

Nesse trabalho de apropriação e recriação da realidade, surgem as repetições do autor, ou suas obsessões – como o próprio Nelson disse em uma crônica, “Sou um obsessivo e houve alguém [...] que me chamou de ‘flor de obsessão’. Exato, exato, e graças a Deus. **O que dá ao homem um mínimo de unidade interior é a soma de suas obsessões**” (RODRIGUES, 1993a, p. 25, grifo nosso).

Nelson faz esse comentário sobre si mesmo em uma crônica autobiográfica na qual se refere ao suicídio de Marilyn Monroe; além de abordar a sua (com)paixão pelos suicidas, a crônica fala de seu espanto obsessivo com a nudez sem amor, que fez Marilyn adolescente posar nua para uma folhinha. Na crônica, a nudez da atriz se justapõe à da primeira mulher nua que o dramaturgo viu, aos seis anos de idade, na Aldeia Campista: uma jovem com cerca de 25 anos, muda, a louca da rua, que costumava rasgar a roupa e passar o dia nua em casa. A nudez dessas duas mulheres se somam, no texto, ao espanto diário que o autor manifesta ao ver as mulheres de biquíni na praia, numa nudez de folhinha de graça, sem cachê. Conclui

sua crônica, então, com a tese assumidamente moralista de que o suicídio da atriz foi remorso pela nudez sem amor, pois para ele “Só o ser amado tem o direito de olhar um simples decote” (RODRIGUES, 1993a, p. 26). Na crônica, a visão da nudez, o espanto e a culpa (por ter espiado a nudez da louca) se justapõem em tempos diversos, compondo o personagem de Nelson Rodrigues como um adulto marcado pelas impressões e obsessões geradas na infância.

Aliás, é comum, em suas crônicas autobiográficas, Nelson fazer essa operação temporal que justapõe diversos passados (como a infância, a adolescência etc.) ao presente e ao seu teatro, numa espécie de associação livre que faz a narrativa dar saltos temporais do presente para o passado, numa lógica própria do escritor e que só depois o leitor é levado a compreender¹². O livro *A menina sem estrela*, onde se encontram talvez as mais belas e comovedoras crônicas autobiográficas do dramaturgo, traz embutidas em seus textos as origens arcaicas das principais obsessões do autor: o amor e a morte. Se destaquei a crônica acima, é porque a ideia da nudez sem amor relaciona-se com uma das obsessões centrais de Nelson: a condenação do sexo sem amor. Acerca disso, o escritor afirma em outra crônica:

O amor que acaba não era amor. Todo amor é eterno. Eu diria que a nossa tragédia começa quando separamos o sexo do amor. Vejam as doenças da carne e da alma, do câncer no seio às angústias sem consolo. **Os nossos males têm quase sempre esta origem fatal: – o sexo sem amor** (RODRIGUES, 1993a, p. 188, grifo nosso).

As consequências trágicas dessa separação entre sexo e amor permeiam não só o teatro, como toda a obra literária de Nelson. Em seu texto *Teatro Desagradável*, de 1949, Nelson afirma que foi muito criticado por construir uma obra que gravita em torno do sexo. Ao ser interpelado se só sabia falar sobre isso, ele responde:

Isso é o amor. Há nesta pergunta um fundo de indignação, que eu não devia compreender e que talvez não compreenda mesmo. Afinal de contas, por que o assunto amoroso produz essa náusea incoercível? [...] E, sobretudo, por que investem contra mim, como se fosse eu o inventor do sexo e como se ele não existisse na vida real, nem tivesse a menor influência na natalidade, aqui e alhures? São perguntas que formulo e desisto de responder (RODRIGUES, 2000, p. 12).

¹² Lógica de justaposição temporal que é a principal marca de estilística de *Vestido de noiva*, como já foi dito anteriormente.

Outra obsessão recorrente é a morte, que surge em seu teatro através de atropelamentos, suicídios, filicídios, crimes passionais violentos, além dos incontáveis velórios e círios que são postos em cena. Como o próprio autor declara: “E, por todo o meu teatro, há uma palpitação de sombras e de luzes. De texto em texto, a chama de um círio passa a outro círio, numa obsessão feérica que para sempre me persegue” (RODRIGUES, 1993a, p. 97). Em seu texto de 1949 o dramaturgo já admite publicamente a morbidez que irradia do seu espírito para a sua obra:

[...] jamais discuti ou relutei a minha morbidez. Dentro de minha obra, ela me parece incontestável e, sobretudo, necessária. Artisticamente falando, sou mórbido, sempre fui mórbido, e pergunto: "será um defeito?". Nem defeito, nem qualidade, mas uma marca de espírito, um tipo de criação dramática (RODRIGUES, 2000, p. 11).

Em 1967, ao escrever as oitenta crônicas de memórias que depois compuseram o livro *A Menina Sem Estrela*, Nelson expõe as origens de sua morbidez, articulando a tragédia que matou o irmão Paulo Rodrigues e toda sua família, o assassinato de seu irmão Roberto (em 1929) e as mortes que o marcaram na infância, repetindo esse jogo de alternar e justapor os tempos de seu passado ao presente. Paulo morre vítima de um desabamento em Laranjeiras, que destrói o prédio em que morava e leva sua família, exatamente no mês em que Nelson, aos 54 anos, começa a publicar as crônicas no jornal *Correio da Manhã*, em fevereiro de 1967.

No dia da chuva e do desabamento, ainda sem saber da morte do irmão, ele escreve uma crônica sobre a morte, que parte de uma cena de velório dramalhão de um filme italiano que o próprio Paulo lhe indicara. Nessa crônica ele fala da dor exagerada da mãe do herói italiano, dor que urra e que beija os pés do filho, e se transporta dela para a primeira morte que o impressionou, na antiga Rua Alegre da Aldeia Campista. Nelson menino, com seus sete anos, presenciou o suicídio de um jovem rapaz que tomou veneno na farmácia, ao seu lado, caiu no chão e debateu-se morrendo. O menino foi expulso do restante da cena, mas seus irmãos lhe contaram o que ocorreu depois: a mãe e a noiva do rapaz atiraram-se em cima dele, sacudindo-o e vociferando; a noiva beijou-lhe os sapatos, depois os retirou para beijar os pés gelados, antecipando o velório que Nelson assistiria no filme italiano. E o escritor termina a crônica dizendo que foi um suicida que lhe revelou a morte e, mais, assu-

me o lapso de escrita que quase cometera: “[...] e eu quase dizia: – foi um suicida que me ensinou a morrer” (RODRIGUES, 1993a, p. 30).

Em crônica posterior, na qual narra a morte de Roberto (ocorrida em 1929), Nelson fala que aos seis, sete anos de idade já teria vivido bastante o “espanto da morte”. Ele se reporta ao medo que sentia da morte de seus pais e irmãos e do quanto pedia a Deus para morrer no lugar de qualquer um de seus entes amados. E Nelson acrescenta, numa confissão apaixonada: “Eis o que me fascina no menino que fui: – **o pequenino suicida**. E acho lindo, até hoje, esse amor pela morte que lateja no fundo de minha infância” (RODRIGUES, 1993a, p. 90, grifo nosso).

A morte de Roberto é uma tragédia que marca fortemente os Rodrigues, pois o sentimento de culpa do pai (Mário Rodrigues) pelo assassinato do filho é tão grande, que ele passa a beber com mais frequência e dois meses depois morre vítima de uma sucessão de derrames cerebrais. Nelson conta que no velório de Roberto toda a sua família uivava de desespero e de ódio; admite ainda que todos eles (pai, mãe, irmãos e irmãs) tinham vergonha de estar vivos, enquanto Roberto estava morto. Mas somente Nelson estivera presente na hora do assassinato, ouvira tudo, vira a assassina entrar e sair, sentira seu perfume no ar, poderia ter sido ele o filho escolhido friamente para morrer. Ele ouvira, sobretudo, o grito de Roberto no momento do tiro: não era apenas um grito de dor, era um grito de quem sabe que a morte chegou. E Nelson diz: “Nunca mais me libertei do seu grito. Foi o espanto de ver e de ouvir, foi esse espanto que os outros não sentiram na carne e na alma. E só eu, um dia, hei de morrer abraçado ao grito de meu irmão Roberto” (RODRIGUES, 1993a, p. 86). Quem narra tudo isso é um Nelson maduro, já com meio século de uma vida árdua; supõe-se que ele olha para o passado com a calma de um velho, distancia-se dele, mas ao mesmo tempo afirma reviver as fortes emoções desse fato como se tivesse acabado de acontecer, mais ainda, ele transforma a dor em poesia do mais alto refinamento e faz o leitor se emocionar com ela.

Através dos gritos de dor dos que sofrem a perda do ente querido, da verdadeira dor, que não é polida mas, sim, exagerada e violenta, Nelson também justapõe a morte de Roberto à morte da filha de uma vizinha de sua infância na Rua Alegre, uma menina que faleceu em casa de febre amarela e que ele ouviu a mãe alardear a morte aos gritos. Durante toda a noite, no velório da residência vizinha, a mãe gritou, bateu-se nas paredes, agrediu os

que tentaram segurá-la, mordeu uma vizinha amiga; varou a madrugada em ataques sucessivos e no enterro quis até deitar-se no caixão de anjo. Ao se referir ao velório de Roberto, Nelson conta que desejou expressar sua dor com a mesma demência dessa mãe. Demência que faz lembrar a narrativa da personagem Doroteia, sobre a morte de seu filho e suas reações, negando-se até a enterrar a criança – traço espectral que vem da infância e se imiscui em sua obra.

Em outra crônica sobre a morte do irmão, o escritor conta também que três anos depois descobriu o teatro, quando foi assistir a um *vaudeville*. Todos na plateia gargalhavam loucamente, menos Nelson Rodrigues, que confessa:

Depois da morte de Roberto, aprendera a quase não rir; o meu próprio riso me feria e envergonhava. E no teatro, para não rir, eu comecei a pensar em Roberto e na nudez violada da autópsia. Mas, no segundo ato, eu já achava que ninguém deve rir no teatro. Liguei as duas coisas: – teatro e martírio, teatro e desespero. [...] Ao sair do *vaudeville*, eu levava comigo todo um projeto dramático definitivo. Acabava de tocar o mistério profundíssimo do teatro (RODRIGUES, 1993a, p. 95-96).

Se ao relacionar teatro e martírio Nelson toca o mistério profundo do teatro, é porque talvez tenha tocado no mistério da fantasia e, portanto, da arte em si, enquanto produções humanas estreitamente ligadas ao inconsciente: as duas são uma espécie de moldura, de enquadramento do mundo, do qual o sujeito não pode querer livrar-se completamente. Em vários escritos Freud aponta a relação estreita entre o escritor criativo, o inconsciente e a fantasia, pois o escritor é alguém que não esconde nem renega suas fantasias, ao contrário, ele lhes dá forma e expressão artísticas – em casos como o de Nelson, a dor é elaborada e transformada por meio da arte.

Freud já apontara a origem e a função da fantasia na histeria: “As fantasias derivam de coisas que foram *ouvidas*, mas só compreendidas *posteriormente*, e todo o seu material, naturalmente, é verídico. São estruturas protetoras, sublimações dos fatos, embelezamento deles e, ao mesmo tempo, servem como auto-absolvição” (FREUD, 1996 [1892/1950], vol.I, p. 296, grifo do autor). Em *Escritores criativos e devaneios*, Freud (1996 [1908a], vol.IX, p. 137) afirma que “Toda fantasia é a realização de um desejo, a correção da realidade insatisfatória”. Ele acrescenta que os sonhos não são outra coisa que fantasias cujos desejos inconscientes foram recalçados e distorcidos para encontrar expressão consciente.

Na *Interpretação dos Sonhos* (1900-1901) Freud afirma que as fantasias (chamadas também de sonhos diurnos) têm um grande número de atributos em comum com os sonhos: “Como os sonhos, [as fantasias] são realizações de desejos; como os sonhos, baseiam-se, em grande medida, nas impressões de experiências infantis; como os sonhos, beneficiam-se de certo grau de relaxamento da censura” (FREUD, 1996 [1900-1901], vol.IV, p. 525). Se o escritor parece ter mais liberdade na produção e expressão de suas fantasias, é talvez porque, como afirma o psicanalista Marco Antonio Coutinho Jorge (2009, p. 43), na esteira de Freud, “O artista parece, com efeito, ter um contato proximal com o inconsciente, ou, pelo menos, parece deixar-se atravessar mais frequentemente por ele.” Freud (1996 [1907], vol.IX, p. 20) já afirmara que os escritores criativos estão bem adiante das pessoas comuns no conhecimento da psique humana, “[...] pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar.”

Jorge (2010, p. 207) aponta que, para Freud, a fantasia tem uma função essencial, que é a de criar uma “[...] ‘ponte’ entre o princípio de prazer e o princípio da realidade.” Jorge (2010, p. 209) destaca ainda duas importantes articulações de Freud, quais sejam: a da fantasia como uma tentativa de elaborar a insatisfação intrínseca à pulsão sexual; e a introdução do conceito de pulsão de morte, enquanto uma “[...] pressão (*Drang*) que almeja a satisfação absoluta, denominada por ele [Freud] de morte e, posteriormente, por Lacan, de gozo.”

Acerca da relação entre fantasia e pulsão de morte, Jorge (2010) afirma que a fantasia se apresenta com aquilo que freia a pulsão de morte na sua busca pela satisfação absoluta, na medida em que sexualiza esta pulsão, transformando-a em pulsão sexual. Assim,

A fantasia constitui a realidade psíquica para cada sujeito, ela mediatiza o encontro do sujeito com o real¹³. Ela é, assim, uma espécie de tela protetora para o sujeito e se compõe, para Lacan, um suporte do desejo é na medida em que estabiliza, fixa o desejo do sujeito numa relação com determinado objeto *a* para fazer tela à *das Ding* [A Coisa]. (JORGE, 2010, p. 243).

¹³ O real, para a psicanálise lacaniana, é aquilo que, no inconsciente, é da ordem do indizível e do sem sentido, ou seja, escapa à simbolização e provoca horror no sujeito. O que pode causar mais horror ao sujeito do que o deparar-se com o sem sentido da morte?

Quando fala em fantasia, Jorge refere-se não somente aos devaneios (fantasias diurnas), mas sobretudo à fantasia inconsciente singular e estruturante de cada sujeito, que subjaz aos devaneios, aos sonhos, às ideias obsessivas e às produções artísticas, quando estas partem de imagens ou de ideias/temas que se impõem ao artista. Os devaneios e sonhos geralmente constroem cenas; já as ideias obsessivas, segundo a observação da psicanálise, apesar de terem a marca da repetição, se apresentam não necessariamente por meio de cenas (ou narrativas) imaginadas, mas por meio de pensamentos ou ações que têm um caráter imperativo e que “[...] podem ser classificadas como desejos, tentações, impulsos, reflexões, dúvidas, ordens ou proibições” (FREUD, 1996 [1909], vol.X, p. 193). Qualquer que seja sua forma de expressão, o pensar obsessivo traz a marca da autocensura e da culpa inconsciente; trata-se também de uma formação do inconsciente de longa duração, que remete à infância.

Apesar de Nelson referir-se às suas repetições temáticas e estilísticas como obsessões, detive-me aqui na definição da fantasia, diferenciando-a brevemente do pensar obsessivo, para mostrar que com elas o dramaturgo nos dá a ver algo essencial da sua fantasia enquanto “tela protetora”, elaboração da dor, do amor e da morte. Não me cabe aqui psicanalisar o autor através de seu teatro e de suas memórias, tentando encontrar o fio da fantasia estruturante do sujeito Nelson. Porém, é-me impossível fechar os olhos e deixar de explicitar as relações que o próprio dramaturgo já estabelecera, mostrando como a fantasia parte da memória remota, ficcionalizando-a e se imiscuindo em seu teatro. Pode-se objetar contra esse procedimento que realizei, afirmando que estabeleço relações que partem de um personagem criado pelo próprio Nelson em suas crônicas. Contraponho-me a essa possível objeção afirmando que para um olhar que tem a psicanálise como um importante suporte, não interessa se aquilo que é dito é verdade de fato ou mentira, pois todo discurso sobre si mesmo é sempre uma construção, uma ficção que diz algo sobre o desejo e a verdade mais íntima do sujeito, na medida em que se configura como uma tentativa de dar sentido ao imponderável que é a vida.

A seguir, abordarei algumas das repetições mais específicas do escritor, que se apresentam em seu teatro por meio de temas (família, incesto, castidade, adultério etc.) e de personagens que compartilham entre si traços e fixações semelhantes. Nessa abordagem pretendo não perder de vista o trabalho contínuo de Nelson na reciclagem dos materiais e

personagens que rondaram a sua obra, espectros advindos da reportagem policial, da crônica do cotidiano, das memórias da infância, das tragédias de sua família e de outras obras literárias. Cabe ressaltar que aparecem diluídos no teatro de Nelson traços e elementos de personagens de obras de dramaturgos como Ibsen, Shakespeare, Eugene O'Neill, dentre outros, ocultos pela sua declarada (e falsa) ignorância acerca da dramaturgia ocidental. Não é possível precisar se Nelson fez desses espectros o seu “passarinho de Castelar”, ou se eles o assombraram surgindo de vestígios visuais e sonoros já esquecidos, mas os espectros aparecem no seu teatro, alguns mais nítidos do que outros, compondo o universo fantasmático do autor, mas também recriados pela sua pena singular.

2.2.1 A família rodrigueana

Décio de Almeida Prado (*in* RODRIGUES, 1993b, p. 270-271, grifo nosso), afirma que, em termos de conteúdo, Nelson põe em foco

[...] famílias marcadas pelo sofrimento, designadas para o dilaceramento interior, com a maldição que as obriga ao crime e ao castigo de pais a filhos. **O incesto é a única lei que conhecem, já que nem para o amor nem para o ódio conseguem sair de si mesmas.** As antinomias em que se debatem são sempre extremas – pureza ou impureza, puritanismo ou luxúria, virgindade ou devassidão, religiosidade ou blasfêmia –, em consonância com os sentimentos individuais que se definem (ou se indefinem) pela ambivalência, indo e vindo constantemente do polo da atração para o da repulsão, em reviravoltas bruscas que provocam as surpresas do enredo.

Além de assinalar pontos de conflito em que se debatem as personagens rodrigueanas, bem como a ambivalência estrutural que lhes permeia (característica esta que me interessa sobremaneira), Prado demarca também dois temas caros à dramaturgia de Nelson: a família e o incesto. Adriana Facina (2004) teceu um interessante debate acerca desses temas na obra de Nelson, articulando suas reflexões às de Gilberto Freyre, acerca da importância da família patriarcal na formação da sociedade brasileira. A partir de Freyre, Facina define a família patriarcal como uma instituição marcada pelo poder e pelo domínio do “*pater familias*”, que se estende para além dos membros diretos da família nuclear. Nesse sentido,

A família patriarcal é formada pelo pai, esposa e filhos, mas também por outros parentes, agregados, escravos domésticos, enfim, por todos que têm uma relação de proximidade, física e afetiva, com a casa-grande. Esse espírito patriarcal de coesão da família faz com que até mesmo os mortos e os santos sejam considerados parte dela, seus membros¹⁴ (FACINA, 2004, p. 100).

Esse “espírito patriarcal de coesão familiar” também se materializou através das trocas sexuais entre a casa-grande e a senzala, que favoreceram a miscigenação entre raças. Apesar dessas trocas resultarem numa incorporação distinta de escravos (filhos bastardos, amas-de-leite, mucamas etc.) à casa-grande, já que os mesmos eram absorvidos como pessoas da casa e parte da família, elas foram relações profundamente marcadas pelo poder e pela violência dos senhores. Facina (2004) demarca o caráter ambivalente dessa incorporação, na medida em que o senhor da casa tinha o poder de decidir sobre a vida e a morte não só dos seus servos, mas também de seus parentes diretos, como filhos e esposas. A ambivalência se expressa na medida em que, “[...] se havia afeições, confraternizações de valores e sentimentos, [...] havia também sadismo e masoquismo. O sadismo como o prazer em impor sofrimento, e o masoquismo como, mais que o prazer, a aquiescência em sofrer” (FACINA, 2004, p. 101). Assim, os filhos e esposas sofriam maus tratos frequentes, como se estivessem no mesmo nível social dos escravos. Para Facina (2004), a fragilidade do processo civilizatório da colonização portuguesa no Brasil se calcou neste poder descomunal depositado nas mãos de um indivíduo, que logicamente praticava excessos. Facina traz ainda o ponto de vista de Antonio Candido, que também frisa o poder quase ilimitado do “*pater familias*” e a posição de subordinação que os familiares e agregados ocupam (espécies de bens do senhor e chefe). Por outro lado, Facina (2004, p. 105) afirma que Candido faz uma ressalva sobre o lugar das mulheres:

[...] embora se sujeitassem aos maridos e fossem condenadas a um sistema de reclusão, elas exerciam um papel importante no gerenciamento das coisas da casa, que exigia capacidade de comando e iniciativa. [...] Para Candido, o regime patriarcal criou, no Brasil, condições para o exercício de aspectos viris da personalidade feminina (Candido, 1951: 295-6).

¹⁴ Isso é muito forte na família Drummond, de *Senhora dos Afogados*, pois para ela Nelson sugere um cenário composto pelos retratos dos antepassados. As filhas mortas também são uma presença constante no discurso das personagens dessa peça, ainda que seus corpos não sejam encontrados e velados.

Já a historiadora Mari del Priore (1989), em seu livro *A Mulher na História do Brasil*, indica que é necessário reconhecer e decodificar as estratégias e os poderes (informais) que as mulheres possuíam no Brasil colônia, bem como as maneiras pelas quais elas engendravam a sua resistência em meio à sua subordinação. Além disso, o olhar de Priore para as mulheres de diversas camadas sociais mostra modos de construção familiar diversos, pois nas camadas mais empobrecidas da população muitas mulheres – abandonadas por seus maridos, mães solteiras ou em situação de concubinato – eram as gestoras e provedoras do lar e da família, numa lógica familiar diferente do modelo patriarcal.

Facina (2004), por sua vez, mostra também as modificações que a família patriarcal sofreu com o processo de urbanização e a conseqüente perda de sua importância na constituição da sociedade brasileira. A autora afirma ainda que existem inúmeros questionamentos sobre a predominância desse modelo no Brasil colonial, em termos numéricos. Porém, ela acrescenta que é inegável a permanência dos valores da sociedade patriarcal como determinantes da civilização brasileira e que a família brasileira continua sendo representada pela cultura a partir desse viés patriarcal:

São inúmeros os filmes, novelas, obras literárias e peças teatrais em que aparecem representações da família brasileira com forte inspiração, seja ela consciente ou não, no modelo patriarcal de Freyre: famílias extensas, autoridade paterna forte, filhos e mulheres subjugados, assim como todo tipo de agregado (FACINA, 2004, p. 107).

A dramaturgia de Nelson mostra essa influência preponderante de um modelo familiar patriarcal, pois em peças como *A mulher sem pecado* (1941), *Vestido de noiva* (1943), *Álbum de família* (1945), *Anjo negro* (1946), *Senhora dos afogados* (1947), *Perdoa-me por me traíres* (1957) e *Toda nudez será castigada* (1956), o marido/pai é o provedor da família, em geral é um homem com poder econômico e influência no meio social (com exceção de Gilberto, de *Perdoa-me...*), ao passo que as mulheres são sustentadas pelos maridos. Nessas peças são apresentadas famílias com alto poder aquisitivo; na maioria delas o marido exerce essa função de homem da casa que tem o poder de mando sobre os demais – somente Herculano, de *Toda nudez será castigada*, se mostra um homem com menos poder familiar diante das tias e do filho, que se impõem a ele e comandam a casa. Mas em todas essas peças as mulheres, apesar de submetidas ao poder simbólico do macho, encontram formas de re-

sistir e enfraquecer o domínio masculino. A peça *Doroteia*, por sua vez, apresenta uma família só de mulheres, na qual a função do marido/pai foi anulada e subtraída, nessa família a lei é das mulheres e elas se mostram autossuficientes.

Quando as peças retratam famílias suburbanas, de trabalhadores com baixo poder econômico, as configurações são mais diversificadas e o poder familiar se encontra mais diluído ou oscilante entre homens e mulheres: em *A falecida* (1953), Tuninho (desempregado) e Zulmira dividem as agruras de uma vida simples, porém é Zulmira quem determina e rege a vida sexual do casal, a partir de suas obscuras flutuações de humor e de comportamento. Em *Os sete gatinhos* (1958), Seu Noronha é o marido e pai, único homem da casa, que aparentemente impõe sua autoridade moral às seis mulheres da família (esposa e filhas), mas que ao final é exposto como o verdadeiro agenciador da prostituição das quatro filhas mais velhas, quando é subjugado e morto por elas. Em *Bonitinha, mais ordinária* (1962) o núcleo familiar de classe média baixa é composto por cinco mulheres e comandado por Ritinha, a irmã mais velha que trabalha e se prostitui para sustentar a mãe louca e as irmãs; Ritinha ocupa as funções de mãe e de pai para as irmãs, zelando pela integridade física e moral das mesmas, da regulação da higiene pessoal às paqueras e namoros. Porém sua ação vigilante não consegue impedir que as irmãs saiam escondidas e sejam estupradas numa festa de grã-finos.

Facina aborda o papel da família patriarcal na constituição da sociedade brasileira, para apontar de que maneira a dramaturgia rodrigueana se articula com essa noção. Para Facina (2004, p. 107), as famílias rodrigueanas não são realmente patriarcais, porém, ao pôr em cena a “[...] dramatização da ruína da hierarquia familiar, com ênfase na perda de poder do *pater familias* e no rompimento de interdições – como o incesto e a traição – nas relações interpessoais [...]”, Nelson faz do modelo abordado por Freyre uma referência marcante em seu teatro. Para Facina, a desagregação da família patriarcal (ou semipatriarcal) é um tema recorrente no teatro de Nelson, o que não deixa de ter uma relação com a experiência do autor como repórter policial, cobrindo os fatos que expunham o “sangue e o excremento” da sociedade brasileira da época.

A peça *Álbum de família* é emblemática em mostrar a família e o papel do pai em franca degradação, apesar da contraditória autoridade que Jonas (o pai) sustenta na peça. O poder de Jonas é comprovado através de diversas ações: Dona Senhorinha (sua esposa) se

submete às humilhações impostas pelo marido, que costumava dar tapas nas suas ancas e chamava-lhe de fêmea na frente das visitas, além de permitir que o mesmo mantenha relações sexuais com meninas virgens dentro de casa. Além disso, Dona Senhorinha não permite que seu filho Edmundo enfrente o pai para lhe defender, mostrando ao marido o poder que exerce sobre os filhos. Apesar do ódio que dedica a Jonas, Edmundo pede-lhe a bênção, num claro ato de submissão. O próprio Jonas percebe a desagregação que paira sobre sua família, ao mesmo tempo em que revoga para si uma posição sagrada e, conseqüentemente, afirma sua autoridade descomunal, como indica a seguinte fala:

[...] Eu tenho certeza de que, se eu ficasse leproso, talvez, meus filhos e minha mulher me matassem a pauladas. [...] Mas ELES estão enganados comigo. Eu sou o PAI! O pai é sagrado, o pai é o SENHOR! (*fora de si*) Agora eu vou ler a Bíblia, todos os dias, antes de jantar, principalmente os versículos que falam da família! (RODRIGUES, 1993b, p. 528-529).

Esta fala é dirigida à Rute, cunhada de Jonas e, portanto, agregada da família – curiosamente, a única pessoa que Jonas acredita que não lhe desprezaria. Na fala, o vocábulo “senhor” – que o dramaturgo faz questão de destacar em letras maiúsculas – pode ser interpretado a partir de uma dupla significação: senhor no sentido divino, referente a Deus, e num sentido que pode ser associado ao papel do pai no sistema colonial, ou seja, de senhor da família, da propriedade e dos seus escravos. Aliás, em uma de suas rubricas, Nelson indica o principal espaço de ação da peça: “*Sala da fazenda de Jonas*” (RODRIGUES, 1993b, p. 523).

Além dessa indicação espacial, na peça existem três referências a cidades: a primeira feita pelo *speaker*, que situa a fazenda de Jonas em São José de Golgonhas, cidade fictícia cujo nome, segundo interpretação de Sábato Magaldi (*in* RODRIGUES, 1993b, p. 38), “[...] parece fundir o Gólgota de Cristo e Congonhas, cidade colonial que ostenta os profetas do Aleijadinho.” A segunda referência, feita por Tia Rute, fala de um passeio que fez com Dona Senhorinha em Belo Horizonte; e a terceira, feita por Jonas, menciona uma ida à cidade de Três Corações, ambas do estado de Minas Gerais, o que situa a fazenda no interior mineiro – Magaldi ressalta ainda que Minas Gerais talvez seja o estado brasileiro de tradições mais enraizadas, remetendo simbolicamente à “ancestralidade do mundo”. Por outro lado, essas três referências, juntas, reforçam as origens e os valores dessa família calcados no sistema

patriarcal e colonial brasileiro¹⁵. Porém, Magaldi bem pontua que “[...] a tragédia é atemporal e poderia transcorrer, sem nenhum prejuízo, em outro lugar” (in RODRIGUES, 1993b, p. 38).

Acerca da família Facina (2004) afirma ainda que, se para Gilberto Freyre a família patriarcal tinha um forte poder civilizador, para Nelson ela mobilizava as mais violentas e anímais paixões dos seres humanos – para o dramaturgo, a civilização era fraca, incapaz de domar o lado animalesco do ser humano. Facina (2004) sustenta ainda que, na dramaturgia rodrigueana, a família comporta uma linha de tensão entre os valores decorrentes do modelo patriarcal e os desejos de individuação dos membros da família, especialmente das mulheres.

Aliás, para essa autora as personagens mulheres (esposas ou filhas) são as que mais põem em xeque os papéis de pai e marido, bem como sua consequente capacidade de dar coesão à família. O ato de pôr em xeque esses papéis se dá através de diversos modos de transgressão, sobretudo de cunho sexual; porém, o incesto e a traição são os principais modos de desagregação familiar presentes na obra de Nelson (FACINA, 2004).

Magaldi, porém, tece uma observação mais radical acerca da família de Jonas e D. Senhorinha: *Álbum de família* traz à cena “[...] personagens como que anteriores à história e à civilização” (MAGALDI in RODRIGUES, 1993b, p. 38). Dias (2013, p. 64) parte desta observação ao afirmar que a peça apresenta “[...] uma família cujos dramas são anteriores ao horror do incesto [...]”. A autora destaca duas dimensões na peça: uma é a do *speaker*, que com suas fotos e comentários irônicos traz a superficialidade da opinião pública e das aparências sociais; a outra dimensão é a dos conflitos familiares e de sua violência, dimensão esta que “[...] consiste na esfera pré-social e pré-histórica das forças recônditas do desejo indomado e anterior às amarras da organização social inspirada pelo totemismo” (DIAS, 2013, p. 64-65). A autora segue ainda abordando as elaborações de Freud sobre o totemismo e o tabu do incesto.

¹⁵ Uma adaptação contemporânea de *Álbum de família*, feita pela companhia *Os Fofos* e intitulada *Memória da Cana* (2009), investiga e reforça a relação da peça com a família patriarcal brasileira, ao contextualizar a ação cênica no ambiente das fazendas canavieiras de Pernambuco. Para ter mais informações sobre essa encenação, vide: <http://www.osfofosencenam.com.br/site/nossas-pecas/memoria-da-cana/>

Para Freud, a lei que funda a civilização é a interdição do incesto, que se expressa tanto nas leis que regem a sociedade (jurídicas e religiosas), quanto no modo de funcionamento da psique humana – em suas fantasias mais íntimas, que refletem as paixões arcaicas de um indivíduo, bem como através dos cerceamentos morais que são introjetados pelo sujeito e que agem sobre ele, impondo-lhe autojulgamentos. Assim, o processo civilizatório se dá à custa da implantação de limites rigorosos que geram uma considerável perda de prazer, limites que são ao mesmo tempo sociais e psíquicos, que visam domar sobretudo as pulsões sexuais e superar o complexo de Édipo, enquanto um amor arcaico (de teor sexual) dirigido aos que exercem as funções materna e paterna.

A antropologia também corrobora com o papel fundante da interdição do incesto, como indica Facina (2004, p. 132):

Para Lévi-Strauss, a proibição do incesto é a própria cultura. Ela é a primeira regra, pois possui ao mesmo tempo a universalidade das tendências e dos instintos e o caráter coercitivo das leis e das instituições. Sendo assim, a proibição do incesto é o vínculo que une a dupla existência do homem como ser biológico e como indivíduo social. Essa interdição é um passo fundamental na passagem da natureza à cultura e, ao gerar a exogamia, estabelece as bases para um início de organização social.

A dramaturgia rodrigueana é constantemente permeada pela possibilidade do incesto, seja através de desejos e fantasias que adiam e/ou substituem o ato em si, ou pela sua efetivação, como se dá entre Dona Senhorinha e o filho Nonô, de *Álbum de família*, e entre Ismael e sua filha adotiva (Ana Maria), de *Anjo negro*. No rol das fantasias incestuosas, a lista é imensa: em *Álbum de família*, Jonas (o pai) deseja a sua única filha e realiza sua fantasia possuindo uma série de adolescentes virgens que atualizam a imagem de Glória, fazendo também com que ele adie a concretização do ato incestuoso em si; na mesma peça, Glória (a filha) deseja o pai; Edmundo (um dos filhos) deseja a mãe a tal ponto que não consegue ter relações sexuais com a própria esposa; e Guilherme (o filho mais novo) deseja a irmã e mutila o próprio órgão sexual, afim de evitar no corpo qualquer possibilidade de concretização do seu desejo. Já no fim do terceiro ato da peça *Álbum de família*, Heloísa, ex-mulher de Edmundo, tece um comentário acerca do ex-marido que diz muito sobre as relações dentro dessa família: “Edmundo só podia amar e odiar as pessoas da própria família. Não sabia amar, nem odiar mais ninguém.” (RODRIGUES, 1993b, p. 564).

Antes desse comentário de Heloisa, Edmundo já expressara sua visão endogâmica de amor e ódio, numa fala para a qual o dramaturgo indica um tom apaixonado: “[...] Mãe, às vezes eu sinto como se o mundo estivesse vazio, e ninguém mais existisse, a não ser nós, quer dizer, você, papai, eu e meus irmãos. **Como se a nossa família fosse a única e primeira.** [...] Então o amor e o ódio teriam de nascer entre nós” (RODRIGUES, 1993b, p. 556-557, grifo nosso). Este trecho faz a ideia de família sair de uma categoria histórica para alçar uma categoria mítica, atemporal, pois remete à família *primeva* – faz pensar no núcleo de Adão e Eva, que deu origem à humanidade e do qual, na mitologia cristã, o ódio surgiu da rivalidade entre irmãos.

No último diálogo da peça, Jonas confessa à esposa que amava a filha como mulher; ele deixa claro que queria trazer a filha de volta para possuí-la, mas que teve medo, pois sabia que teria de matá-la depois, ainda que ele, como O Pai, tivesse o direito até de estrangular a filha. Dona Senhorinha retruca então que nunca duvidou que seus amores fossem os três filhos homens e, depois de confessar ao marido que não teve vergonha nem medo desse amor incestuoso, afirma: “[...] Não botei meus filhos no mundo para dar a outra mulher!” (RODRIGUES, 1993b, p. 569). Acerca desse diálogo, Facina (2004, p. 125) bem conclui:

Embora fosse o pai que defendesse ao longo de toda a peça a submissão total dos filhos à autoridade paterna, e reafirmasse, nesse momento, o direito do patriarca de decidir sobre a vida e a morte deles, foi a mãe que fez o elogio ao incesto e explicitou um ideal endogâmico de família.

Essa ideia de uma família que se fecha em si mesma aparecerá também em *Senhora dos afogados*, de uma maneira que a princípio não deixa transparecer um viés incestuoso. A avó da peça, a velha louca da família, diz à neta Moema: “[...] Nem noivo, nem marido, nem amante são da família. Teu noivo é um estranho, um desconhecido. E, depois, quando tu te casares, ele continuará sendo um estranho, um desconhecido. Não é e nunca será um Drummond...” (RODRIGUES, 1993b, p. 678). Nesta peça, Moema tem um amor tão grande pelo pai (Misael), que assassina as duas irmãs e destrói todas as suas fotos e objetos pessoais, para que não reste delas nenhuma lembrança e só Moema receba os carinhos paternos. Porém, a avó indica que o desejo de Moema não é de filha, mas de mulher; ela diz à neta: “És filha única, mas não a única mulher...” (RODRIGUES, 1993b, p. 688). Assim, o amor de Moema se mostra em sua face incestuosa, como indica o seguinte diálogo:

MISAEL (*tomando entre as suas as mãos de Moema*) – Parecem as mãos da tua mãe...

MOEMA (*com sofrimento*) – Eu sei.

MISAEL (*na sua nostalgia carnal*) – E se eu ficasse assim, olhando para as tuas mãos, pensaria estar aos pés de tua mãe... Juraria que tu eras ela... Mas olho teu rosto... [...] e vejo que és tu. **Se não tivesses rosto, eu te amaria...** (*Beija as mãos da filha em delírio*)... **como se tu fosses minha mulher...**

MOEMA (*desesperada*) – **Pai, esquece que eu tenho rosto...**

(*Na sua paixão, Moema procura conquistar o pai; estende as mãos para ele. Misael olha com deslumbramento as mãos da filha.*)

MOEMA – Olha as mãos, só as mãos! São tuas! Toma! (RODRIGUES, 1993b, p. 709, grifo nosso).

No trecho grifado, Moema chega ao extremo de pedir o apagamento da própria imagem, aceitando desaparecer por trás das mãos que a ligam a sua mãe, para aceder à posição de mulher através do principal homem que lhe deveria ser interdito: o pai.

Cabe abrir um parêntese para pontuar outra ligação entre *Álbum de família*, *Anjo negro* e *Senhora dos afogados*, no que concerne à lei. Se o tabu do incesto é a Lei primeira, que funda a civilização e dá vazão a uma série de outros interditos sociais, é interessante notar que nessas peças, nas quais a interdição do incesto não opera (ou é bastante frouxa), uma série de crimes e assassinatos acontecem, sem que haja nenhuma intervenção externa, proveniente da justiça e da sociedade organizada.

Ademais, é possível ainda listar exemplos de desejos incestuosos em outras peças: em *Perdoa-me por me traíres*, Raul deseja a sobrinha (uma espécie de filha adotiva, pois foi criada por ele desde bebê), que atualiza a imagem da esposa do seu irmão (Judite), assassinada por Raul (que também a desejava). Na peça *A serpente*, antes de ter sua primeira experiência sexual, com o marido da irmã, Lígia diz: “Fazer isso com o cunhado. Pior que o irmão é o cunhado” (RODRIGUES, 1993b, p. 1116), indicando que o desejo entre cunhados também é incestuoso. Além disto, nesta peça circula uma fantasia incestuosa entre as irmãs Lígia e Guida, fantasia esta que tem como intermediador Paulo, o marido de Guida (NASCIMENTO, 2011), como indica a fala a seguir: “Quando entrei no quarto, foi como se Guida me levasse pela mão. E o meu medo era o incesto. O cunhado é assim como um irmão. E foi como se Guida me despisse” (RODRIGUES, 1993b, p. 1117). Com isso, Nelson expõe a fragilidade do processo civilizatório e das regras sociais, que falham no recalque dos amores infantis, primitivos e incestuosos, impedindo que o amor e o desejo circulem para fora do âmbito familiar.

Ao ser criticado sobre a quantidade exagerada de incestos e torpezas que permeava a peça *Álbum de família* (1945), o dramaturgo reflete ao final de seu texto *Teatro Desagradável* que não viessem lhe pedir para renunciar às atrocidades que recheavam seus dramas. E acrescentou ainda: “Considero legítimo unir elementos atrozes, fétidos, hediondos ou o que seja, numa composição estética. [...] E continuarei trabalhando com monstros. Digo monstros no sentido de que superam ou violam a moral prática cotidiana” (RODRIGUES, 2000, p. 12).

2.3 PERSONAGENS MASCULINOS – MONSTROS ATORMENTADOS

Ao olhar para as personagens do teatro de Nelson Rodrigues, é perceptível a repetição de traços, ações e modos de funcionamento que fundam tipos ou categorias de personagens semelhantes ao longo de sua obra. Ao longo deste trabalho, tratarei de abordar os traços em comum a várias personagens (masculinas e femininas), delineando também os elementos que os diferenciam.

No rol dos monstros rodrigueanos, Olegário (o marido d’*A mulher sem pecado*) já traz marcas irredutíveis que serão impressas em muitos dos personagens de Nelson: Olegário tem uma visão moralista que separa o sexo do amor, percebendo os dois como elementos inconciliáveis no casamento (NUNES, 2000). É o que indica a seguinte fala do personagem:

[...] Sabes que eu acharia bonito, lindo, num casamento? Sabes? Que o marido e a mulher, ambos, se conservassem castos – castos um para o outro – sempre, de dia e de noite. Já imaginaste? Sob o mesmo teto, no mesmo leito, lado a lado, sem uma carícia? Conhecer o amor, mesmo do próprio marido, é uma maldição (RODRIGUES, 1993b, p. 318).

Esse “ideal” de castidade separa sexo e amor, bem como associa sexo à maldição e à vulgaridade – no contexto da citação acima, a expressão “conhecer o amor” adquire o sentido da experiência sexual no amor e no casamento. Lídia, esposa de Olegário, diz ao marido que não sabe nada do “amor” e que o mesmo sempre foi escrupuloso demais com ela, ao que Olegário responde com a fala acima citada. Além disso, Olegário, movido por um ciúme

descomunal, finge ter adquirido uma paralisia para testar a fidelidade da esposa, de modo que várias falas suas indicam que ele e Lídia não se relacionaram mais sexualmente desde o advento da falsa doença, que se “manifestou” sete meses antes do momento em que se desenvolve a peça.

Cabe pontuar que outros personagens da obra teatral rodrigueana, como Misael (de *Senhora dos afogados*) e Décio (d’*A serpente*), consumam com suas esposas este “ideal” de castidade – inclusive em *Senhora dos afogados* o dramaturgo leva ao extremo a ausência de carícias entre marido e mulher, pois em dezenove anos de casamento, Misael nunca acariciou sua esposa; além disso, D. Eduarda afirma que já não se lembra mais da última vez em que o marido a procurou sexualmente. Em *Os sete gatinhos*, Aracy também perdeu a conta de há quantos anos o marido (Seu Noronha) não a procura intimamente. Jonas, de *Álbum de família*, também parou de se relacionar sexualmente com a esposa, desde que descobriu que ela lhe traía, sete anos antes do momento em que transcorre a peça – porém, ao contrário dos demais personagens citados, Jonas é compulsivo na satisfação de seus desejos sexuais com outras mulheres, ou melhor, meninas.

No livro *A menina sem estrela* (RODRIGUES, 1993a), é possível encontrar duas crônicas que relatam casos em que os sujeitos separam o sexo do amor. Na primeira, Nelson refere-se à história de um caricaturista que trabalhava no jornal de seu pai e que se suicidou – na época desse suicídio, o dramaturgo teria 13 anos de idade. Conforme ouviu de um colega de redação, Nelson conta que o caricaturista tinha muitas amantes e que ninguém entendia o que o levou a se matar. Valdemar, amigo íntimo do caricaturista, conta então o motivo a Nelson e aos demais colegas: o rapaz tinha se apaixonado, ou melhor, estava amando verdadeiramente. Pediu a moça em casamento, porém deixava o tempo passar, adiando a data da cerimônia. O caricaturista finalmente confessou ao amigo o seu problema:

– “Quando amo, não desejo. Até hoje, não dei um beijo na pequena”. Ele não entendia que alguém pudesse desejar o ser amado. Pensava, por outras palavras: – “Todo desejo é vil”. Agarrou o investigador pelos braços e o sacudia: – “Desejo qualquer vagabunda, menos a minha noiva” (RODRIGUES, 1993a, p. 184).

Aconselhado pelo amigo, o rapaz procurou um médico, quis saber se estava doente e lhe pediu um remédio, qualquer coisa que ele pudesse tomar na noite de núpcias, a fim de

evitar o malogro da impotência. O médico, ao ouvir o seu relato e o seu pedido, negou qualquer possibilidade de receita ou paliativo, simplesmente afirmando: “– ‘Isso é amor! O amor é assim’” (RODRIGUES, 1993a, p. 184).

Pressionado pelo futuro sogro, o caricaturista marcou a data do casamento e sentiu-se assinando a própria sentença de morte. No dia seguinte, de fato, entrou no mar e afogou-se. E Nelson confessa: “[...] – a história do caricaturista está encravada em mim, para sempre” (RODRIGUES, 1993a, p. 186). Na crônica seguinte, o dramaturgo conta outra história muito parecida, que ouviu quarenta anos depois da morte do caricaturista. Semelhante fato acontecera a um grande escritor e jurista brasileiro, porém sem o fim trágico do suicídio – ao contrário do caricaturista, o escritor chegou a tentar consumir o ato sexual com a amada, durante trinta dias seguidos, sem êxito; porém, obteve a mesma resposta do médico consultado.

Detive-me nesse ponto (da separação entre sexo e amor) por ele ser um elemento marcante na obra dramática de Nelson Rodrigues e, sobretudo, por ele já indicar um modo de construção da subjetividade de alguns personagens masculinos do teatro rodrigueano. O que Nelson também indica é um determinado modo de funcionamento da fantasia masculina na relação com o amor e a sexualidade, que para além do caráter moralista, a meu ver pode ser articulada com o que Freud (1996 [1912]) aborda no seu segundo ensaio sobre a psicologia do amor, denominado *Sobre a Tendência Universal à Depreciação na Esfera do Amor*. Neste ensaio, Freud (1996 [1912], vol.XI, p. 185) aborda o fenômeno da *impotência psíquica*, que afeta “[...] homens de natureza intensamente libidinosa [...]”, impedindo-os de efetivar o ato sexual, apesar de eles serem organicamente capazes e de possuírem o desejo de praticar tal ato.

Segundo Freud, os pacientes que sofriam dessa inibição afirmaram em análise que a impotência só se manifestava com determinadas pessoas, em especial com aquelas que suscitavam a estima e a admiração dos pacientes, o que os levava a supor que alguma característica específica desse objeto sexual desencadeava a impotência. Para Freud (1996 [1912], vol.XI, p. 188-189) esta característica, desconhecida dos seus pacientes no plano da consciência, evocava uma característica do objeto incestuoso inconsciente (mãe, irmã ou cuidadora), arcaico e supervalorizado, de modo que a impotência se manifestava “[...] sempre que um objeto [posterior e secundário], que foi escolhido com a finalidade de evitar o incesto,

relembra o objeto proibido [...]” (e primário) através de um traço. Freud pontua que a origem dessa perturbação é demarcada por uma inibição no desenvolvimento da libido, que ocasiona uma falha na combinação de duas correntes fundamentais para o exercício da vida amorosa, quais sejam: a corrente afetiva e a corrente sensual.

Segundo Freud (1996 [1912], vol.XI, p. 186-187, grifo do autor):

A corrente afetiva é a mais antiga das duas. Constitui-se nos primeiros anos da infância; forma-se na base dos interesses do instinto de autopreservação e se dirige aos membros da família e aos que cuidam da criança. Desde o início, leva consigo contribuições dos instintos [pulsões] sexuais [...]. Corresponde à *escolha de objeto, primária, da criança*.

[...]

Essas fixações afetivas da criança persistem por toda a infância e continuamente conduzem consigo o erotismo que, em consequência, se desvia de seus objetivos sexuais. Então, com a puberdade, elas se unem através da poderosa corrente ‘sensual’, a qual já não se equivoca mais em seus objetivos.

No curso do desenvolvimento libidinal, o jovem deverá transpor os objetos incestuosos e encontrar substitutos adequados, para os quais possa direcionar seus investimentos libidinais. Assim, “O máximo de intensidade de paixão sensual trará consigo a mais alta valorização psíquica do objeto [...]” (FREUD, 1996 [1912], vol.XI, p. 187).

Não é o que acontece quando falha a combinação das correntes sensual e afetiva. Nos casos de impotência psíquica, a corrente sensual permanece atuante, porém sob a reserva de se evitar objetos que ativem a valorização psíquica e a corrente afetiva. Acerca dos homens que sofrem dessa perturbação, Freud (1996 [1912], vol.XI, p. 188, grifo nosso) afirma que **“Quando amam, não desejam, e quando desejam, não podem amar.”** (Não é esta, literalmente, a resposta do caricaturista: “Quando amo, não desejo”?) Uma condição para que possam viver sua sexualidade com êxito, evitando o malogro da impotência, é a de escolherem objetos sexuais que considerem “inferiores”, que possam ser depreciados e desprezados, evitando a supervalorização psíquica, que é destinada aos objetos que suscitam um amor sublime – e que, por isto, atualizam o amor incestuoso e infantil. Aqui, mais uma vez remeto o leitor à fala do caricaturista da crônica rodrigueana: “Desejo qualquer vagabunda, menos a minha noiva” (RODRIGUES, 1993a, p. 184).

Ainda acerca de Olegário, d'*A mulher sem pecado*, não se pode desconsiderar que, para além dessa separação psíquica entre sexo e amor, o escrúpulo do personagem traz também um reflexo da cultura machista dominante, como indica a fala a seguir: “Você era esposa, e não amante! E eu não podia, compreendeu? Para a esposa existe um limite!” (RODRIGUES, 1993b, p. 318). Por isso acredito que não se pode desconsiderar a dupla implicação dessa separação (moralista) entre sexo e amor, que se apresenta em muitos personagens da dramaturgia rodrigueana.

Esse escrúpulo que Olegário dedica a Lídia, sua esposa, bem como essa ideia de que não se pode agir sexualmente com a esposa da mesma maneira que com a amante, são levados ao extremo em *Senhora dos afogados*, como indica o seguinte diálogo entre Misael e d. Eduarda:

MISAEEL – [...] Sabes por que foste minha? Por causa da família... **Eu queria de ti filhos... Só podia querer filhos... Prazer, não, nenhum prazer...**

D. Eduarda – Nunca me tiveste amor!

MISAEEL – Não podia... **Um Drummond não pode amar nem a própria esposa. Desejá-la, não; ter filhos. Se Deus nos abençoa é por isso, porque somos sóbrios... Nossa mesa é sóbria e triste... A cama é triste para os Drummond...**

D. EDUARDA – Tens os filhos em casa e amas na rua!

MISAEEL – Juro por tudo, por Clarinha, pela minha salvação... Desde que me casei, que não conheço, não DEVO conhecer outra mulher... Outros podem ver mulher nua, mas eu, não... Sempre foste minha nas trevas, como dois cegos que se possuíssem... [...] Quando me aproximo de ti, sabes o que acontece? Uma morta se interpõe entre nós dois... Eu não vejo teu rosto, mas o rosto da morta, sempre!... Ela não deixa que eu cobice nenhuma mulher. Há quanto tempo não te procuro?

D. EDUARDA – Perdi a conta (RODRIGUES, 1993b, p. 693, grifo nosso).

As falas de Misael revelam uma ideia de casamento e de prosperidade da família que se dá à custa da negação do prazer. Sutilmente Nelson também apresenta, aqui, uma associação disto à religião, na medida em que Misael afirma que Deus abençoa sua família por negar os prazeres da carne, edificando a mesa e a cama como espaços de sobriedade e tristeza, negando a si próprio e à sua linhagem dois prazeres fundamentais: o gozo da comida e o do sexo – que na linguagem vulgar se associam pelo vocábulo “comer”, já que se come a comida, mas também se come uma pessoa e as duas podem ser qualificadas com o adjetivo “gostosa”. A comida e o sexo estão ligados ao lado animal do ser humano, por se associarem às suas necessidades instintivas e primitivas. Porém, para a psicanálise, o advento da palavra/linguagem e do processo civilizatório faz com que o ser humano não possua instintos

puros, como o animal, o que faz com que Freud articule o conceito de pulsão¹⁶ – que sem dúvida nenhuma guarda a potência das exigências arcaicas dos instintos, porém complexificadas pelas formações (simbólicas) do inconsciente, manifestas nos sonhos, desejos e fantasias.

O diálogo entre Misael e d. Eduarda, sobretudo as falas destacadas em negrito, aponta para um recalque extremo das pulsões sexuais, de modo não só a inibir o prazer, mas também o próprio ato sexual no casamento; o amor também foi banido, para que dessa união restasse apenas o que garante a continuidade da tradição e da família: os filhos. Excluir o sexo, o amor e o desejo da vida conjugal parece ser um ato extremo de civilização, porque exclui as pulsões sexuais e suas exigências indomáveis, exclui da vida humana o que nela há de mais animal. Mas o que Nelson parece dizer é que isto não funciona, que este modelo de “civilização” não traz a felicidade.

Aliás, no referido diálogo, Misael fala que desde que se casou, sempre que ele se aproxima da esposa, uma morta se coloca entre os dois, impedindo-lhe de cobiçar qualquer mulher. Esta morta é a prostituta que foi sua amante e que ele assassinou no dia do seu casamento, quando ela lhe exigiu a primazia sobre o leito conjugal: “[...] no dia do meu casamento... Ela exigiu que eu a trouxesse aqui... Queria entrar nesta casa, neste quarto... Veio de manhã... Nunca foi tão bonita e tão meiga... Deitou-se na cama da noiva... Eu sentia que ela precisava morrer, devia morrer...” (RODRIGUES, 1993b, p. 702). Antes de se casar, Misael tinha um caso com a prostituta morta, seu desejo sexual era destinado a essa mulher. Na citação acima, Misael conta que a prostituta fez uma operação arriscada: ousou transitar de lugar, saiu da posição de amante (mulher da vida) e ocupou o lugar da noiva, inclusive foi meiga como nunca fora. Ora, é possível inferir que um homem deseja tudo de uma prostituta, menos a meiguice – esta parece ser mais apropriada ao território do amor romântico, do idílio. Se Misael sentiu que ela precisava morrer, talvez fosse porque percebeu que a partir

¹⁶ Segundo Freud (2004 [1915], vol.1, p.148) “a pulsão nos aparecerá como um conceito-limite entre o psíquico e o somático, como o representante psíquico dos estímulos que provêm do interior do corpo e alcançam a psique”. Proveniente da palavra alemã *trieb*, o conceito de pulsão abarca um amplo leque de sentidos, que vai desde uma “força que impele” ao “que é impelido”. Conforme esclarece o coordenador da tradução brasileira das obras de Freud, “*trieb* é a força responsável pelas necessidades, vontades, impulsos e desejos [...] e ao mesmo tempo é ela mesma o resultante desse processo, isto é, a representação psíquica da necessidade, da vontade [...] etc.” (FREUD, 2007 [1923], vol.3, p.87, nota 97). As pulsões têm como meta a satisfação, porém seu objeto é variável; Freud se referiu às pulsões sexuais, às pulsões de vida (ligadas à sobrevivência) e também à pulsão de morte (ou de destruição), dentre outras.

dali poderia tornar-se “[...] um prisioneiro dos caprichos de Eros, pois a prostituta ultrapassou a fronteira do mero desejo sexual, com sua meiguice entrou no terreno do amor” (NASCIMENTO, 2011, p. 31).

A meiguice pode gerar ainda outra interpretação, pois meigo é sobretudo o amor materno, que acolhe e protege; ao ser meiga e bonita como nunca fora, a prostituta pode ter acionado um traço do amor edipiano (sublime) e Misael precisou assassinar a amante, para impedir talvez que o traço do amor materno (a meiguice) se acoplasse a ela, fazendo com que esse amor sublime se aliasse à mulher vulgar, que suscitava o desejo. Porém sua ação é falha, porque a imagem da mulher retorna, como um fantasma que traz a insígnia desse amor arcaico e afugenta o desejo. Se ao deitar-se com d. Eduarda a imagem da prostituta morta se interpõe entre ele e a esposa, também ela fica suplantada por esse fantasma que impede que o desejo de Misael seja acionado e direcionado para d. Eduarda de forma afetuosa. Ademais, o retorno do fantasma de uma mulher assassinada brutalmente pelo próprio Misael remete, inevitavelmente, à imagem do horror – talvez por isso ele precise ter relações nas trevas, numa tentativa de impedir a visualização dessa imagem que traz simultaneamente a meiguice e o horror. Ao assassinar a amante, Misael matou em si qualquer possibilidade de que o desejo e o amor se unissem e se direcionassem a um objeto escolhido (fosse a amante ou a esposa), de modo que só lhe restou garantir a continuidade da tradição da família Drummond, que preconizava a castidade e a fidelidade.

Sábato Magaldi (*in* RODRIGUES, 1993b, p. 53) bem pontua que o assassinato da prostituta por Misael funda “um símbolo, que nutre a obra rodriguiana: para um homem casar-se, precisa sacrificar a prostituta que existe na mulher, ou, por outra, o matrimônio é frio, casto e triste, sem nenhum abandono erótico, pulsional, amoroso”. Para Magaldi, o crime de Misael foi ter assassinado o próprio amor.

2.3.1 A (in)fidelidade é um tormento

*“Cada mulher esconde uma infidelidade
passada, presente ou futura.”
Olegário, d’A mulher sem pecado.
(RODRIGUES, 1993b, p. 322).*

Entre os “monstros” rodrigueanos é possível perceber vários traços em comum, traços que marcam estruturalmente uma série de personagens masculinos de Nelson, como Olegário e Misael. Se aqui transito entre esses personagens, tecendo uma colcha de retalhos que não figura cada peça em si e separadamente, é por perceber que a própria tessitura rodrigueana embaralha e dissolve os traços de seus personagens pelas diversas obras teatrais. Se existem traços que interligam esses personagens, por outro lado, Olegário e Misael possuem diferenças subjetivas marcantes; Misael apresenta-se velho e cansado, paralisado pela presença mórbida da prostituta morta (que só ele vê e que não lhe permite cobiçar nenhuma mulher), é um personagem que só age ao final da peça, impulsionado pelo amor/ódio da filha (Moema).

Olegário, por sua vez, também é atormentado por visões de seus fantasmas interiores (a ex-mulher e a atual esposa quando criança), mas seu maior tormento é a certeza atroz de que será traído: “A única coisa que me interessa é ser ou não ser traído!” (RODRIGUES, 1993b, p. 338). É esta obsessão que, numa espécie de tentativa de fugir da mão implacável do destino, o impele a ações extremadas como fingir-se de paralítico para testar a fidelidade da esposa, além de pagar os seus trabalhadores para dar conta de todos os passos de Lídia. No entanto, o personagem praticamente impele a esposa a ser-lhe infiel, como indica a seguinte fala: “Não é um inferno essa fidelidade sem fim? *(baixa a voz)* A mulher de um paralítico tem todos os direitos, inclusive o direito, quase a obrigação de ser – infiel” (RODRIGUES, 1993b, p. 339). E numa conclusão fatídica, que inclusive descortina e precipita o seu desfecho trágico, ele afirma: “Ninguém é fiel a ninguém. Cada mulher esconde uma infidelidade passada, presente ou futura.” (RODRIGUES, 1993b, p. 322). Acerca do desfecho desse personagem, Nunes (2000, p. 66) comenta:

Há uma ironia trágica no desenlace de *A mulher sem pecado*. [...] Porém, este desfecho está longe de ser gratuito: vem como consequência natural de um dos componentes dramáticos fundamentais da obra: o paroxismo de Olegário, que o torna um predestinado ao aniquilamento. Suas exigências perante a realidade são insustentáveis. Ele é incapaz de concessão. Como outros heróis rodrigueanos, sofre de um impulso irresistível à autodestruição. Seu destino não poderia ser diferente. Ele é o único responsável por sua queda trágica.

Esse tema que perturba Olegário sobremaneira, a fidelidade da esposa, reaparecerá em Gilberto, o marido de *Perdoa-me por me traíres*, que suspeita da infidelidade no dia em que sua esposa (Judite) nega-se a partilhar o banho que já se tornara rotina do casal, demonstrando um excessivo pudor diante do marido.

Cabe pontuar que Gilberto é um personagem que nos é dado a ver através da narrativa de seu irmão, Raul; ele não existe nem interfere no presente da ação dramática, é um personagem do passado que se materializa em cena sob a perspectiva de Raul, submetido ao seu olhar e à sua recriação narrativa. O leitor/espectador nunca saberá de fato quem foi Gilberto, o que a meu ver é um requinte da escritura rodrigueana, que sutilmente brinca com o processo de ficcionalização da memória, plantando no espectador a certeza e a dúvida, simultaneamente, pois o que se diz sobre Gilberto parece tão real que até se materializa, mas também pode não ser verdade, pode ser um fruto distorcido da memória obsessiva de Raul. Com a história de Gilberto e Judite, Nelson propõe também um jogo que mescla elementos épicos e dramáticos, na medida em que ele traz uma narrativa do passado, mas a torna presente através de sua encenação. Ademais, essa narrativa serve para mostrar à Glorinha (sobrinha de Raul, filha de Gilberto e Judite) as origens nefastas (e maternas) de sua tendência à devassidão.

A narrativa de Raul apresenta Gilberto como um personagem ímpar no trato com a suposta infidelidade de sua mulher, pois a princípio ele é tomado por um ciúme enlouquecedor, agride Judite fisicamente, mas na cena em que expõe seu conflito para o irmão, ele muda subitamente de posição: de acusador seguro de suas desconfianças, passa a suspeitar de sua própria sanidade mental e do que é capaz de fazer nesse estado, como indica a seguinte fala:

E se eu te disser que estou doente? [...] Raul, não posso ficar entregue a mim mesmo, porque, te juro, sou capaz de matar minha mulher e de me matar. (*com um ricto de louco*) Ainda agora tive a sensação de que as mesas da casa, as mesas, vinham

me estrangular! (*aperta a cabeça*) E minha cabeça? São obscenos os miolos da minha cabeça! Eu olho e vejo os amantes de minha mulher. [...] Os amantes escorrendo como água nas paredes infiltradas... E quando tu chegaste, eu pensei que também tu desejarias minha mulher, que também acharias linda a minha mulher, linda, linda linda! (*num apelo selvagem*) Quero ser internado, Raul! (RODRIGUES, 1993b, p. 805-806).

Assim como Olegário, Gilberto é atormentado pelas próprias fantasias que tece a respeito da suposta infidelidade da mulher; ele não tem provas concretas, tem uma intuição e fantasias, das quais não consegue suportar os olhares de desejo de outros homens sobre Judite. Para Olegário e Gilberto, é intolerável a beleza física de suas mulheres como suporte que reflete o desejo do outro¹⁷ - aliás, o mesmo acontece a Ismael (de *Anjo Negro*), que foi mais radical ao erguer uma casa de altos muros e trancafiar sua mulher nela, “Fugindo do desejo de outros homens” (RODRIGUES, 1993b, p. 580), para que a memória de Virgínia se esvaziasse e só existisse a presença e a imagem dele.

Gilberto é internado e escolhe a malária como método radical de cura; porém, ao retornar curado e deparar-se com a ira de Raul, que traz provas concretas da infidelidade de Judite, Gilberto não assume a atitude punitiva que sua família demanda, ao contrário, ele faz uma apologia da adúltera e de um amor ilimitado e impossível:

GILBERTO – A adúltera é mais pura porque está salva do desejo que apodrecia nela. [...]
 GILBERTO – Na casa de saúde eu pensava: nós devemos amar a tudo e a todos. [...] Vim de lá gostando mais de tudo. Quantas coisas nós deixamos de amar, quantas coisas esquecemos de amar. Mas chego aqui e vejo o que? Que ninguém ama ninguém, que ninguém sabe amar ninguém. Então é preciso trair sempre, na esperança do amor impossível. [...] Tudo é falta de amor: um câncer no seio ou um simples eczema é o amor não possuído (RODRIGUES, 1993b, p. 812).

A citação acima indica que, para além da traição factual, o desejo em si é uma traição ainda maior, porque é imperscrutável e inatingível, pertence exclusivamente ao sujeito dese-

¹⁷ Para Olegário, porém, a beleza carrega ainda uma incompatibilidade com a castidade e, num raciocínio que se assemelha ao das personagens mulheres castas, ele diz: “Alguma mulher se enfeita para ser casta? [...] Você está mais bonita do que nunca. Você não podia ser tão bonita. Chega a ser... indecente” (RODRIGUES, 1993b, p. 339). Em outra fala sobre a beleza da esposa, Olegário também adianta um tipo de discurso que aparece tanto na boca da avó (uma velha casta, de *Senhora dos afogados*), quanto na de Doroteia (uma prostituta); ao comentar o banho demorado de Lídia, afirma que a mulher deve se espantar com a beleza do seu corpo nu e que ela “Há-de acariciar a própria nudez, e talvez, quem sabe? Gostasse de ser amante de si mesma...” (RODRIGUES, 1993b, p. 324).

jante – essa ideia de um desejo que foge ao controle do parceiro é um grande tormento para os personagens Olegário e Gilberto, antes de se internar. Se o desejo do outro é imperscrutável e se o sujeito deseja, para além do amor e do casamento, é porque sempre há algo que resta por faltar – talvez a ferida narcísica mais profunda a qual esses personagens remetem seja esta: de se saber incapaz de obturar a falta do outro, de preenchê-lo inteiramente com seu amor. Assim, a conclusão a que Gilberto chega é de que ele é o culpado da traição de Judite e pede-lhe perdão por ela o ter traído. (Esta conclusão bem caberia a Olegário).

Raul também aparece como um personagem do passado que emerge de sua narrativa para Glorinha. No passado encenado, a infidelidade também perturba o tio Raul que, em sua paixão oculta por Judite, toma as dores do irmão como se fosse ele o traído, contratando um detetive para perseguir e vigiar a cunhada, com a mesma obsessão de Olegário. Judite morre envenenada por Tio Raul, que se sente traído pela mulher beijada por tantos e nunca beijada por ele. Aliás, na cena que antecede o envenenamento, a mãe de Raul lhe pede que passe um corretivo na nora, dizendo: “Humilha, ofende, mas sem violência. Violência, não. Nada de bater” (RODRIGUES, 1993a, p.814) - como se humilhações e ofensas verbais não fossem atos violentos.

Vale pontuar que em duas peças de Nelson os amantes são punidos com a morte pela traição das mulheres. Isto acontece em *Álbum de família*, quando Jonas mata o homem que D. Senhorinha indica – livrando da morte seu filho Nonô, o verdadeiro amante; e acontece também em *Anjo negro*, quando Ismael atira em Elias, seu irmão. Nas duas peças as esposas são cúmplices dos assassinatos, levando as vítimas a caírem numa emboscada, para tentar livrar a própria pele. Por outro lado, Virgínia e d. Senhorinha permanecem ligadas a seus maridos, como espécies de prisioneiras.

A fidelidade é um tema que aparece ainda, supostamente consolidado, em *Senhora dos afogados*, na família Drummond, onde a fidelidade deixou de ser um dever e virou um hábito de trezentos anos. Misael, ao longo da peça, não se ocupa da fidelidade de d. Eduarda, mas sua mãe (d. Marianinha, a velha louca da família), Moema (sua filha) e Paulo (seu filho) se ocupam dessa fidelidade, de maneiras diversas: a velha duvida do caráter da nora e a considera uma estrangeira; a filha induz a mãe a se apaixonar pelo seu noivo, para que consume a traição e deixe de ser fiel; e Paulo acredita na mãe e lhe encoraja a ser fiel. Por outro lado, no início do terceiro ato, Misael, instigado por Moema (sua filha), castiga D. Edu-

arda por ela ter sido infiel. Ao ser acusado de assassino, Misael afirma que não matou a esposa, matou somente as suas mãos que, no dizer de Moema, “são mais culpadas no amor” por serem ativas, agente de carícias.

Para além das questões psíquicas implicadas na construção da personagem Misael, é preciso atentar também para sua caracterização social: Misael, patriarca e representante maior da tradicional família Drummond, é um juiz prestes a ser nomeado ministro, em ministério não especificado na peça. O juiz é o guardião das leis acordadas coletivamente; ele faz valer a lei e tem como principal função

[...] preservar a dignidade humana, defender as liberdades públicas e buscar a pacificação social através da resolução definitiva de conflitos de interesses entre pessoas e bens da vida, tais como a liberdade, o patrimônio, a honra e outros. Cabe a ele decidir a demanda judicial com a finalidade de revelar qual das partes têm razão, [...] visando atender ao fim social da legislação e às exigências do bem comum (BRASIL PROFISSÕES, 2015).

A promoção ao cargo de ministro representa uma ascensão na hierarquia social, já que o cargo implica em uma atuação mais ampla, a nível nacional, pois está subordinado à presidência da República, auxiliando o Poder Executivo. Aos ministros também cabe “[...] estabelecer estratégias, diretrizes e prioridades na aplicação de recursos públicos, bem como criar normas, acompanhar e avaliar programas federais” (PORTAL BRASIL, 2009). Ambos os cargos (juiz e ministro) são funções públicas de alto prestígio, visibilidade e responsabilidade social.

Misael assassinou uma prostituta há dezenove anos, quando ainda era um jovem advogado, e apesar da mãe dele ter sido a única testemunha, toda a cidade insinua que ele foi o autor do crime, informação repetida várias vezes ao longo da peça pelo coro dos vizinhos – inclusive seus familiares também participam dessa desconfiança. Num diálogo em que d. Eduarda diz a Misael de onde vem o alarido de mulheres chorando, explicando que são as prostitutas que choram pela mulher morta há dezenove anos e lembrando a ele do crime bárbaro que foi esse assassinato, Misael interrompe a esposa replicando: “Era uma mulher da vida!” (ROGRIGUES, 1993b, p. 690), como quem justifica o assassinato, por se tratar de uma prostituta. Mesmo depois de assassinar a esposa ao final da peça, Misael permanece impune perante a justiça dos homens.

Vale lembrar que Ismael, de *Anjo negro*, também ocupa uma posição social de alta responsabilidade e de reconhecimento público na sociedade brasileira, pois é médico. Do mesmo modo, seus crimes – de estupro e cárcere privado contra a esposa, e de lesão corporal gravíssima e abuso sexual contra a filha adotiva – nem sequer são aventados como tais, muito menos punidos. Aliás, vale pontuar que Ismael e Misael são nomes escritos com as mesmas letras, alterando-se somente a ordem das três primeiras.

As condições de juiz e de assassino são, em termos éticos, incompatíveis entre si, assim como a de médico e de um agente de lesão corporal – Ismael cega a filha pouco tempo depois do seu nascimento. Com isso, o movimento do dramaturgo nessas peças míticas é ambivalente: ao mesmo tempo em que contextualiza a profissão e a situação socioeconômica desses personagens masculinos, coloca a profissão e as atitudes dos personagens em contradição e, sobretudo, suspende os seus atos criminosos das prováveis consequências sociais. Apesar de beber nas fontes do folhetim e do melodrama, Nelson não segue caminhos óbvios e novelescos. Também não se trata aqui de cultivar (ou incentivar) a impunidade machista na sociedade brasileira, mas sobretudo de denunciar as práticas correntes de nossa cultura, como afirma Nunes (1994, p. 57, grifo do autor):

Não há como evitar que observação social implique em crítica social. Nelson Rodrigues faz uma denúncia contundente das mazelas da sociedade brasileira. Uma vista d'olhos pelo rol de problemas sociais por ele atacados encontra o racismo (**Anjo negro**), o antagonismo de classes (**Boca de ouro**), a corrupção da polícia (**Beijo no asfalto**), a venalidade da imprensa (**Beijo e Viúva, porém honesta**), o abuso de poder do capitalista selvagem (também na **Viúva** e em **Bonitinha, mas ordinária**) e a decadência moral da alta burguesia (**Bonitinha**). [...] A deterioração da instituição do casamento e a frustração da mulher, vítima do machismo brasileiro, com frequência tornam-se alvo também do impiedoso julgamento a que o dramaturgo submete a sociedade.

Ao contextualizar Misael como juiz, talvez Nelson esteja fazendo da ironia uma denúncia social mais ampla, tocando em algo que até hoje permeia a violência de gênero no Brasil: o olhar e o posicionamento da justiça no tocante aos crimes passionais e sexuais, olhar que não raro se expõe em seu conservadorismo, fazendo da vítima a principal culpada pela violência sofrida. No geral, Nelson é um crítico contundente dos representantes de instituições de proteção e regulação social, como juízes, professores, médicos, psiquiatras, donos de jornal etc.

2.4 A HONRA E OS CRIMES DA PAIXÃO NO BRASIL – INÍCIO DO SÉC. XX

“Um marido que bate tem suas razões.”
Gilberto, de *Perdoa-me por me traíres*
(RODRIGUES, 1993b, p.804).

A relação entre paixão, ciúmes, honra e crimes contra mulheres não é uma novidade na história da sociedade brasileira e na própria história da civilização. No entanto, uma série de estudos recentes (BORELLI, 2003; CAULFIELD, 2001; ENGEL, 2000; ENGEL, 2001; GONÇALVES et al, 2009; HENDZ, DORNELLES, 2012), oriundos sobretudo da história social, abordam como se deu essa relação no cotidiano dos habitantes de diversas cidades brasileiras na virada do século XIX para o século XX, principalmente no período compreendido entre 1890 e 1940 – em que houve uma importante reformulação no Código Penal brasileiro, que interferiu diretamente no julgamento dos chamados crimes da paixão, acarretando uma punição mais rígida dos agressores. Este período, que abrange a implantação e o declínio da Primeira República, bem como o início do processo de industrialização no Brasil, foi marcado por intensas transformações econômicas, políticas e sociais que, logicamente, interferiram nas relações de gênero e nas configurações da família brasileira. A mudança espacial da casa grande para os sobrados retirou as mulheres de certa clausura, ampliando seu espaço de socialização, tornando-lhes acessíveis as ruas e o espaço urbano.

Por outro lado, o número de crimes passionais, crimes de honra e crimes sexuais se tornaram alarmantes, tendo as mulheres como as principais vítimas. Por volta de 1910 eles passaram a ser foco de uma intensa preocupação social no Rio de Janeiro, o que mobilizou alguns juristas e promotores a realizarem uma campanha contra esses crimes, em prol de punições mais rigorosas e da reformulação do artigo 27 do Código Penal de 1890 (BESSE, 1989).

Foi nesse período que Nelson Rodrigues nasceu (no ano de 1912) e formou a base do seu caráter e de seus referenciais juvenis. Em 1925, ano em que foi fundado o Conselho Brasileiro de Higiene Social (CBHS) – órgão responsável pela campanha contra os crimes da paixão –, Nelson (aos 13 anos) começou a trabalhar no jornal de seu pai, justamente na página policial, onde permaneceu por três anos.

Em 1929 seu irmão Roberto foi vítima de um dos crimes “em defesa da honra” mais noticiados da época, crime este que provocou um grande abalo na família Rodrigues, levando Mário Rodrigues (pai de Nelson) à morte. Um olhar mais apurado sobre esse período, sobre os crimes da paixão e seus “motivos” pode levar a uma melhor compreensão acerca das relações entre o teatro rodrigueano e o contexto sócio-histórico em que ele surge, bem como deixar mais claro o recorte que faço desse teatro.

No artigo intitulado *Paixão, crime e relações de gênero*, a historiadora Magali Gouveia Engel (2000) apresenta e discute os resultados parciais de uma pesquisa acerca de crimes passionais cometidos no Rio de Janeiro, no período compreendido entre a década de 1890 e a de 1930 – período de transição na sociedade brasileira, caracterizado pela implantação de valores sociais e de modos de produção modernos. Para tal pesquisa, foram levantadas e analisadas notícias sobre 275 casos de crimes envolvendo relações amorosas e/ou sexuais, publicadas nos seguintes jornais da época: *Jornal do Commercio*, *A Noite* e *O Paiz*. Além disso, foram analisados 63 processos julgados, envolvendo questões passionais, que se caracterizaram como homicídio, tentativa de homicídio ou lesão corporal.

Ao analisar os dados, a autora buscou esboçar um perfil dos conflitos que envolviam essas relações, bem como refletir sobre os resultados dos julgamentos, tendo como ponto de partida as diferenciações geradas pelas questões de gênero e pelas condições sociais de agressores e vítimas (ENGEL, 2000). Ademais, a autora preocupa-se em refletir acerca dos campos de fricção e das interseções “[...] entre os modelos formulados a partir dos valores dominantes e os diferentes padrões socioculturais que informavam as relações homem-mulher disseminadas na sociedade [...]” (ENGEL, 2000, p.154).

Ao associar o tipo de agressão com o sexo de agressores e vítimas, a pesquisa mostra que os homens se posicionavam como maioria absoluta na categoria de agressor (89,09%), ao passo que as mulheres se configuraram maioria na categoria de vítima – ou seja, 78,92% das vítimas de homicídios ou agressões eram mulheres. A comparação entre as quantidades de vítimas homens e de vítimas mulheres, tendo homens como agressores em ambos os casos, “[...] demonstra que nos conflitos envolvendo relações amorosas e/ou sexuais as mulheres foram o alvo privilegiado da agressão masculina” (ENGEL, 2000, p.155-156). Por outro lado, nos casos judiciais em que as mulheres foram agressoras (17,46%), as vítimas eram todas do sexo masculino.

Para a autora, o fato dos homens figurarem como vítimas nos casos de agressões cometidas por mulheres indica que, mesmo para uma minoria de mulheres, o poder masculino e a superioridade física dos homens não se constituíram como obstáculos para que as mesmas agissem. Ademais, o fato de uma quantidade expressiva de mulheres agressoras utilizarem facas e objetos cortantes também indica, para Engel (2000), que as mesmas não se intimidavam perante o contato mais direto e próximo – decorrente do uso de armas brancas – com uma vítima do sexo masculino. Engel (2000, p.93) pontua que esses dados fazem refletir “[...] sobre a internalização efetiva dos padrões que definiam as mulheres como frágeis e indefesas.” A autora acrescenta ainda que para as mulheres pertencentes a camadas populares esses padrões parecem ter sido absorvidos de uma maneira limitada.

Ao analisar os motivos dos crimes, nas notícias de jornais, Engel percebe que também as mulheres agrediam por ciúmes, em vista de uma infidelidade suposta ou ocorrida, ficando em segundo lugar o motivo da defesa da honra. Já nos processos judiciais, a defesa da honra (difamação ou assédio e/ou violência sexual) consta como o motivo predominante das agressões femininas, com 45,45% dos 11 casos, ao passo que o ciúme aparece em 2 casos (ou 18,18%).

A autora pontua que, ao contrário do que é comum supor, algumas mulheres também reagiam violentamente à infidelidade (real ou suspeitada) de seus cônjuges, levando-a a questionar a amplitude da introjeção, por parte dessas mulheres – em sua maioria vindas das camadas populares – “[...] dos valores machistas que justificavam as traições masculinas, tornando-as socialmente compreensíveis e aceitáveis” (ENGEL, 2000, p.164-165). Por outro lado, a expressiva quantidade de agressões movida pela defesa da honra feminina aponta não só para uma introjeção de valores morais dominantes, que relacionavam a honra das mulheres à virgindade e à fidelidade, como também aponta para a ideia de legitimação de quaisquer recursos para defender essa honra, ideia esta que era partilhada por mulheres de segmentos sociais diversos.

Estas e outras interpretações levantadas pela autora parecem indicar que, sob a aparente e disseminada máscara de fragilidade e submissão, as mulheres encontravam seus modos de resistência – ainda que representassem uma minoria –, construindo maneiras de ser mulher que rompiam com os parâmetros e expectativas sociais vigentes. Susan Besse (1989, p.186) bem pontua que “O surgimento de uma sociedade urbano-industrial tendia a

enfraquecer os laços familiares, a proporcionar novas aspirações e opções às mulheres e, por conseguinte, intensificar os conflitos entre os sexos.” Engel (2001), por sua vez, reflete ainda que o acesso das mulheres populares a atividades remuneradas – proporcionando às mesmas mais autonomia e participação no sustento de suas famílias, bem como mais liberdade de movimentação pela cidade, o que ampliou o leque de suas relações pessoais – foi fundamental para que elas adotassem atitudes diversas dos padrões socialmente difundidos para as mulheres da classe média e das elites. Porém, mesmo nestes setores era possível encontrar a presença de atitudes que não se adequavam ao padrão exemplar de mãe e esposa (ENGEL, 2001).

Os contos de *A vida como ela é...* (RODRIGUES, 2006) apontavam na ficção esse desvio aos padrões femininos tradicionais, sobretudo através do adultério. No conto *O pó*, por exemplo, a esposa não só trai o marido, como livra-se do incômodo de uma bebê doente e chorona (que não a deixava dormir) administrando cocaína à mamadeira de leite da filha. Ao ser flagrada pelo marido inserindo o pó no alimento da bebê, a esposa corre para o quarto, toma a filha nos braços e ameaça matá-la para proteger o amante que lhe aguardava lá dentro. Fogem a esposa e o amante, usando a bebê como escudo. Por outro lado, Nelson não era condescendente com os homens: no conto *A humilhada*, ele mostra como uma jovem de 17 anos, “[...] fina, educada, escrupulosa [...]” (RODRIGUES, 2006, p.113), vê desmoronar suas ilusões de um casamento perfeito logo no primeiro ano de vida conjugal, diante das atitudes de um marido grosseiro, boêmio e infiel. Ao final da história, com quase 14 anos de casamento, o marido bate na esposa com um prazer perverso e a filha adolescente do casal incita a mãe a fugir. Nesse momento a mulher compreende que “[...] certas esposas precisam trair para não apodrecer” (RODRIGUES, 2006, p.117). Contos como esses cativaram os leitores masculinos que, por outro lado, proibiam suas esposas e namoradas de serem leitoras de *A vida como ela é...*, afirmando que a coluna dava maus exemplos às mulheres.

O marido do conto *A humilhada* reflete o que até hoje permeia as relações entre agressores e vítimas de violência doméstica. Em sua pesquisa sobre o início do século XX, Engel (2000) demonstra que os casamentos oficiais e os amasiamentos se constituíam como as relações mais comuns entre agressores e vítimas – as estatísticas da pesquisa também indicam, numa escala menor, os amantes como agressores. Engel (2000) esclarece que, na época em questão, o termo “amasiamento” era utilizado, em geral, para designar casais que

viviam numa relação estável, sob o mesmo teto e com filhos, mas sem serem oficialmente casados. A partir dessas considerações, a autora conclui que “[...] as relações mais frequentes entre agressores e vítimas de ambos os sexos eram marcadas pela existência de um projeto de vida em comum e, portanto, independentemente da sua duração, por uma perspectiva de estabilidade” (ENGEL, 2000, p.162).

Para a autora, o amasiamento, junto com o levantamento das profissões/ocupações de agressores e vítimas, apontava para uma expressiva presença de pessoas vindas das camadas populares, figurando como agressores ou vítimas de crimes passionais, já que os amasiamentos se constituíam como relações bastante frequentes nessas camadas. O fato de haver os dois tipos de relações (casamento e amasiamento), bem como essa presença de pessoas das camadas populares, indica, para Engel (2000, p.163), que os valores subjacentes às noções de *honra masculina* e de *honra feminina* – erguidas com base em referenciais de uma cultura dominante – encontravam-se difundidos pela sociedade, “[...] conduzindo homens e mulheres de diferentes origens sociais a matarem ou tentarem matar suas (seus) companheiras (os).”

Nas agressões movidas por homens, que figuram como maioria nas estatísticas apresentadas, o ciúme aparece como motivo de 93 (65,49%) dos 142 casos de jornais considerados para o levantamento desse quesito¹⁸. Assim como nas motivações das mulheres agressoras, o ciúme envolvia infidelidade, suspeita de infidelidade e rivalidades amorosas (ENGEL, 2000). A autora pontua que,

Nestes casos, o ciúme encontra-se intimamente associado à noção de *honra masculina* que uma vez *maculada* pela traição, real ou imaginária, das mulheres com as quais os agressores mantinham relações afetivas e/ou sexuais deveriam ser *lavadas com sangue*. [...] Vale, portanto, destacar que tanto a ideia de *honra feminina* quanto a de *honra masculina* encontram-se referidas, direta ou indiretamente, ao comportamento sexual feminino (ENGEL, 2000, p.165, grifo da autora).

Vários autores (BORELLI, 2003; CAULFIELD, 2001; GONÇALVES *et all*, 2009; HENDZ, DORNELLES, 2012), pesquisando a mesma temática e o mesmo período em diversas cidades brasileiras, igualmente destacam essa ideia de que a honra feminina, baseada no compor-

¹⁸ A pesquisadora faz a ressalva de que, dos 275 crimes coletados em jornais, somente em 166 casos foi possível identificar os motivos. Por isto, a pesquisa só considerou esses 166 casos no levantamento estatístico do quesito referente às motivações dos crimes.

tamento sexual das mulheres, era a garantia da honra masculina e até da honra que se estendia a toda a família. Assim, a partir da análise de processos jurídicos de crimes sexuais cometidos em Juiz de Fora (MG), entre 1890 e 1900, conclui-se que “A honra feminina está diretamente ligada à preservação da família e da moralidade pública. As mulheres das classes baixas, ainda mais que as da elite, precisavam a todo momento provar que eram honradas” (GONÇALVES; TORRES; OLIVEIRA, 2009, p.23). Sueann Caulfield (2001, p.61), por sua vez, afirma que a honra das mulheres que viviam no Rio de Janeiro do início do século XX se relacionava “[...] ao pudor e fidelidade, não à autonomia pessoal e autoridade pública” que as mesmas demonstrassem.

A relação entre a *honra masculina* e o comportamento sexual das mulheres articulase, também, com a ideia (arraigada no sistema colonial e patriarcal) das mulheres como sendo propriedades de seus pais e parceiros. Inclusive o Código Civil de 1916, que manteve a possibilidade de desquite em detrimento do divórcio, preconizava que se a esposa tivesse poucas condições financeiras e **não houvesse atentado contra a honra do marido**, teria o direito a receber pensão alimentícia (CAULFIELD, 2001). Esta premissa fez com que muitos ex-maridos solicitassem judicialmente a guarda dos filhos ou o cancelamento de pensão alimentícia, ao descobrirem que suas ex-esposas, após o desquite, cultivavam relações afetivas com outros homens. Consequentemente, se quisessem provar que eram honestas, as mulheres separadas deviam abdicar de refazer suas vidas afetivas, como se fossem viúvas castas, pertencentes e fiéis aos ex-maridos.

Sueann Caulfield (2001), no seu livro *Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*, apresenta uma pesquisa igualmente frutífera sobre **crimes sexuais**, abrangendo quase o mesmo período que Engel (2000; 2001), na qual parte da investigação de 450 inquéritos e processos criminais ocorridos entre as décadas de 1920 e 1940 – que tinham o defloramento como principal crime sexual da época, com cerca de 10 mil queixas. Seu principal objetivo é “[...] entender a relação entre o papel da honra sexual nas escolhas pessoais e nos conflitos vividos pela população e sua função nos debates públicos sobre a modernização do Brasil” (CAULFIELD, 2001, p.26). Ademais, a autora busca perceber como os profissionais da lei – sobretudo os juízes e juristas envolvidos nesse amplo debate social – estabeleceram uma definição mais precisa sobre o papel do Estado na defesa da honra da família. A pesquisa aborda, assim, a ideia de honra sexual (e a imensa atenção

que esse tema teve na sociedade brasileira do início do século XX), e sua implicação na organização de concepções de “nação brasileira”.

Ao se debruçar sobre a categoria de honra sexual, a autora discute os seus diversos sentidos para os atores (agressores, vítimas, polícia, juízes etc.) implicados nos crimes sexuais que atentavam contra essa honra – principalmente os de defloração –, bem como discute o papel dessa categoria na empreitada de modernização do Brasil. Nesse sentido, Caulfield (2001, p.26) indica que o raciocínio das elites e das autoridades era simples: “[...] a honra sexual era a base da família, e esta, a base da nação.” Sem a potência moralizante da “honestidade sexual das mulheres”, a modernização implicaria na desagregação da família, na exacerbação da criminalidade e no caos social. No entanto, Caulfield (2001, p.26) alerta que,

O que essas elites não percebiam, ou pelo menos não admitiam, era que a honra sexual representava um conjunto de normas que, estabelecidas aparentemente com base na natureza, sustentavam a lógica da manutenção de relações desiguais de poder nas esferas privada e pública.

Assim, Caulfield (2001) mostra o quanto o cotidiano da população, bem como os debates públicos acerca da modernização da sociedade brasileira, estavam perpassados e até determinados pela noção de honra sexual – ainda que esta fosse extremamente múltipla e divergente em suas definições. Ao focar no debate jurídico sobre a referida noção, a partir da década de 1920, a autora mostra o embate entre os padrões dos juristas e o comportamento das chamadas “mulheres modernas”, que já não se encontravam reclusas em casa, ou tuteladas por seus maridos, posicionando-se nas esferas pública e privada a partir de critérios de moralidade múltiplos e bem distintos dos que guiavam o Código Penal de 1890 e o Código Civil de 1916 – por exemplo, mulheres de classe média e alta que passaram a frequentar espaços de lazer que antes eram exclusivos dos homens. Para os tradicionais senhores da lei, essas mulheres não estavam agindo em consonância com as normas de honra e respeitabilidade da época (CAULFIELD, 2001).

Por outro lado, Caulfield pontua que não era uma novidade o desencontro entre os padrões normativos da elite e o cotidiano das camadas populares. Fenômenos como amasiamentos, famílias providas e chefiadas por mulheres e relações sexuais antes do casamento já faziam parte da sociedade brasileira desde o período colonial. Se no início do século XX

ganharam uma atenção especial do Estado normativo, isso se deu em função de um clima de instabilidade social, representando uma ameaça à família e ao modelo tradicional de regulação das relações de gênero (CAULFIELD, 2001).

Aliás, a autora frisa que a noção de honra sexual das mulheres tem suas bases na família patriarcal e no sistema colonial brasileiro - e até latino americano:

No período colonial, um imenso valor era atribuído à castidade das mulheres das classes privilegiadas, que em geral eram consideradas brancas. Aos olhos de seus pares, a reclusão das mulheres da elite fazia-as moralmente superiores às mulheres do povo. Como argumenta Verena Martinez-Alier sobre Cuba do séc. XIX, a vigilância e o isolamento dessas mulheres tinham o propósito de assegurar a endogamia de sua classe e raça (CAULFIELD, 2001, p.29).

Esse ideal de castidade e de família endogâmica encontra-se patente em *Senhora dos afogados*, por exemplo, como foi debatido anteriormente.

Caulfield acrescenta ainda que a família patriarcal da elite, instituição base na América Latina do período colonial e do séc. XIX, se fundamentava no que os antropólogos chamaram de o *complexo honra-vergonha*, que

[...] dá aos homens uma ampla liberdade sexual, ao passo que exige das mulheres a castidade e a submissão à autoridade masculina. A mulher não possui honra, somente vergonha; a honra do homem depende em grande escala da habilidade em impor autoridade e defender a honestidade sexual das mulheres da família (CAULFIELD, 2001, p.46).

A autora mostra ainda o quanto a noção de honra, de uma maneira geral, tinha componentes sobrepostos às relações de gênero, classe e raça, funcionando como um meio de manutenção das diferenças sociais e se estabelecendo como um princípio essencial na constituição da sociedade colonial. Caulfield (2001, p.32) acrescenta que “A relação entre honra sexual e intervenção do Estado na construção social de diferenças de gênero, raça e classe na América Latina também sobreviveu às instituições da administração colonial [...]”, apesar de se ter mudado o papel da honra nos discursos ideológicos nacionalistas do séc. XIX. Após a independência das nações latino-americanas, as noções de honra sexual deixaram de ser uma forma explícita de manutenção dessas diferenças sociais e passaram a ocupar um lugar privilegiado em ideologias de “homogeneidade cultural” que eram contraditórias, como afirma Caulfield (2001, p.32):

Negando a existência da segregação racial e da divisão de classes, ao mesmo tempo em que exaltavam o branqueamento da população, muitos dos mais proeminentes liberais que fundaram as nações da América Latina vinculavam a castidade das mulheres, defendida pela autoridade patriarcal, ao progresso da civilização, à ordem social e ao poder do Estado. Suas noções de civilização e ordem, no entanto, estavam impregnadas de preconceitos raciais e de classes.

Falando especificamente do Brasil, Caulfield (2001, p.34) afirma ainda que, assim como a escravidão e a Monarquia foram destruídas sem uma revolução e sem que a organização social como um todo sofresse grandes rupturas e transformações, também “[...] os códigos de honra que sustentaram a ordem social no período colonial foram reescritos por juristas do Império e da República, mas não desapareceram completamente.”

Retomando o olhar para o cenário de modernização e moralização da sociedade brasileira do início do século XX, no qual diversos atores travavam um embate de práticas e princípios em torno da honra, havia ainda as feministas, reivindicando um olhar e um tratamento igualitário para homens e mulheres, perante a lei, o que demandava a eliminação dos atenuantes de crimes passionais fundamentados na defesa da honra, que correntemente serviam à defesa dos maridos e parceiros agressores. Nessa arena encontrava-se também uma nova geração de juristas que, ao lutar contra a concepção de honra do Código Penal de 1890 e as tradições reacionárias que estavam em sua base, acreditavam combater, consequentemente, os hábitos patriarcais e autoritários que ainda impregnavam a sociedade brasileira, mesmo depois do fim da escravidão e da instauração da república (CAULFIELD, 2001).

Henz e Dornelles (2012), em artigo que se debruça sobre as relações de gênero a partir de crimes da paixão cometidos entre 1900 e 1940, na Comarca de Caxias, afirmam que não se pode esquecer que, historicamente, o saber jurídico foi monopolizado pelos homens, que tinham a incumbência de refletir sobre os comportamentos sociais através da elaboração de leis, decretos e jurisprudências. Assim, era inevitável que nisso se refletisse uma visão masculina sobre a sociedade e os seus modos de regulação, visão essa que também chegava às instâncias dos julgamentos.

Nesse sentido, Henz e Dornelles (2012) bem pontuam o quanto o Código Penal de 1890 refletia um olhar preconceituoso que discriminava as mulheres de acordo com sua conduta sexual, legitimando ou não os crimes dos quais elas eram vítimas. Como afirmam os autores:

O próprio CP de 1890 mostra a visão que o saber jurídico teve quando elencou os *crimes contra a segurança da honra e honestidade das famílias e do ultraje público ao pudor*. Em seu Título VIII, o art. 268 apresenta as penalidades a quem “estuprar mulher virgem ou não, mas honesta”. Outros artigos também indicam sobre a existência de “tipos de mulheres”, mostrando haver a aplicação de penalidades diferentes, quando fossem violados os direitos da mulher pública/prostituta ou da mulher honrada/honesta (HENDZ; DORNELLES, 2012, p.301, grifo do autor).

Acerca dos direitos das “mulheres desonestas”, Caulfield (2001) afirma que o Código Penal de 1890 indicava uma pena mais branda para o estupro de prostitutas – de seis meses a dois anos –, do que para o estupro de mulheres honestas. Na prática judicial, porém, era comum a oposição “[...] a qualquer penalidade pelo abuso sexual de prostitutas. Souza Lima, por exemplo, simplesmente lembrava a todos que o estupro era um crime contra a honra da família; as prostitutas, portanto, deviam ser excluídas da proteção pela lei” (CAULFIELD, 2001, p.81).

Por outro lado, a dita “mulher honesta” não gozava de tantos direitos assim, já que, ao se casar, tinha a sua liberdade sexual submetida à honra da família. Nesse sentido, os juristas entendiam que o estupro fazia parte dos “direitos conjugais” de qualquer marido. O Código de 1890, assim como o de 1930, também previa a condenação de esposas adúlteras, com uma pena de um a três anos de prisão; já os maridos só seriam punidos se mantivessem uma amante (“concubina teúda e manteúda”). Essa desigualdade de punição para casos de infidelidade contradizia a obrigação de “fidelidade mútua” dos cônjuges, postulada pelo Código Civil – Caulfield (2001) acrescenta que essa contradição era comum nas legislações de vários países além do Brasil, como Itália e França.

Cabe destacar que havia uma contradição estruturante na Constituição brasileira de 1891, pois a mesma “[...] proclamou a república de cidadãos livres e iguais perante a lei [...]” (CAULFIELD, 2001, p.63), porém não definiu com clareza o que entendia por “cidadania” e “igualdade”. Além disso, a Constituição “[...] não mencionava o gênero, mas referia-se ao povo brasileiro com pronomes coletivos masculinos (‘todos’ são iguais perante a lei; os ‘cidadãos’ podem votar)” (CAULFIELD, 2001, p.63). Os governos, porém, interpretavam o uso formal de um regra linguística de modo a excluir a participação das mulheres. Assim, “Em companhia de crianças, loucos, mendigos, analfabetos e índios protegidos pelo Estado, as mulheres continuaram cidadãs ‘inativas’, sujeitas às leis republicanas mas sem o direito de

participação cívica” (CAULFIELD, 2001, p.63). Os demais códigos, como o Código Civil e o Código Penal, reproduziram essa contradição que colocava a ideia de livre arbítrio no mesmo patamar que a exclusão das mulheres e a defesa da honra das mesmas.

Caulfield (2001, p.65) bem pontua que Clóvis Beviláqua – jurista convidado a redigir o Código Civil de 1916 – teve que sacrificar as ideias inovadoras que ampliavam os direitos das mulheres e dos filhos ilegítimos, “[...] explicando que a ‘necessidade de harmonizar as relações da vida conjugal’ justificava o ‘sacrifício à justiça’ que representava a discriminação contra as mulheres.” Assim, se as mulheres tinham uma condição “inativa” no direito constitucional, no direito civil isto era equivalente à sua “incapacidade”. Desse modo,

O código civil [...] refletia tanto os valores culturais que condenavam o comportamento sexual das mulheres, mas não o dos homens, como o paternalismo tradicional que diluía os princípios liberais de igualdade e responsabilidade. [...] As mulheres não gozavam dos mesmos direitos que os homens nem eram iguais entre si. Elas eram capazes ou incapazes, honestas ou desonestas, dependendo da posição de cada uma dentro ou fora da família (CAULFIELD, 2001, p.69).

O argumento de defesa da honra (masculina e feminina) esteve presente em muitos processos nos quais os agressores foram absolvidos, como indicam as pesquisas realizadas a partir de processos judiciais e matérias de jornais do período compreendido entre 1890 e 1940, em diversas cidades brasileiras (Rio de Janeiro, Comarca Caxias, Juiz de Fora) (BORELLI, 2003; CAULFIELD, 2001; ENGEL, 2000; ENGEL, 2001; HENDZ, DORNELLES, 2012). Por outro lado, era comum que nos processos e julgamentos as vítimas mulheres tivessem sua honra desqualificada a partir de sua conduta social e sexual, desqualificação esta que também contribuía para a absolvição dos agressores. Assim, a agressão era minimizada se a vítima não fosse mais virgem, se fosse uma mulher que tivesse mais autonomia e convívio social com vários homens, se houvesse traído o parceiro ou se envolvido em outra relação após o fim do casamento, se fosse prostituta, ou seja, se tivesse algum comportamento que fugisse aos padrões ideais de mãe dedicada e esposa recatada e fiel.

Como aponta Caulfield (2001), era inegável que tanto o Código de 1830 quanto o de 1890 negavam o direito de um homem assassinar a esposa adúltera, em nome da defesa da honra da família. Os advogados, no entanto, encontravam brechas nas leis, de modo que esse argumento continuava a ter força nos julgamentos mesmo depois do Código de 1940,

sobretudo quando se interpretava que a “defesa da honra” se incluía na legítima defesa “da própria pessoa”, o que era um atenuante da pena para assassinato.

Porém, o que mais viabilizou a absolvição de agressores nesse período, não só no Rio de Janeiro mas em todo o Brasil, foi a fundamentação da defesa “[...] no argumento de que os réus ou rés encontravam-se em completa privação de sentidos e de inteligência no momento em que cometeram o crime, o que os tornava inimputáveis, de acordo com o § 4º do Art. 27 do Código Penal de 1890” (ENGEL, 2000, p.167). O art. 27 do Código Penal de 1890 abordava os indivíduos que não poderiam ser enquadrados na categoria de criminosos, com o § 3º postulando como não criminosos “Os que por imbecilidade nativa, ou enfraquecimento senil, forem absolutamente incapazes de imputação” e o § 4º “Os que se acharem em estado de completa privação de sentidos e de inteligência no acto de cometer o crime” (DECRETO...). Todas as referências (BESSE, 1989; BORELLI, 2003; CAULFIELD, 2001; ENGEL, 2000; ENGEL, 2001; HENDZ, DORNELLES, 2012) consultadas nesta pesquisa apontam para o mesmo dado alarmante da grande maioria das absolvições com base no inciso 4º, que se traduziu como a principal brecha para a utilização da tese da passionalidade.

O Código Penal de 1890 era inspirado no Direito Clássico, marcado pela ideia de livre arbítrio, isto é, pela existência de uma vontade inteligente e livre para decidir e agir. Segundo Borelli (2003), dessa ideia deriva-se a interpretação de que só serão passíveis de punição atos decorrentes de uma ação consciente e desejada. Assim,

Os mestres da escola clássica, [...] buscando justificar a condescendência com os homens que assassinavam a esposa adúltera, suspenderam a atribuição do livre-arbítrio e, por conseguinte, da responsabilidade criminal para aqueles que estivessem sofrendo de uma “paixão cega” que os fizesse perder a razão (CAULFIELD, 2001, p.84-85).

Os advogados de defesa se valeram do § 4º do Art. 27, buscando provar que agressores e criminosos agiram movidos pelo impulso de uma paixão cega, reagindo com violência irracional e não premeditada a um fato iminente (BORELLI, 2003). Para os advogados e juristas que absolviam assassinos com base na tese da passionalidade, tratava-se de levar às últimas consequências uma interpretação doutrinária da lei. Por outro lado,

A opinião popular não interpretava as histórias dos julgamentos que inocentavam os assassinos da esposa como um triunfo da criminologia moderna, mas como uma

evidência da sobrevivência de tradições patriarcais segundo as quais a honra masculina era determinada pela fidelidade sexual da mulher e de que a justiça ainda permitia ao homem defender sua honra com violência (CAULFIELD, 2001, p.85).

Susan K. Besse (1989), no artigo *Crimes Passionais: A Campanha Contra os Assassínatos de Mulheres no Brasil: 1910-1940*, debate a campanha contra os chamados “crimes da paixão”, promovida pela Conselho Brasileiro de Higiene Social (CBHS), criado no Rio de Janeiro em fevereiro de 1925 por um grupo de renomados promotores públicos. Segundo Besse, a campanha surgiu a reboque de uma intensa preocupação social com esses crimes, que eram cada vez mais difundidos e alardeados pela imprensa da época, muitas vezes com um viés sensacionalista. Besse (1989, p.183) afirma que a Revista Feminina, por exemplo, afirmava que “[...] o número de mulheres mortas por homens no Brasil crescera de uma a cada 12 horas em 1919 para uma a cada meia hora em 1924!” O discurso desta revista é que as mulheres estavam sendo “mortas aos montes” – ou, como diz Moema em *Senhora dos Afogados*, “Elas morrem aos milhares...” (RODRIGUES, 1993a, p.706).

Besse (1989, p.186) afirma que é provável que tenha havido um crescimento real desses crimes no início do século XX, pois a modernização do país abria novas oportunidades e aspirações para as mulheres, de modo que “[...] muitos homens receberam e renunciaram a mudança nas relações entre os sexos com insegurança, frustração e temores crescentes de perda da virilidade.” Todavia, a pesquisadora acrescenta que é difícil provar que esse crescimento tenha sido tão alarmante como afirmara a Revista Feminina, porque as estatísticas da época são escassas e pouco confiáveis. Para a autora,

O motivo pelo qual esses crimes começaram a ser considerados tão ameaçadores à sociedade era que eles simbolizavam a desagregação da família, e era exatamente a instituição da família que era encarada como o cimento necessário para proporcionar a estabilidade e a continuidade nesse período de transformações tão rápidas (BESSE, 1989, p.187).

Besse (1989, p.187-188) acrescenta ainda que os juristas difundiam a campanha como sendo um “trabalho de higiene social” ou uma “campanha de profilaxia moral e social”, que logicamente integrava um movimento de reforma social mais abrangente, que visava reorganizar as instituições pilares da sociedade, da família ao Estado. Os reformadores (intelectuais, juristas, psiquiatras, educadores etc.) se preocupavam sobretudo com a substituição de relações sociais calcadas em padrões disfuncionais, por normas culturais que favore-

cessem a “[...] consolidação da ordem burguesa moderna.” (BESSE, 1989, p.189). Assim, a campanha do CBHS considerava urgente “[...] garantir o equilíbrio social envolvendo o Estado no disciplinamento vigoroso e no aprimoramento das paixões” (BESSE, 1989, p.189), erradicando das relações afetivas as paixões mórbidas e excessivas, de modo que as relações maritais ao menos adquirissem uma aparência de igualdade e reciprocidade. Para Besse (1989, p.189),

[...] é evidente que a campanha da CBHS sustentava o projeto mais amplo do Estado brasileiro emergente de adquirir controle sobre uma sociedade tão dilacerada por conflitos entre classes, raças, grupos étnicos, sexos e gerações, que parecia a muitos contemporâneos estar se fragmentando.

A campanha – encabeçada por juristas como Roberto Lyra, Fonseca Hermes, Afrânio Peixoto e Nelson Hungria, dentre outros – atacava os crimes da paixão como sendo movidos não por um “amor nobre”, mas por sentimentos como a raiva, o ciúme, se caracterizando como manifestações violentas de egoísmo e vaidade, de modo que não eram sentimentos socialmente úteis mas, sim, uma ameaça à ordem pública. Fonseca Hermes e Nelson Hungria denunciavam os maridos como seres egoístas que ainda viam suas esposas como propriedade privada ou como escravas submissas que podiam ser abatidas como animais, caso ameaçassem a sua honra (BESSE, 1989). A campanha concentrou seus esforços na interpretação do § 4º do Art. 27 - e uma das principais estratégias desses juristas foi mostrar, nos julgamentos, que os crimes não eram atos irracionais mas, sim, atos frios e calculados por mentes perversas.

Aqui abro um parêntese para lembrar que a família de Nelson, no ano de 1929, foi vítima de um homicídio movido em defesa da honra da mulher. Um dos irmãos de Nelson, Roberto Rodrigues, foi assassinado pela escritora e jornalista Sylvia Seraphim, que havia sido tema de uma matéria sensacionalista no jornal dos Rodrigues (*A Crítica*) abordando a separação conjugal dessa senhora, acusada publicamente pelo jornal de infidelidade. Depois de pedir, em vão, que a matéria não fosse publicada, Sylvia se dirigiu ao jornal dos Rodrigues para se vingar e matar o pai, Mário Rodrigues, mas como ele não se encontrava, ela resolveu matar um de seus filhos. Fundamentaram a absolvição da jornalista os argumentos de que ela era uma mulher honesta e que a matéria publicada era uma calúnia que agredia a sua honra, já que o próprio ex-marido negava a suposta infidelidade, além do fato da defesa ter

alegado a completa privação de sentidos no ato do crime. Os advogados de acusação, por sua vez, alegaram que Sylvia arrumou-se para sair de casa, passou na loja para comprar a arma e teve a frieza de escolher outra pessoa para matar, vingando-se dos Rodrigues - o que para eles contrariava a argumentação de privação dos sentidos, contudo a defesa da honra da mulher foi mais forte (CASTRO, 1992).

A família Rodrigues não se beneficiou dos ganhos da campanha do CBHS, que a partir da década de 1930 começou a ter resultados expressivos. Como conquistas dessa campanha, Besse (1989, p.183) afirma que “[...] em 1931, de 36 casos de crimes da paixão investigados nas cortes da cidade do Rio de Janeiro, 24 acusados foram condenados com a pena máxima, 7 tiveram seus casos tornado públicos e foram punidos menos severamente e 5 foram absolvidos.” A maior conquista do Conselho foi a revisão do Código Penal, evitando que os criminosos pudessem ser isentos da sua responsabilidade, caso se comprovasse estado de “perturbação dos sentidos”; desse modo, no Código Penal de 1940 a paixão e a emoção tornaram-se fatores atenuantes que não eliminavam a responsabilidade pelo crime (BESSE, 1989).

Apesar desses ganhos, Besse (1989) é extremamente crítica em relação à campanha do CBHS. Ela afirma que após 1940 diminuiu a preocupação social com os crimes passionais, porém os mesmos continuaram a existir de maneira contundente, como mostra a pesquisa de Mariza Corrêa (1981) sobre esse tipo de crime nas décadas de 1950 e 1960. Para Besse (1989, p.194), “[...] os principais valores dominantes que levavam os homens a pensar que eles tinham ‘direito’ de matar as esposas adúlteras sobreviveram amplamente intactos.” Os advogados prosseguiram interpretando as leis de uma maneira tendenciosa, a fim de defender seus clientes; a ideia de “legítima defesa da honra” foi resgatada como argumento e associada à legítima defesa da pessoa, e eles buscavam demonstrar que o réu era um cidadão de respeito, honrado, que não oferecia perigo à sociedade, em contraposição à já conhecida desqualificação moral da vítima (BESSE, 1989).

Besse (1989, p.195) afirma ainda que se após 1940 diminuiu a preocupação com os crimes da paixão, isso se deu porque o principal foco de interesse da campanha (e mesmo do Estado) não era a proteção das mulheres mas, sim, a “[...] consolidação de uma ordem burguesa, estável, moderna”, o que demandava a regulação e a higienização da família nuclear hierárquica. Para Besse, ao promover o que seria um modelo mais adequado de família

nuclear, a campanha colaborou para reforçar e manter a submissão e a passividade das mulheres. Tanto Besse (1989) quanto Caulfield (2001) mostram que o governo Vargas fez com que o Estado ocupasse um papel fundamental na tarefa de reconstituir e defender a família. A mulher passou a ser “protegida” por lei, o que implicou na restrição explícita do trabalho feminino, reforçada por uma propaganda política que estimulava o casamento, o trabalho doméstico e a maternidade (BESSE, 1989). “Leis federais e políticas com respeito à educação das mulheres, ao casamento, à organização familiar, à segurança social, à saúde, ao controle da natalidade e ao trabalho ajudaram a conter a contestação à hierarquia entre os sexos” (BESSE, 1989, p.195).

Caulfield (2001) mostra também que a categoria de honra, além de ser fundamental para a compreensão das relações entre homens e mulheres no início do século XX, foi reformulada e utilizada pelo governo Vargas como ferramenta de organização social, articulando a honra sexual à honra da nação.

A dramaturgia rodrigueana, por sua vez, escrita entre 1941 e 1978, traz diversos elementos discutidos aqui, como o *complexo honra-vergonha*, e mostra que a opressão das mulheres e de seus anseios libertários continuaram a ser uma marca da sociedade brasileira, assim como os crimes passionais, mesmo depois da revisão do Código Penal em 1940 e de uma tentativa de moralizar a família. Mais ainda: mostra, como já foi dito anteriormente, que as formas de civilização e moralização não dão conta dos desejos e perversões humanos. Não se trata, logicamente, de um teatro engajado, tampouco feminista; inclusive a maioria das personagens femininas – sobretudo as caracterizadas como pertencentes a uma classe social abastada – não trabalha e é dependente financeiramente dos maridos. Porém, é inegável que o teatro rodrigueano expõe a relação entre a sensualidade, as atitudes transgressoras das mulheres e a opressão violenta da qual elas são vítimas nas suas relações afetivas. Na próximo capítulo abordarei essas personagens mulheres, tentando mostrar em que medida elas refletem ou extrapolam o contexto sócio histórico aqui exposto.

3 ENTRE PURAS E PUTAS – AS MULHERES NO TEATRO RODRIGUEANO (E NO BRASIL)

A obra teatral rodrigueana aponta um dado inquietante: doze de suas dezessete peças trazem personagens mulheres no centro do conflito dramático; duas destas doze peças são compostas apenas por mulheres. Uma visada geral sobre essas mulheres mostra que as personagens rodrigueanas partilham vários traços em comum, que se repetem, gerando categorias bastante específicas. Nesta pesquisa destaco e trabalho com duas grandes categorias que se opõem, mas que também se misturam entre si, sobretudo a partir de sua relação com a fruição da sexualidade feminina, quais sejam: 1. A categoria de personagens que denomino de “mulheres castas”, que no texto rodrigueano se mostra por meio de personagens que cultivam a vergonha do próprio corpo, no que ele remete à sensualidade, ao prazer sexual e até mesmo à condição biológica de gerar filhos. 2. A outra categoria, oposta à anterior, a das mulheres que transgridem os padrões tradicionais de mãe e esposa, mulheres arrebatadas pela sexualidade, que engloba as personagens atravessadas pelo próprio corpo voluptuoso, corpo belo que exige a satisfação parcial (e, por isso, infundável) das pulsões sexuais, à revelia dos acordos e convenções sociais que fundam a civilização.

Como será possível ver adiante, essa segunda categoria foi subdividida em duas (as infieis e as prostitutas), a partir de alguns traços específicos que diferenciam essas personagens na experiência da sexualidade, que é vivida sempre à margem dos padrões sociais que definiam a ideia de mulher honrada e séria. Este padrão preconizava que as mulheres deveriam ser meigas, frágeis e castas, devendo preservar a sua virgindade para o casamento; após casarem-se, deveriam ser fieis e submissas ao marido, evitando o pecado da luxúria e conservando certa frieza sexual. Nelson leva esse padrão ao extremo através das mulheres castas, ao passo que a categoria de personagens que lhes é oposta também exacerba a volúpia e a experiência sexual pelas vias do adultério ou da prostituição.

O padrão das personagens castas, no qual predomina a vergonha do próprio corpo feminino, pode muito bem ser relacionado à vergonha embutida pela Igreja nos corpos, brancos e frios como o mármore, das sinhás do período colonial (PRIORI, 1989). Esse padrão remete-se também ao *complexo honra-vergonha*, que segundo Caulfield (2001, p. 46) foi um dos principais alicerces da família patriarcal de elite, no período colonial latino-americano, e que “[...] dá aos homens uma ampla liberdade sexual, ao passo que exige das mulheres a

castidade e a submissão à autoridade masculina. A mulher não possui honra, somente vergonha [...]”.

A historiadora Mary Del Priori (1989, p. 16), por sua vez, indica que no Brasil Colônia houve a consolidação e a imposição de um discurso, sobre o uso dos corpos femininos e seus prazeres, que visava domesticar as mulheres na relação conjugal, elegendo “[...] um modelo feminino de corpo obediente e recatado, e carnes tristes.” Del Priori (1989) relata então uma série de orientações e pregações de padres condenando os enfeites e adornos das mulheres, os decotes e as transparências dos vestidos na altura do colo (deixando entrever a curva dos seios), e a exibição dos pés femininos – todos os adornos e pequenas exhibições de recortes do corpo serão associados pela Igreja à prostituição. Desse modo, a beleza da mulher não deveria ser reforçada pelas suas roupas e adornos mas, sim, ser escondida e tornada austera. Se me dedico a esse tema que envolve a regulação dos comportamentos de gênero no Brasil Colônia é por acreditar que o teatro rodrigueano indica que esses padrões e comportamentos calcados no *complexo honra-vergonha* permaneceram ativos e vivos na sociedade brasileira do século XX, ainda que não fossem hegemônicos e que outros modos de ser mulher se apresentassem – os quais, aliás, já se apresentavam no período colonial.

As personagens da primeira categoria (as castas), em geral, são mais rígidas e tipificadas em sua caracterização dramática: elas não mudam de posição e se alguma delas ameaça transitar para o outro polo (do arrebatamento sexual), ainda que seja somente em devaneio fugaz, é rapidamente eliminada por outra personagem similar – é o caso de Maura e Carmelita, mortas pela irmã (D. Flávia), na peça *Doroteia*. As personagens voluptuosas, por sua vez, são marcadas pela ambiguidade e, em muitos casos, transitam entre esses dois polos opostos: passam (ou desejam passar) de voluptuosas a castas e vice-versa, como será possível verificar adiante.

É possível localizar, ainda, uma espécie de personagem que, numa ambiguidade extremada, é capaz de abarcar traços, ações e características das duas categorias acima, inclusive as diferenças que subdividem a segunda. Elas aparentam se situar num dos referidos polos mas, de fato, elas conseguem estar nos dois ao mesmo tempo, encarnando o cúmulo da contradição humana, como se fossem a personificação do próprio inconsciente, isso que ao mesmo tempo nos pertence e nos sujeita, onde fantasias e desejos contraditórios e opostos coexistem. A meu ver, d. Eduarda, de *Senhora dos afogados*, é uma dessas personagens.

É claro que Nelson, em sua obra, cria uma enorme gama de personagens mulheres que escapam a essas categorizações e que fundam outras, mas esta pesquisa dramaturgica parte de um recorte dessas personagens que se posicionam em extremos opostos em relação ao corpo e à experiência da sexualidade: as que são castas e negam seus atributos feminis; e as que são voluptuosas e constroem uma sexualidade transgressora e libertária, em experiências tidas como marginais. Mais ainda, destaco esses polos extremos na medida em que eles se entrelaçam gerando uma categoria de personagens ambíguas e potentes, que põem em xeque padrões normatizadores para a experiência da sexualidade feminina (como o casamento, a fidelidade e a monogamia), mas que, ao mesmo tempo, expõem a reação opressiva e violenta da sociedade machista diante da quebra desses padrões por parte das mulheres. Nos subitens que se seguem apresentarei em detalhes os traços e as personagens que fundam essas categorias.

3.1 O PUDOR E A NEGAÇÃO DA SEXUALIDADE – AS MULHERES CASTAS

A avó de *Senhora dos afogados* (d. Marianinha), personagem importante para esta pesquisa, insere-se na linhagem das mulheres loucas, presentes nas peças *A mulher sem pecado* (1941) e *Perdoa-me por me traíres* (1957). Porém, diferentemente das loucas das referidas peças, que vivem a repetir um gesto ou uma única frase, a avó tem momentos de lucidez artilosa e fornece informações precisas sobre as características da família Drummond - e até acerca do desejo mais íntimo da personagem principal, Moema.

D. Marianinha é mãe de Misael, o patriarca da família Drummond, e avó de Moema e Paulo. É a doida da família, para a qual o dramaturgo sugere uma movimentação intensa, “[...] numa excitação de doente” (RODRIGUES, 1993b, p. 673, grifo do autor). Ela enlouqueceu há dezenove anos, no dia em que viu o filho assassinar uma prostituta com um machado. Para Magaldi (in RODRIGUES, 1993b, p. 58), “A loucura representou para avó o refúgio da responsabilidade de ter testemunhado o crime do filho. Alienada do mundo, ela não julga, não condena – encontra na ausência a cura da tragédia.” A avó aparece e desaparece de cena rapidamente, várias vezes; em algumas de suas aparições, ela se intromete nos diálo-

gos bruscamente, trazendo informações sobre a família, ou falando em tom assustador e profético sobre o mar, a morte e a luz do farol. A avó só participa do primeiro ato; em sua última aparição ela compactua com o desejo de Moema (de ser a única filha), porém incita a neta a querer mais: não basta ser a única filha, é preciso ser a única mulher da casa. A avó não gosta de quem é mulher, mas gosta de Moema, que a seu ver é fria como as mulheres da família. Ao final da peça, Moema informa que esqueceu de alimentar a avó e que por isto ela morreu.

A avó (d. Marianinha) é marcada por um traço que pertence a outra categoria de *atores* da obra rodrigueana, qual seja, a das mulheres que cultivam o pudor e a negação da própria feminilidade. Para essa avó, que na juventude tinha vergonha de sua beleza e de tudo o que era mulher nela mesma, o pudor é tão forte que na sua família “[...] as mulheres se envergonham do próprio parto [...]” (RODRIGUES, 1993b, p. 674), acham-no imoral. Além disso, as mulheres dessa família (a linhagem dos Drummond) são marcadas por dois traços fortes e recorrentes na peça: são frias e fiéis.

O pudor marcará, então, uma série de personagens femininas rodrigueanas, como as primas da peça *Dorotéia* (1949) e as tias da peça *Toda nudez será castigada* (1956). As primas de Dorotéia são três irmãs viúvas (d. Flávia, Maura e Carmelita), que vivem juntas numa casa que não têm quartos, só salas. “*Cada uma das três jamais dormiu, para jamais sonhar. Sabem que, no sonho, rompem volúpias secretas e abomináveis*” (RODRIGUES, 1993b, p. 627, grifo do autor). Esta rubrica do autor aponta para a ideia de um recalque tão potente da sexualidade, que até o sono é suprimido de suas vidas, bem como objetos que suscitem o sonho, a intimidade e o sexo, como os quartos, a cama e a bacia para o banho íntimo.

Da mesma forma que a avó de *Senhora dos afogados*, as primas de *Dorotéia* cultivam a “vergonha eterna” de saber que possuem “[...] um corpo nu debaixo da roupa... Mas seco, felizmente, magro...” (RODRIGUES, 1993b, p. 635). São mulheres que “[...] não têm quadris, nem querem...” (RODRIGUES, 1993b, p. 634); também possuem mãos que não acariciam. Segundo Nelson, as três irmãs viúvas vestem-se de luto, do modo a esconder as curvas femininas – o dramaturgo sugere que elas usem máscaras horrendas sobre o rosto. Assim como d. Marianinha, elas repudiam a beleza feminina e numa espécie de comportamento invertido, exaltam entre si a feiura e desprezam a beleza de Doroteia como se fosse uma doença incurável:

DOROTEIA – [...] E direi, em sinal de agradecimento, direi (*vacila*) que vossa filha, Das Dores, (*com admiração*) é linda!

D. FLÁVIA (*vociferante*) – Não blasfemes, mulher vadia!... (*acusadora*) Linda és tu! (*Maura e Carmelita aproximam-se para lançar, à face de Doroteia, a injúria suprema.*)

AS DUAS (*como se cuspissem*) – Linda!

D. FLÁVIA (*ampliando a ofensa*) – E és doce... Amorosa... e triste! Tens tudo que não presta. [...] Minha filha, nunca! (*lenta e sinistra*) Nós somos feias... (RODRIGUES, 1993b, p. 634).

São mulheres frias e castas que chegam ao extremo de não enxergar os homens, anulando-os através de uma náusea que faz com que eles comecem a apodrecer ainda na noite de núpcias. Poderosas e fálicas em sua castidade ameaçadora, elas formam uma espécie de clã de mulheres que parecem se bastar a si mesmas. Elas se casam com maridos invisíveis desde que a “[...] bisavó teve sua indisposição na noite de núpcias...” (RODRIGUES, 1993b, p.630). Doroteia acrescenta que a bisavó amou um homem e casou com outro, por isso teve a náusea. Amar um homem e casar com outro é um modo de dissociar sexo/procriação e amor; a mulher traiu o amor e disso decorreu sua indisposição para o sexo e para a sexualidade como um todo. Além disso, se elas não enxergam os maridos (nem qualquer homem), elas anulam a função e o poder simbólicos que eles poderiam exercer, de modo que esse maridos não imprimem nenhuma lei, são fracos e inexistentes, sequer exercem a função de separar simbolicamente as filhas das mães, tanto que dona Flávia mantém a filha morta (Das Dores) junto a si e a educa para a náusea.

Tanto as três irmãs viúvas quanto d. Marianinha são implacáveis com aquelas que fogem ao seu padrão de castidade e vergonha: elas julgam e condenam as mulheres que usufruem de sua beleza e de sua sexualidade. Assim, é possível observar nos discursos e traços dessas personagens, oriundas de peças diversas, uma negação de atributos considerados feminis, como os quadris, as curvas do corpo e a própria maternidade – atributos estes que se associam à sensualidade feminina e ao que desperta o desejo sexual no outro mas que, no caso do parto, também remetem ao lado animalesco e instintivo da mulher associado à maternidade. O pudor, a castidade, a vergonha e a negação da feminilidade são traços que fundam uma categoria de personagens bastante recorrente na obra rodrigueana e que interessa sobremaneira a esta pesquisa. Desta categoria, trabalharei sobretudo com a avó, de *Senhora dos afogados*, e com as irmãs da peça *Doroteia* (d. Flávia, Maura e Carmelita). Po-

rém outras personagens abarcadas nessa pesquisa também possuem traços dessa categoria, como Zulmira, d'*A falecida*, e Moema, de *Senhora dos afogados*.

3.2 AS MULHERES VOLUPTUOSAS

No teatro rodrigueano há uma dicotomia patente entre ser mãe e ser mulher, esta última compreendida como aquela que passa pela fruição do prazer sexual. Em geral, o “ser mulher” é atravessado pelos traços da perdição e da prostituição. Quando essas duas instâncias da feminilidade (mãe e mulher) se unem em uma só personagem, o gozo de “ser mulher” geralmente se realiza fora do casamento, sob a marca da traição. Assim, nessa grande categoria das mulheres que são voluptuosas e transgressoras, há as que enveredam pela prostituição para satisfazer suas pulsões sexuais, sendo-lhes vetada a experiência do casamento (ou do amor a dois), como é o caso de Doroteia e das quatro irmãs mais velhas de Silene, da peça *Os sete gatinhos*; e há as mulheres que se casam mas que só se realizam sexualmente na traição (como d. Senhorinha, de *Álbum de família*, Judite, de *Perdoa-me por me traíres*, e Zulmira, da peça *A falecida*). Existem, porém, nuances e diferenças entre estas personagens e dentro dessa grande categoria, que aqui será subdividida entre “as prostitutas” e “as infiéis”; além disso, são personagens extremamente ambíguas, algumas das quais chegam ao extremo de abarcar traços também das mulheres castas. Por isso cabe abordá-las detalhadamente, traçando seus perfis e suas fábulas.

3.2.1 As prostitutas

Doroteia é a “ovelha negra” da família de mulheres castas que sentem uma náusea na noite de núpcias. Ela não é feia como as primas – é linda, tem a pele macia e o hálito cheiroso – e, sobretudo, ela não tinha o defeito de visão das outras mulheres: desde menina ela via os homens e mentia; tinha medo de não ter a náusea e ouvia vozes lhe chamando para a

perdição. Doroteia fugiu com um rapaz e depois que este morreu, passou a se prostituir – tudo isso são informações narradas pela personagem principal, que tenta comover suas primas para que elas a deixem entrar na sua casa. Na trama da peça, ela chega à casa das primas tentando provar que pertence a essa linhagem de mulheres e pedindo acolhida, mas d. Flávia teve visões que lhe mostraram a prima em perdição e por isso nega-lhe acolhimento. Doroteia conta que teve um filho pequeno que adoeceu, ela chamou um bom médico para atendê-lo e disse que pagaria o que fosse preciso para salvar a vida do filho, porém o homem recusou seu dinheiro e exigiu-lhe que ela reconhecesse a sua profissão (de prostituta) – e no lapso de tempo em que atende à exigência sexual do médico, seu filho morre. Doroteia lembrou de sua família e jurou que “[...] havia de ser uma senhora de bom conceito...” (RODRIGUES, 1993b, p. 633). A culpa pela morte do filho em meio ao exercício da profissão é o que parece mover Doroteia a mudar de vida.

Ela quer ser uma mulher honesta e voltar a pertencer a essa família¹⁹; sua perdição é narrativa de um passado próximo e ameaçador, pois teme ser perseguida pelo jarro que pertencia ao seu quarto e que lhe aparece sempre que um homem vai entrar em sua vida. Seu desejo é conseguir transitar do polo da perdição para o da castidade e se ver livre da sexualidade que a persegue, encarnada no jarro. Encabeçadas por d. Flávia, as três irmãs viúvas exigem que Dorotéia, a prima perdida, vá ao encontro de um homem doente para adquirir dele chagas horrendas, que destruirão sua beleza – só assim ela irá expiar a culpa por não ter tido a náusea do homem e por ter sucumbido à sua sexualidade. A beleza de Doroteia é elemento-chave, pois ela é tão linda que, sozinha num quarto, seria amante dela mesma (RODRIGUES, 1993b); foi por conta de sua beleza que o médico quis receber seu pagamento antes de atender o bebê doente; para as primas, é a beleza de Doroteia que a leva à perdição, por isso a beleza tem que ser destruída – é preciso considerar também que as primas são feias e exaltam sua feiura como uma qualidade, diferentemente de Doroteia, que se orgulha da própria beleza. Essa beleza que está no rosto e num corpo macio e cheiroso, se mostra, no teatro rodrigueano, perdição para as mulheres porque as alimenta de um amor narcísico e porque suscita no outro masculino um desejo incontrolável – no fim das contas, a mulher é culpada por ser bela e a beleza é um estigma que se carrega como a uma cruz.

¹⁹ Desejo de pertença a uma família de mulheres castas, que d. Eduarda (de *Senhora dos afogados*) se esforça em cultivar, como poderá ser visto adiante.

Seria preciso ter vergonha da própria beleza, como indica a avó de *Senhora dos afogados*: “[...] eu quando era moça e bonita, como és agora, eu tinha vergonha de mim mesma... Tinha vergonha de tudo que era mulher em mim... [...] E tu? Tens vergonha? De teu próprio corpo, tens?... Ou despes o teu busto diante do espelho para namorá-lo?” (RODRIGUES, 1993b, p. 675-676). Há nesta fala da avó, assim como na fala em que Doroteia afirma que sua beleza a levaria a ser amante de si mesma, uma menção a um fascínio narcisista pela própria beleza e, implicitamente, a concretização desse narcisismo em ato, ou seja, não só em olhar, mas em acariciamento e masturbação do próprio corpo, como se a mulher bela pudesse se bastar sexualmente²⁰. Para a avó (de *Senhora*) e para as primas (de *Doroteia*), isso é motivo de vergonha.

Em *Senhora dos afogados* há a referência constante a outra prostituta, referida como *prostituta morta*. Trata-se de uma personagem ausente, que só existe através do discursos narrativos de outras personagens, principalmente do noivo (seu filho), de Sabiá, do vendedor de pentes, mas também pelas falas de d. Eduarda e de Misael. A prostituta morta foi assassinada há dezenove anos, quase degolada com um machado pelo juiz Misael Drummond. A peça se passa no dia do aniversário de morte dessa mulher e as cenas são permeadas pelo alarido de gritos, choros e rezas das mulheres do cais, lamentando a sua morte como se ela tivesse acabado de morrer. Filha da dona de um bordel à beira do cais, a prostituta morta é descrita como uma mulher linda, liberal e geniosa que virou a cabeça de vários homens (Sabiá até deu um desfalque e foi preso por ela), mas que “[...] tinha um rabicho tremendo pelo dr. Misael” (RODRIGUES, 1993b, p. 718); no dia do casamento de Misael com D. Eduarda, a prostituta “[...] jurou que havia de experimentar a cama antes da noiva...” (RODRIGUES, 1993b, p. 718). Ela exigiu que o amante a levasse na sua casa, deitou-se na cama dos noivos; ele sentiu que ela tinha que morrer, então arrastou-a pelos cabelos até a praia e, com um machado, abriu-lhe o pescoço – ela morreu de olhos abertos. É possível afirmar também que a prostituta foi morta porque ousou sair do papel que lhe foi destinado pela

²⁰ Este tipo de discurso, que aponta a beleza como uma indecência e que sugere o fascínio narcisista da mulher pelo próprio corpo, surge no teatro rodrigueano pela primeira vez em uma fala de Olegário, da *Mulher sem pecado*, como já foi dito anteriormente. É interessante perceber como, no teatro rodrigueano, algumas falas se repetem e transitam entre personagens de sexos diferentes (e até de categorias opostas). O fato de Olegário e a avó terem em comum essa visão moralista da beleza pode indicar que se trata de um pensamento machista que visa o disciplinamento da sexualidade feminina, pensamento este que foi absorvido por algumas mulheres para fins de transmissão das relações de gênero.

sua profissão; ela também foi punida por romper com o padrão social imposto às prostitutas, que não podem jamais pensar em amor e casamento, pois são mulheres públicas – como dirá Herculano, de *Toda nudez será castigada*. O noivo de Moema, filho da prostituta morta, afirma que, depois de morrer, a mãe foi para a ilha das prostitutas mortas, que passam a eternidade se acariciando entre si. Ela é a prostituta chorada há dezenove anos pelas outras mulheres do cais; é também, ela, o fantasma que atormenta Misael.

A prostituta morta é a segunda prostituta que surge no teatro rodrigueano e que foi assassinada pelo amante. A primeira é Madame Clessi, prostituta de luxo de *Vestido de Noiva*, cafetina de um bordel de 1905, mulher que teve fama, homens, muito dinheiro e foi assassinada por um amante com uma navalhada na cara. O amante era um adolescente de dezessete anos, de família rica, muito parecido com o filho morto da cafetina; ele não pagava, ao contrário: recebia dinheiro de Clessi. Numa cena do velório da cafetina, no plano da alucinação, uma personagem diz que o motivo do crime foi porque ela se recusou a ir com o garoto a um piquenique, enquanto o outro afirma que eles combinaram um pacto de morte e, na hora, ela se recusou.

Além do fato de ter sido assassinada por um amante, Madame Clessi tem em comum com a prostituta morta o seguinte traço: é uma mulher da vida que exerce fascínio sobre uma mulher casada e dona de casa tradicional. Em *Vestido de noiva*, Madame Clessi surge no plano da alucinação, no sonho de Alaíde à beira da morte. Alaíde é uma jovem da década de 1940 que encontrou no porão da casa de seus pais, antigo bordel de Clessi, uma mala com o diário da cocote, um espartilho rosa, dentre outros objetos. Casada com um rico industrial que lhe trai com a própria irmã, Alaíde sofre um atropelamento e, em coma, antes de morrer, tem um sonho no qual vai ao encontro de Clessi, misturando memória e alucinação²¹.

O assassinato de Madame Clessi foi um crime passionnal muito noticiado nos jornais cariocas do início do século XX, o que fascina Alaíde tanto quanto o diário, de modo que Clessi lhe pergunta: “Quer ser como eu, quer? ALAÍDE (*veemente*) – Quero sim. Quero. CLESSI (*exaltada, gritando*) – Ter a fama que eu tive. A vida. O dinheiro. E morrer assassinada?” (RODRIGUES, 1993b, p. 355). Além do diário, Alaíde leu tudo sobre a morte, o velório e o

²¹ No segundo capítulo de minha dissertação de mestrado, abordo a relação entre memória e fantasia na peça *Vestido de noiva*, a partir da psicanálise, bem como as diferentes referências que compõem a memória e a alucinação de Alaíde, e a função da fantasia para a subjetividade humana.

enterro de Clessi nos jornais que ela pesquisou na biblioteca – e que certamente traziam a marca do sensacionalismo e da ficção em sua composição. A Clessi do plano da alucinação é uma personagem composta pela fantasia de Alaíde a partir de dois tipos de escritura: a da seção policial e a outra, do diário, uma escrita íntima, de alcova (NASCIMENTO, 2011). Esse fascínio por uma prostituta assassinada também marca a personagem d. Eduarda, de *Senhora dos Afogados* – e se compõe como um traço que marcará fortemente a personagem/dramaturgia composta em minha pesquisa, como será possível ver no capítulo quatro.

Apesar de Clessi existir materialmente no texto e na cena, tudo na peça indica que ela é uma projeção da memória e da imaginação de Alaíde, que nunca a conheceu pessoalmente – mas leu seu diário, viu fotos dela e leu matérias de jornais sobre sua morte, de modo que a imaginação de Alaíde completou as lacunas de suas leituras, compondo a Clessi que nos é dada a ver. De certo modo, também a prostituta morta é uma projeção da memória ficcionalizada de vários personagens, mas sem existência encarnada na cena. A prostituta morta, porém, assim como Doroteia, parece trazer a referência espacial da prostituição no bairro do Mangue, mais popular, em oposição ao espaço que o bordel de luxo de Clessi evoca, a saber, a Lapa – dois espaços conhecidos até meados do séc. XX e diferenciados por Nelson em algumas de suas crônicas. Um elemento une os dois espaços e suas mulheres: o crime passionai. Se Clessi e a prostituta morta fascinam essas senhoras casadas, é talvez por indicarem o lugar da liberdade e do excesso na experiência sexual feminina, pois foram mulheres lindas que enlouqueceram os homens e tiveram muitos amantes, supostamente vivendo de dar e receber prazer – inclusive o que encanta d. Eduarda é essa ilha onde as prostitutas vivem em carícias eternas, numa volúpia sem fim.

Outra prostituta marcante da dramaturgia de Nelson é Geni, de *Toda nudez será castigada* (1956). Trata-se de uma personagem que, em sua curva dramática, consegue abarcar traços das diversas categorias elencadas aqui: prostituta, casta, honestíssima, virgem, fiel e infiel. A peça é um grande *flash back*, encenado a partir de uma gravação de áudio em fita cassete, que Geni deixou para seu marido, Herculano, na qual narra a versão completa dos fatos (e fantasias) que envolvem o relacionamento dos dois, desde o dia em que se conheceram. Antes de se configurar como materialidade cênica, Geni é uma voz que produz um saber sobre a verdade insondável do desejo de uma mulher, desejo por excelência ambíguo e dissonante. Essa voz se apresenta como pertencendo a um sujeito que já morreu, interpe-

lando o outro a partir da ignorância dele: “Herculano, quem te fala é uma morta. Eu morri. Me matei. [...] Você pensa que sabe muito. O que você sabe é tão pouco! [...]” (RODRIGUES, 1993b, p. 1052). E o que ela conta é para o marido, mas é também para ela própria saber.

Herculano é um homem casto, recém-viúvo, católico praticante, que só teve uma mulher na vida e por quem cultivava uma devoção mórbida, junto com o filho. Patrício, seu irmão, um cliente de Geni assíduo e devedor, convence a prostituta a entrar num jogo de sedução que a levará a ganhar muito dinheiro de Herculano. Patrício deixa no quarto do irmão um litro de uísque e uma foto de Geni nua - e é assim que, bêbado, Herculano vai ao bordel e passa dois dias tendo relações sexuais com a moça da foto. Porém, ao acordar de sua embriaguez, Herculano destrata Geni, rebaixando-a pela sua condição de prostituta, ao que ela replica com deboche, lembrando ao cliente as coisas que ele contou sobre a falecida esposa: que ela era um “bucho”, uma chata sexual, tinha varizes que o enojavam e tomava banho de assento antes de dormir. Ao se dar conta do que fez com Geni e do que lhe disse, manchando a imagem de sua santa esposa, Herculano se desespera pelo filho casto e pela esposa que morreu com um câncer no seio.

Desde o início, quando só ouviu falar dele e de sua esposa morta, Geni se interessou por Herculano, como indica a seguinte fala da personagem, comentando na gravação a própria narrativa:

Herculano, você me interessou de cara. Te confesso. **Talvez porque havia uma morta entre nós dois. E a ferida no seio. Eu não sou como as outras. Eu mesma não me entendo.** Aos seis, sete anos, eu vi um cavalo, um cavalo de corrida. Senti que não há ninguém mais nu do que certos cavalos (RODRIGUES, 1993b, p.1056, grifo nosso).

Geni se mostra como um mulher sem meios termos, ela se lança impulsivamente; porém não é o dinheiro de Herculano que a fisga, mas a esposa morta com sua ferida no seio – no primeiro diálogo entre os dois, após as duas noites no bordel, Geni fala a Herculano da cisma que tem desde menina, de que vai morrer com um câncer no seio. Aliás, anteriormente ela falara isso a Patrício, contando também que teve uma tia que perdeu os dois seios com câncer e morreu – depois ela contará a mesma cisma às tias de Herculano. (Cabe pontuar que aqui também se repete a imagem de uma morta entre o casal, porém essa morta desperta o desejo, ao invés de afugentá-lo, como acontece em *Senhora dos Afogados*.) A

suspeita de ferida no seio é a desculpa que ela utilizará para trazer Herculano de volta ao bordel, apesar das resistências dele. Por outro lado, Geni é a mulher que sabe que os seios são o que ela tem de mais belo.

No comentário citado, é interessante também a reflexão que ela faz acerca de sua diferença e da falta de entendimento que tem de si mesma – a narrativa que gera a peça mostra, inclusive, uma personagem que muda de humor e de opinião bruscamente e que, sobretudo, não mede as palavras e as ações. O cavalo de corrida que a fascinou na infância e que vem associado no discurso ao sem sentido de sua personalidade, é uma imagem potente e enigmática. Não é qualquer cavalo, mas é de corrida, ou seja, um cavalo de raça, belo e forte que, por ser veloz, ainda deve conservar o elã selvagem dos que correm livres pelos campos; por outro lado, é também domesticado, pois precisa ser comandado e cavalgado por alguém. E o que se sobressai nele, e que a espanta, é a sua nudez, que ninguém supera. Por que “certos cavalos” têm uma nudez incomparável? O que esse fascínio diz de Geni, que em diálogo posterior irá afirmar que nunca foi menina?

No dizer de Patrício, Geni é uma das poucas mulheres que não é uma “chata sexual”. Nos encontros que tem com Herculano, antes de se casar, ela se mostra intensamente libidinosa, expondo sua necessidade premente de ter relações sexuais com ele e, muitas vezes, frisando que precisa se satisfazer sozinha. No encontro que os dois têm na rua, ele lhe pergunta se ela gosta dele, ao que ela responde sempre no sentido sexual, o que incomoda Herculano, como mostra o seguinte diálogo:

GENI – [...] Só de olhar pra você – e quando você aparece, basta a sua presença – eu fico molhadinha!
 HERCULANO (*realmente chocado*) – Oh, Geni! Por que é que você é tão direta, meu bem?
 GENI (*despertada pelo desejo*) – Vocês homens são bobos! Está pensando o quê da mulher? A mulher pode ser séria, seja lá o que for. Mas tem sua tara por alguém. (*muda de tom*) Olha as minhas mãos como estão geladas. Segura, vê. (*ofegante*) Geladas!
 HERCULANO (*amargurado*) – Amor não é isso!
 GENI (*furiosa*) – Me diz então o que é que é amor?
 HERCULANO – Certas coisas, a mulher não diz, não deve dizer. Pode insinuar. Insinuar. Mas não deve dizer. Delicadeza é tudo na mulher (RODRIGUES, 1993b, p.1074-1075).

Geni ama no corpo, que exige dela a satisfação imediata, tanto que lhe é extremamente difícil promover um adiamento dessa satisfação, negando os seus favores sexuais a

Herculano, como lhe orientara Patrício – ele disse a Geni que, quando o irmão a procurasse, ela afirmasse que ele só tocaria nela casando. No encontro em que se dá o diálogo acima, Geni logo se desespera e tenta convencer Herculano a se relacionar sexualmente com ela no meio da rua mesmo, em pé, mas ele é quem se nega, pois só poderá ter algo sexual com ela sob duas condições: a primeira é que ela abandone o bordel e sua condição de mulher da vida; e a segunda é que ela se case com ele – só depois do casamento ela terá sua noite de núpcias e seu defloramento simbólico, que marcará o início da sua nova vida, como uma mulher honesta. Nessa exigência de que Geni deve abandonar sua vida mundana de prostituta, parece implícita uma fantasia de Herculano de salvar a moça de si mesma e dos caminhos que a levaram à devassidão. Geni aceita o acordo e Herculano a leva para morar numa casa que ele tem no subúrbio; ele irá vista-la, mas não dormirá com ela e nada pode acontecer entre os dois antes do casamento.

O diálogo acima e a proposta de Herculano dizem muito do que cada um dos dois espera e entende do amor. Geni é muito clara e direta, ela diz algo que Herculano não quer (e não suporta) ver: que até a mulher mais recatada e séria tem uma tara sexual por alguém, ainda que oculta, ou seja, que as pulsões sexuais também são urgentes para as mulheres. Se Herculano não suporta ver a urgência sexual dessa mulher, nisso provavelmente ele reflete uma negação de nossa sociedade machista. O corpo de Geni, que manifesta sua urgência sexual nas mãos geladas e na genitália molhada, esse corpo que precisa ser satisfeito a qualquer custo e em qualquer lugar, me remete ao cavalo de corrida nu, que em sua selvageria precisa correr solto e veloz e que, ao se deparar com uma égua no cio, não será capaz de nenhum adiamento. Mas o que a civilização espera de uma mulher é o disciplinamento das pulsões, ou mais ainda: é a capacidade de adiar a satisfação dessas pulsões – Herculano traduz bem essas demandas quando fala que “delicadeza é tudo na mulher”. Ele pede que ela deixe de ser o que é e que ela espere, inclusive lhe impõe um período de abstinência sexual intolerável para ela – cabe ressaltar que Herculano não suporta sequer a possibilidade de Geni se satisfazer sozinha, pois isso lhe remete à mulher que ele quer que ela abdique ser. Inclusive a proposta da noite de núpcias e do defloramento de Geni reforça o ideal de mulher de Herculano, que deseja demarcar bem a diferença entre a vida de Geni antes e depois do casamento, disciplinando as exigências sexuais da amante e fazendo dela uma mulher delicada e honesta. “Bela, recatada e do lar”.

O casamento, contudo, demora a acontecer, pois Herculano sequer tem coragem de dizer às tias e ao filho da existência de Geni. Depois de ficar um longo período reclusa e sozinha em sua nova casa, Geni recebe a visita de Herculano, que lhe interpela se ela saiu e com quem. Inicia-se uma terrível discussão, na qual Herculano se posiciona como um marido que exige satisfação e obediência, ao passo que Geni mostra toda sua rebeldia e descontentamento, pois não compreende o fato dele não estar sendo homem para ela. Ele explica novamente que está tratando do casamento, porém lhe pede mais um tempo, mais um adiamento. Geni explode e recrimina a si mesma, implacável: “Burra, burra! Pensei que podia me casar. **Mulher da zona não se casa!** Tudo me acontece! E quem sabe não está nascendo agora, agora, neste momento (*Geni abre a blusa e apanha os dois seios*), a ferida no seio?” (RODRIGUES, 1993b, p. 1083, grifo nosso). Ela, então, se assume mulher da zona em seu linguajar e agride verbalmente Herculano, ameaçando de bater na sua cara e exigindo que ele seja homem naquele momento, caso contrário ela vai embora e se entrega ao primeiro que encontrar na rua. Herculano cede, beija os seus pés e eles passam três dias e três noites tendo relações sexuais sem parar e batendo na cara um do outro, numa tara sexual vulgar e selvagem. O surpreendente é que após essas três noites, fumando um cigarro, Geni decide que vai voltar pra zona, pois seu lugar não é ali – ela resolve isso de repente e só muda de ideia quando chega uma das tias e diz que Serginho, filho de Herculano, os viu nus no jardim, tomou um porre, foi preso e violado na prisão pelo ladrão boliviano.

O estupro de Serginho provoca uma virada no enredo da peça; com remorso, Herculano passa a desprezar Geni, afirmando para o filho: “Se alguém te disse que eu ia casar com essa mulher, é mentira, calúnia! Jamais me passou pela cabeça essa ideia. E nem é minha amante! Uma prostituta não é amante, é a mulher que todos usam – mas pagando. Nunca seria minha esposa” (RODRIGUES, 1993b, p. 1094). Nesta fala, Herculano sintetiza o preconceito de toda uma sociedade machista. Serginho não quer perdoar o pai e culpa ele e sua amante por tudo que lhe aconteceu na prisão. Porém, induzido pelo tio Patrício, o rapaz exige que Herculano se case com Geni, para que ele possa se vingar do pai lhe corneando com sua esposa, afinal “Prostituta não trai!” (RODRIGUES, 1993b, p. 1099).

No primeiro encontro entre Geni e Serginho, ainda no hospital, quando o rapaz lhe pede que conte tudo que ela e o pai fizeram, afirmando que ela fará o mesmo com ele, Geni se mostra mais contida, querendo se resguardar de fazer com ele certas coisas que podem

levá-lo a ter nojo dela. Ela confessa ainda que às vezes tem nojo dela mesma e que quando vê uma colega de profissão despida, sente um enjoo enorme – são atitudes que destoam de sua profissão e de sua conduta, e que têm mais a ver com as mulheres castas. Essas falas, ao mesmo tempo que apontam o caráter ambivalente de Geni, prenunciam uma mudança de posição que torna a personagem ainda mais ambígua.

A partir da exigência de Serginho, Geni se casa com Herculano e muda de figura: no dizer de uma das tias, adquire modos tão bonitos que nem parece que foi mulher da zona. Este comentário é veementemente reprimido pelas outras tias, que afirmam que Geni nunca foi da zona, ao contrário, é honestíssima e até se casou virgem! A própria Geni percebe sua mudança, depois que se casou e tornou-se amante de Serginho, como indica a seguinte fala:

Sou outra mulher, por sua causa. Eu não prestava. Mudei, você não sente que eu mudei? Te juro! Quer ver uma coisa? Ontem, eu saltei do automóvel e caiu um frasco de perfume que eu tinha acabado comprar. Então, sem querer, eu disse: merda. Não era nem palavrão. Se você soubesse a vergonha, o remorso que tive. Vergonha, remorso, por nós, pelo nosso amor. Depois que eu conheci o amor, eu não quero ser prostituta nunca mais (RODRIGUES, 1993b, p. 1104).

Na cena em que há esta fala, Geni diz ainda que não há mulher mais fiel do que ela, ao que Serginho lhe interpela se ela não o trai com o pai dele. Ela responde então: “[...] (*veemente*) – Isso não é trair. Traído é o velho!” (RODRIGUES, 1993b, p. 1102). E assim é que Geni se configura como uma personagem que é, simultaneamente, fiel e infiel, pudica e devassa. Cabe destacar também, na citação acima, essa separação entre a prostituição e o amor, como se um inviabilizasse o outro, vetando à prostituta a experiência do amor.

Geni amou Serginho pela sua juventude, pela sua pureza e, sobretudo, por pena, pois como disse no hospital: “Herculano, eu preciso ter pena. O meu amor é pena. Estou morrendo de pena. [...] Pena de ti e do teu filho!” (RODRIGUES, 1993b, p. 1091). O sofrimento de Serginho e a pena que lhe causou fez Geni descobrir um outro tipo de amor, que não se restringe à urgência e à vulgaridade da carne; um amor que faz com ela tenha vergonha de dizer até um palavrão e que a faz deixar finalmente de agir como uma prostituta. Inclusive ela se sente fiel a esse amor, ainda que seja infiel ao marido. Se Geni revela tudo isso a Herculano e se mata, é talvez porque se descobre também traída pelo seu amor, que a abandona para viajar com o ladrão boliviano, o violador. O suicídio talvez seja a única saída que Geni

encontre para escapar do vazio no qual foi lançada por Serginho, afinal, por que ela acreditou que uma prostituta podia amar e ser amada?

3.2.2 As infiéis

“Eu acho que você não quer é que eu seja fiel!” Lídia, d’A mulher sem pecado (RODRIGUES, 1993b, p. 338).

A lista de mulheres adúlteras no teatro rodrigueano é extensa e já se inaugura, timidamente, na primeira peça de Nelson, *A Mulher sem pecado*, com a personagem Lídia. Em uma de suas crônicas, Nelson afirma que, depois de um ano como repórter policial, já

[...] tinha um prodigioso elenco de adúlteras. Sempre que, na reportagem policial, cruzava com uma infiel, eu me perguntava: – “Por quê?”. E lá ia com uma tenaz e não sei se compadecida e perversa curiosidade – apurando todas as causas do adultério.

Um traíam por vingança, outras por passatempo, ou tédio, ou experiência erótica, ou dinheiro. Uma pequena e seletíssima minoria era infiel por amor. Eis o que aprendi lidando com o sangue e excremento da crônica policial: – o marido enganado perdoa muito menos o adultério por amor. Se a mulher vive uma aventura estritamente física, carnal, se trai por um, digamos assim, capricho erótico, ele sofrerá menos. Mas o amor ofende, agride muito mais (RODRIGUES, 1993a, p. 208).

Abordarei aqui algumas das mulheres infiéis do teatro rodrigueano, resumindo suas fábulas, indicando suas características e os traços que possuem em comum com outras personagens dessa categoria, bem como pontuando qual o contexto de sua infidelidade, o que a motiva a trair, como sua traição é recebida pelos que lhe rodeiam e quais as consequências que o ato gera para a própria infiel.

3.2.2.1 Lídia

Lídia, a primeira da lista das personagens adúlteras, é uma mulher linda²², casada com um rico empresário (Olegário) que há sete meses finge estar paralítico para testar a fidelidade da esposa – junto com o casal moram a mãe de Lídia, seu irmão adotivo e sua sogra louca. De origem humilde, Lídia morava na Aldeia Campista; depois de casar, passou a frequentar assiduamente o cabeleireiro, a massagista e a modista, demonstrando um cuidado para com a própria beleza que só exaspera o marido – apesar deste cuidado ser moralmente referendado pela sociedade brasileira até os dias de hoje. Como já foi exposto em seção anterior, a única coisa que interessa a Olegário “[...] é ser ou não ser traído!” (RODRIGUES, 1993b, p. 338). De fato, Lídia se mantém fiel a Olegário antes e durante toda a ação dramática, só ao final da peça o abandona e foge com o motorista, por não suportar a obsessão do marido com sua suposta infidelidade. É o próprio Olegário que leva a esposa a esse ato, ele mesmo quem lhe diz: “Não é um inferno esta fidelidade sem fim?” (RODRIGUES, 1993b, p. 339). Por um lado, Lídia é uma vítima da obsessão do marido - e se foge, é para pôr um fim ao seu inferno a dois. Por outro lado, Lídia afirma em várias réplicas que não sabe nada do amor, que é sexualmente inexperiente, por conta do excessivo “respeito conjugal” que o marido sempre teve para com ela e por conta de suas constantes ausências – o casamento não é o que ela imaginava. Lídia também se deixa fascinar por um homem que a denigre e que a ameaça. Sobre essa personagem, Nunes bem pontua:

Lídia é, na verdade, a primeira da galeria rodrigueana de mulheres oprimidas. O mórbido ciúme de Olegário, suas idéias extravagantes sobre sexo e vida conjugal submetem-na a uma pressão intolerável. A constante humilhação e a frustração sexual junto ao cônjuge autocastrado gradualmente constroem a transformação moral da personagem. Mesmo que inocente no início, Lídia é conduzida ao adultério pelo próprio marido. Sua rendição à sedução de Umberto pode ser interpretada como uma atitude de revolta contra a opressão de Olegário. Contudo, essa rebelião não é um gesto liberador. Na verdade, Lídia deixa-se impregnar pela satanização da carnalidade oficiada pelo marido. Umberto é caracterizado como um homem sexualmente violento, que gosta de insultar suas mulheres. A entrega de Lídia expressa, por conseguinte, um desejo masoquista de autodegradação (NUNES, 2000, p. 65).

²² A beleza física, traduzida pelo vocábulo ‘linda’, é um traço que marcará todas as personagens arrebatadas pela sexualidade, ou seja, tanto as prostitutas quanto as adúlteras.

A meu ver Lídia, assim como d. Eduarda (de *Senhora dos afogados*), não se apresenta como uma mulher fria sexualmente, de modo que ela esperava que o marido a iniciasse na ordem do amor e do prazer sexual, mas não é o que acontece. O moralismo e a estruturação psíquica de Olegário não permitem que ele faça de sua esposa uma amante, de modo que ao separar essas duas instâncias, ele ao mesmo tempo fantasia a esposa como amante de outro(s), alimentando assim um ciúme obsessivo. O texto leva a crer que Lídia não é o tipo de personagem que trai por “passatempo” ou “tédio”, tampouco é por amor; o que parece movê-la é o desejo de ter a experiência erótica, inclusive no que ela pode ter de vulgaridade – experiência esta interdita para mulheres casadas e “direitas” no contexto da época.

3.2.2.2 D. Senhorinha

Em *Álbum de família* (1945), a personagem adúltera é d. Senhorinha, mulher de 40 anos, “[...] *digna, altiva e extremamente formosa* [...]” (RODRIGUES, 1993b, p. 523, grifo do autor); em várias rubricas, o autor ressalta sua beleza triste²³. Casada há cerca de 25 anos com seu primo Jonas, Senhorinha é mãe de quatro filhos (Nonô, Edmundo, Guilherme e Glória) e irmã de Rute²⁴ – uma solteirona feia e cruel que lhe é oposta e que tem inveja da sua beleza desde a infância, expressando a rivalidade entre irmãs que tanto permeia o teatro rodrigueano. D. Senhorinha sempre foi linda e a mãe admirava sua beleza, olhava seu banho e lhe enxugava as costas; quando moça fez uma viagem a Belo Horizonte com Rute, mas na rua os homens só tinham olhos para Senhorinha e diziam imoralidades no seu ouvido quando ela passava. Senhorinha, por sua vez, diz que tem medidas formidáveis, uma bacia ótima e por isso foi sempre feliz nos seus partos – ela fala disso com orgulho, ao contrário da avó (de *Senhora dos afogados*), que acha o parto uma coisa imoral. Aliás, ao final da peça, d.

²³ É notável no teatro de Nelson uma repetição desse tipo de beleza que carrega um tom melancólico, pois esse traço aparece em várias de suas personagens. Porém, em *Memória da cana*, adaptação de *Álbum de família* feita pela *Cia Os Fofos* (2009), esse tom melancólico de dona Senhorinha era suplantado por uma forte carga de sensualidade em suas ações, gestos e fala, como se a personagem estivesse constantemente submetida a uma intensa pressão sexual interna que extravasava no seu modo de agir.

²⁴ Segundo Jonas, Rute é “UMA MULHER QUE NÃO SE DESEJA EM HIPÓTESE NENHUMA!” (RODRIGUES, 1993b, p. 542, grifo do autor).

Senhorinha afirma que adivinhou quem era o seu amor quando nasceram seus filhos homens – ela é a mãe incestuosa que não botou “[...] os filhos no mundo para dar a outra mulher!” (RODRIGUES, 1993b, p.569).

Como já foi dito anteriormente, d. Senhorinha traiu o marido com o filho Nonô, mas depois de muito apanhar de Jonas, denunciou outro homem no lugar do filho, para salvá-lo da morte. Desde a traição, ela foi alvo de humilhações por parte de Jonas, que a chamava de fêmea e batia em suas ancas na frente de estranhos. Na cena em que essas informações são reveladas ao filho Edmundo, que também cultivava um amor incestuoso pela mãe, Jonas diz que a esposa sempre fora sexualmente fria com ele, o que d. Senhorinha confirma. Por outro lado, em várias falas Senhorinha deixa transparecer seu fascínio pelo filho Nonô, por sua beleza física, por seu corpo nu e queimado de sol e, sobretudo, por sua loucura. Ao ver o filho correndo nu pelo mato, ela diz: “Às vezes, eu penso que o louco não sente dor. [...] Nonô é muito mais feliz do que eu – sem comparação. (*Sempre dolorosa*) Às vezes, eu gostaria de estar no lugar do meu filho...” (RODRIGUES, 1993b, p. 524). Estar no lugar do filho implicaria em também correr nua pelo mato, livre de qualquer convenção social, integrada à natureza selvagem – aliás, é o que ela faz ao final da peça, depois de matar Jonas: “[...] *parte para se encontrar com Nonô e se incorporar a uma vida nova*” (RODRIGUES, 1993b, p. 570, grifo do autor). Em vários momentos d. Senhorinha afirma que não vai embora porque não pode abandonar Nonô – ela acredita também que, se fugisse, o marido iria atrás dela, não por amor, mas por maldade.

Acerca do amor incestuoso que atrai a si própria e aos membros de sua família, D. Senhorinha afirma que “Edmundo teve medo, e se casou; Nonô teve medo e enlouqueceu... [...] Agora eu, não! [...] Eu não quis esquecer; eu não quis fugir; eu não tive medo, nem vergonha de nada!” (RODRIGUES, 1993b, p. 569). Ela é a mulher que traiu somente uma vez e depois se manteve casta; é também o tipo de personagem que só foi feliz sexualmente na traição e que no casamento era frígida – é o caso de Zulmira (*A falecida*) e, de um certo modo, de Virgínia (de *Anjo negro*). Porém, a traição de Senhorinha se dá com o objeto socialmente interdito e não é à toa que o filho enlouquece, pois é absorvido pelo desejo do Outro materno e consoma, assim, o que um dia Edmundo expressara em um bilhete que Senhorinha traz guardado no seio: “Só você existe no mundo. Eu queria tanto voltar a ser o que já fui: um feto no teu útero” (RODRIGUES, 1993b, p. 567). Para Senhorinha, a comparação que

Edmundo fez no bilhete é linda; e assim o é porque lhe remete ao que se aproxima d'O Amor, pleno, que obtura todas as faltas e dá a sensação de completude, tanto para mãe quanto para o filho, pois no útero todas as necessidades do bebê são satisfeitas sem que seja necessário chorar ou pedir. No útero o filho pode ser apenas o suporte imaginário de todos os desejos e sonhos maternos, ele não tem vontade própria e tampouco se opõe à vontade da mãe. Freud já dissera que o bebê pode operar como um substituto simbólico do falo; assim, pode se configurar também receptáculo desse amor incondicional e pleno. É o que o ato sexual com Nonô lhe faz vislumbrar e, de fato, é um filho de volta ao útero materno – e se ele enlouquece, é talvez por experimentar uma sensação de retorno à completude absoluta. Assim, a infidelidade de Senhorinha é movida por amor, ou melhor, pelo amor impossível, que *a priori* lhe devia ser interdito.

3.2.2.3 Virgínia

Com *Anjo negro* (1946) o dramaturgo traz em primeiro plano a temática do preconceito racial introjetado pelo personagem Ismael, em complexo que o faz rejeitar a sua raça e a sua cor – Ismael é um negro que renega sua mãe e se faz médico, profissão que o faz ter dinheiro e prestígio, além de demandar o uso de roupas brancas. Mesmo depois de parar de clinicar, Ismael só se veste de branco e só tem desejo por mulheres brancas. Virgínia é a esposa branca de Ismael, para a qual Nelson sugere um luto fechado, como o das mulheres castas – segundo as mulheres negras que compõem o coro da peça, Virgínia é a “Mulher branca, de útero negro!” (RODRIGUES, 1993b, p. 573), pois os seus filhos morrem sempre com a mesma idade. Três já se foram e a mãe não chora por eles; eles tinham o rosto e a cor do pai. No início da peça, o terceiro filho acabou de morrer e seu caixão é carregado para o enterro. Há a indicação de que Virgínia está casada com Ismael há oito anos, porém ela foi praticamente vendida ao marido, junto com a casa em que moram.

De fato, Virgínia é uma prisioneira nessa casa de altos muros que crescem ao longo da peça: ela não pode sair e ninguém pode visitá-la, a não ser suas tias e primas (que vêm sempre que nasce ou morre um filho) e uma criada negra. Desde que se casou, Virgínia não

viu mais nenhum homem além de Ismael, o mundo está reduzido a eles dois – o marido afirma que foi a própria esposa quem pediu uma casa assim, como um mausoléu onde ela pudesse esconder sua vergonha depois da primeira noite dos dois. Porém, ele também está implicado nessa casa de muros altos, por dois motivos: ele queria fugir “[...] do desejo dos outros homens” (RODRIGUES, 1993b, p. 580) e, sobretudo, queria que só ele existisse para a mulher, que ela esquecesse qualquer rosto branco e só lembrasse do dele, negro. Há nessa frase (de fugir do desejo dos outros homens) uma dubiedade: ele não quer que outros homens a desejem (à semelhança de Olegário e de Gilberto), mas também não quer que ela deseje outros homens, sobretudo um homem branco, o que implicaria em tocar na sua ferida narcísica (ser negro).

A história que explica o casamento entre Virgínia e Ismael é narrada pela personagem ao seu cunhado (e amante fugaz), o cego Elias, o primeiro homem branco que ela vê depois de oito anos de reclusão, na breve saída do marido para enterrar o filho. Nesse encontro com Elias, além de falar para o cego de sua beleza incomparável, Virgínia conta que ficou órfã ainda menina e foi morar com uma tia que tinha quatro filhas, uma das quais estava noiva. Ela amava o noivo da prima em segredo e um dia ele chegou e a encontrou sozinha; sem falar nada ele a beijou, fez-lhe uma carícia no corpo e fugiu. A tia e a prima noiva viram tudo; a prima enforcou-se e, na noite do velório, a tia mandou que Ismael, médico e amigo da família, estuprasse Virgínia, ainda uma adolescente. A tia disse: “Deixa que ela grite, deixa ela gritar...” (RODRIGUES, 1993b, p. 588). No dia seguinte, Ismael comprou a casa e casou-se com Virgínia, que foi a mulher violada todas as noites, como indica a seguinte fala:

ISMAEL – [...] Há oito anos que todas as noites acontece nesta cama o que aconteceu na outra. Há oito anos que gritas como se fosse a primeira vez; e eu tenho que tapar tua boca. Sou teu marido, mas quando me aproximo de ti, é como se fosse violar uma mulher. És tu essa mulher sempre violada – porque não queres, não te abandonas, não te entregas... Sentes meu desejo como um crime. Sentes? (RODRIGUES, 1993b, p. 598).

Cabe lembrar que até meados do século XX era comum que os crimes de defloramento fossem isentos de punição no caso do agressor remediar o mal casando-se com a vítima – mesmo que o defloramento houvesse se dado mediante ato de violência, sem o consentimento da vítima, o que importava era a reparação da honra da jovem através do casamento, arranjado muitas vezes sob pressão da justiça. Certamente muitas jovens foram forçadas a

casar com seus agressores, assim como a personagem Virgínia. Além disso, era um direito do marido estuprar sua mulher, caso ela se recusasse a manter relações sexuais com ele. Assim, a peça rodrigueana não traz nada “anormal” para os costumes da época; porém, com seu exagero peculiar, Nelson mostra o quanto esses costumes são grotescos ao pôr em cena uma mulher que foi forçada a casar com seu estuprador e foi estuprada oito anos a fio, ou seja, 2.920 noites seguidas. Virgínia resiste sempre a essa violação; resiste também de forma violenta, ao matar os próprios filhos.

A fala citada acima se encontra num diálogo revelador entre o casal; nele, Ismael indiretamente afirma que ama Virgínia e mostra que esperava que a esposa cultivasse algum amor e carinho por ele. Nesse diálogo, Ismael também indica saber que foi Virgínia quem assassinou os três filhos, por eles serem pretos e por serem parecidos com o pai. O texto põe em primeiro plano o preconceito racial de Virgínia como o motivo do assassinato dos seus filhos, porém é possível inferir outro motivo: se ela foi a mulher violada todas as noites, por que ela haveria de amar os frutos dessa violência cotidiana? Matar os filhos pode ser também um modo de vingar-se desse marido violador, à maneira de Medeia²⁵, de eliminar o que a liga irremediavelmente ao seu agressor, recusando-se a dar continuidade à sua linhagem e a amar e educar os filhos que lhe remetem à violência sofrida. Por outro lado, Ismael sabe dos crimes de Virgínia e não age contra eles, ao contrário, sente mais desejo pela esposa ao sabê-la assassina de sua linhagem e assassina de sua cor – se para ela os filhos podem remeter à violência que sofre e ao agente agressor, para ele os filhos remetem à raça e à cor que ele tanto renega. Cabe pontuar também que nessa peça há uma inversão no que concerne ao padrão escravocrata consolidado na história da sociedade brasileira, pois traz um homem negro que mantém presa uma “escrava branca” para seus deleites sexuais.

Se me alongo na apresentação e análise de *Anjo negro*, detendo-me não somente em Virgínia, mas também em Ismael, é porque, primeiro, ainda não havia debatido esse personagem masculino com profundidade, e, segundo, porque é impossível analisar a peça sem tocar na questão racial – seria um recorte inviável abordar a peça somente a partir do viés da violência contra a mulher, pois os dois temas estão muito imbricados.

²⁵ Medeia, porém, matou os filhos para vingar-se por ter sido abandonada por Jasão, que a trocou por outra mulher.

A fala em que Ismael se refere à violação diária da esposa, ocorre logo depois que Virgínia recebe a visita de Elias, com quem o traiu uma única vez, numa relação sexual que ela afirma ter sido pura. A infidelidade de Virgínia potencializa uma vingança contra o marido em diversos níveis: primeiro, ela o trai com um homem branco, meigo e de traços delicados; não é, contudo, qualquer branco, é O branco, o mais odiado porque era irmão adotivo de Ismael, aquele que lhe jogava à cara a alteridade da cor, fazendo-o sentir-se inferior em sua própria casa, alimentando nele a inveja pela cor do Outro. Porém, a maior vingança da infidelidade de Virgínia seria ter um filho branco, que não fosse de Ismael e não tivesse seu rosto – era esse seu maior desejo. Além disso, Ismael percebe que a esposa não traiu só por prazer – isto ele poderia perdoar. Ele sente, no entanto, que houve mais do que isso e que a esposa não iria esquecer Elias, pois “Ele trouxe um amor que nenhum outro [...]” a daria (RODRIGUES, 1993b, p. 603), nem ele mesmo.

Ao saber da traição de Virgínia com Elias, Ismael logo entende que a mulher deseja ter um filho branco que não seria morto como os outros, o que ela confirma. O marido afirma então que ele matará esse filho. Virgínia se desespera e entrega o amante para salvar o filho; nessa cena, ela desfaz e contradiz tudo que havia afirmado anteriormente sobre o amante e seu modo puro de amar, dizendo então que Elias só sabe amar igual a Ismael, “[...] fazendo da mulher uma prostituta...” (RODRIGUES, 1993b, p. 603). Os dois discursos de Virgínia são tão convincentes, ainda que opostos, que o leitor/espectador não chega a saber qual é a versão verdadeira para a personagem – a única verdade que resta é sobre o filho que ela deseja ter e salvar da morte. Virgínia também é ambígua em seu encontro com o amante: se até eles se amarem ela se apresenta doce e apaixonada, depois ela se mostra fria e indiferente, e inclusive afirma que tudo não passou de um fingimento. A dissimulação e a ambiguidade que marcam Virgínia são características inerentes a várias personagens rodrigueanas e me interessam sobremaneira, apesar delas trazerem um olhar machista sobre a mulher – isso porque são características que se mostram enquanto estratégias de resistência e até de sobrevivência dessa mulher em uma situação extrema de opressão.

Para finalizar a análise de Virgínia, sem pretender dar conta do enredo da peça nem esgotar as possibilidades interpretativas da personagem, levantarei ainda um ponto que concerne à sua relação com Ismael, o marido violador. Quando Virgínia narra a Elias a história do seu primeiro estupro, o cunhado lhe pergunta por que ela não foge com ele, ao que

ela responde: “Se eu fugisse, a transpiração dele não me largaria; está entranhada na minha carne, na minha alma. Nunca poderei me libertar! Nem a morte seria uma fuga!” (RODRIGUES, 1993b, p. 588). Aqui aparece uma dimensão de trauma, de uma introjeção da violência no corpo e na alma, de maneira que se afastar do agente agressor não a livraria de traços alucinatórios e fantasias que remetessem a ele. Cabe retomar que, em diálogo anterior, Ismael lembra à Virgínia que ela pediu-lhe uma casa como um mausoléu, para que ela pudesse esconder sua vergonha depois do estupro – há aqui uma inversão que faz com que a vítima se sinta culpada e não o agressor. Se ela precisa esconder sua vergonha é porque, de algum modo, ela foi a responsável pelo estupro – por ser bela, por ter encantado o noivo da prima, enfim, por ter suscitado o desejo no outro masculino. Nelson expõe, assim, como a culpa é introjetada pelo sujeito e age nele inconscientemente, funcionando como a transmissão de um julgamento moral que legitima as desigualdades de gênero.

O final de *Anjo negro* torna a personagem ainda mais complexa em sua relação com o agressor. O terceiro ato da peça se inicia 16 anos depois da infidelidade de Virgínia; sabe-se que nasceu uma menina branca e que ela vive, com seus 15 anos. Ismael tomou a menina para si, cegou-lhe ainda bebê – para fazê-la acreditar que ele não é negro, mas sim o único homem branco no mundo – e fez dela sua mulher, no sentido sexual. Supõe-se que Virgínia, assim como d. Senhorinha, foi desprezada sexualmente pelo marido depois de descoberta a infidelidade e nascida a menina branca. Virgínia odeia a filha e, autorizada por Ismael, conta para ela tudo o que viveu e o que sabe do marido (inclusive que ele é negro), numa tentativa de convencer Ana Maria a abandonar o pai adotivo. Depois de três dias e três noites nessa tentativa vã, Virgínia desiste e vai falar com Ismael, que a manda ir embora, libertando-a finalmente. Porém Virgínia se recusa a ir e, mais, admite o impensável: “Menti muito, menti outras vezes, mas desta vez não. Espia nos meus olhos. [...] Eu não sabia que te amava, mas minha carne pedia por ti. Mas agora sei! Tu me expulsaste, e eu não quero ser livre, não quero partir – nunca... Ficarei aqui, até morrer, Ismael...” (RODRIGUES, 1993b, p. 621). Virgínia mostra que não é o trauma da violência que a impede de ser livre, mas sim o gozo na violência; ela admite seu gozo mórbido, na carne, pelo sexo violento e doloroso. Assim, Virgínia rompe com qualquer padrão normativo de amor e casamento, ela faz um furo na ordem social vigente e até no que se opõe a essa ordem, como os discursos e as lutas feministas, por exemplo. Ela mostra que o desejo pode ser mais obscuro e tortuoso do que a ordem,

a ética e os discursos ideológicos podem imaginar. Que mulher mantida em cárcere privado e estuprada por anos a fio negaria a dádiva da liberdade? Existe ou existiria alguém como Virgínia? Tomo emprestada uma frase do próprio Nelson, acerca da personagem Ismael, para responder a essa questão: Virgínia “[...] não existe em lugar nenhum; mas vive no palco. E o que importa é essa autenticidade teatral” (RODRIGUES, 2000, p. 12). Se esta “autenticidade teatral” reflete ou não a realidade palpável, tanto faz; o fato é que ela expõe algo da ordem do sem sentido, mostrando o imponderável do desejo humano.

Até aqui tenho analisado as personagens infiéis seguindo a ordem cronológica de escrita das peças de Nelson Rodrigues, de modo que, nessa ordem, a próxima seria d. Eduarda, de *Senhora dos afogados* (1947). Opto, no entanto, por deixar essa personagem por último, por acreditar que ela condensa traços e ações das três categorias abordadas aqui: as castas, as prostitutas e as infiéis. Abordarei, a seguir, as personagens Zulmira, d’*A falecida* (1953), e Judite, de *Perdoa-me por me traíres* (1957).

3.2.2.4 Zulmira

Zulmira é uma personagem tão ambígua e complexa quanto as que foram abordadas anteriormente, porque ela também transita entre polos opostos da fruição sexual. Ela traiu no tempo passado, anterior ao momento em que se desenvolve a trama da peça; no presente da ação dramática, ele acabou de se converter à igreja teofilista e passa a ter com o marido pudores exacerbados: não admite mais beijo na boca; se recusa a vestir um maiô e ir à praia, afirmando que “A mulher de maiô está nua. [...] Nua no meio da rua, nua no meio dos homens” (RODRIGUES, 1993b, p. 743). Tuninho reclama aos sogros, conta que perguntou se Zulmira tinha nojo dele, ao que ela respondeu: “Tuninho, se você me beijar na boca, eu vomito, Tuninho, vomito!” O pai de Zulmira até lembra à filha que “O marido tem seus direitos!”, mas ela responde que “Nenhuma mulher devia pertencer a homem nenhum! [...] Nem ao marido!” (RODRIGUES, 1993b, p. 744). Em um diálogo com Tuninho, ela afirma ainda que deixou de ser mulher.

Em seu casamento, antes mesmo de se converter, Zulmira se mostrava uma mulher fria sexualmente, mas “fez o diabo” com um homem desconhecido no banheiro de uma soverteria e tornou-se amante dele. Seu caso durou até o dia em que foi surpreendida por uma prima honestíssima ao passear de braço dado com o amante; depois disso, foi capturada pela culpa a partir do olhar de julgamento do Outro, abandonou o amante, mudou de religião e a pulsão sexual deu lugar à pulsão de morte. Como em outras peças de Nelson, a história da traição de Zulmira é narrada por um homem (neste caso, o amante) ao marido (Tuninho), após a morte da personagem, e posta em cena como uma imagem da memória, um *flash back*.

Em boa parte da ação dramática, Zulmira sente-se muito doente, e apesar de seu velho médico não ter diagnosticado nenhuma doença grave, ela tem fortes acessos de tosse e morre ao final do segundo ato. Neste ato ela dedica-se a visitar uma casa funerária e planejar o seu enterro com os acessórios fúnebres mais refinados e caros, fazendo o orçamento para o enterro de uma amiga fictícia que está prestes a morrer. Zulmira e o marido moram na Aldeia Campista e estão muito mal financeiramente, pois Tuninho está desempregado. Em sua rivalidade com a prima honestíssima (Glorinha) que a flagrou com o amante, Zulmira assume uma posição extremada de “mulher direita” - e mais, sonha com um enterro rico, que deverá ser pago pelo ex-amante. Mas o que Zulmira deseja alcançar com um enterro caro e pomposo? Um enterro rico eleva imaginariamente a posição social do morto, agregando-lhe um valor simbólico com pompas dignas de pessoas importantes e famosas, o que deslocaria Zulmira não só desse lugar de pobreza, mas também de inferioridade em relação a essa prima que vai a um médico caro, que tem até piano no consultório. Além disso, Zulmira quer que todas as mulheres da rua a vejam nua depois de morta, no momento da preparação do seu corpo de defunta; ela quer, sobretudo, que Glorinha se depare com seu corpo ainda belo e com dois seios – ao contrário da prima, que teve câncer de mama e precisou retirar um seio.

Há em Zulmira um relação de inferioridade, de inveja e de culpa para com Glorinha, pois a prima é uma mulher honesta demais, tem dinheiro e ela não – Zulmira sente a honestidade da prima como uma afronta pessoal que lhe é dirigida. Ela até disse ao amante, antes de abandoná-lo, que Glorinha não a deixa amar e a “[...] impede de ser mulher” (RODRIGUES, 1993b, p. 773). Porém, ao descobrir que a prima tem um seio só, Zulmira compreende a ho-

nestidade dela como uma impossibilidade de ser mulher, após a mutilação dessa parte do corpo tão ligada à sensualidade e à feminilidade das mulheres. Por isso talvez Zulmira escolha caminhar para a morte, ao invés de enfrentá-la. Ela bem poderia pedir dinheiro ao ex-amante para ir a um bom médico e se tratar, mas se opta por deixar a morte vir é para que seu corpo de mulher seja exposto em sua inteireza, fazendo a prima deparar-se com o que lhe falta (os belos seios).

3.2.2.5 Judite

Judite é a esposa infiel que só surge em cena a partir da narrativa do passado, feita por seu cunhado (o tio Raul). Vale pontuar que tanto a traição de Zulmira quanto a de Judite são apresentadas por intermédio da palavra de homens envolvidos com elas, num *flash back*. Assim, quando se trata de reprimir a beleza e a sexualidade feminina, a voz narrativa é das mulheres; quando o tema é a infidelidade, a voz narrativa preponderante é dos homens. Talvez essas vozes transmitam, subliminarmente, os preconceitos e limites próprios da cultura em que se forjou a dramaturgia rodriguena, de modo a refletir, por um lado, a visão competitiva das mulheres sobre si mesmas e, por outro lado, o medo dos homens de sofrer aquilo que impingem às suas companheiras, ou seja, a traição.

Em *Perdoa-me por me traíres* (1957), Raul resolve contar à Glorinha, filha de Judite e sua sobrinha, a verdadeira história da morte de sua mãe, uma mulher linda e fogosa que supostamente se suicidou aos vinte e dois anos. O fato de Judite ser apresentada ao público pela boca de Raul, que era obsessivamente apaixonado pela cunhada, deixa dúvidas quanto à veracidade da caracterização da personagem e dos fatos que a cercaram. Por outro lado, a narrativa expõe o olhar e a fantasia masculina diante dessa suposta “infiel”, o que a meu ver justifica o debate acerca dessa personagem.

Judite e Gilberto estavam casados há três anos, sua filha Glorinha tinha dois anos, eles eram “[...] o casal mais feliz da família e, ainda por cima, só pensavam em sexo!” (RODRIGUES, 1993b, p. 801). Porém tudo muda quando Judite se recusa a partilhar com o marido o banho que até então era sagrado, levando Gilberto a acreditar que seu repentino pudor

era sintoma de sua infidelidade. Gilberto bateu na esposa e passou a pressioná-la para que dissesse quem era o amante, até que Judite não suportou mais essa tensão e pediu ajuda ao cunhado. Na presença de Raul, Gilberto fala de suas suspeitas e Judite nega a traição, mas também recusa-se a sair de casa e deixar o marido agressor, o que para ele só confirma o seu estatuto de adúltera. Porém Gilberto admite estar doente de ciúmes e pede que o irmão o interne. Após seis meses de reclusão, ele volta, curado, e encontra Judite arrumando-se para sair; ela claramente dissimula a decepção pelo retorno abrupto do marido e mente para não abrir mão de seu compromisso. No dia seguinte, em uma visita de toda a família de Gilberto (mãe e irmãos), Raul conta para o irmão que o compromisso de Judite era com o amante, afirmando ter feito uma investigação que o levou a descobrir nome, endereço e até as preferências de alcova do tal amante da cunhada.

Como já foi dito anteriormente, Gilberto nega-se a punir e humilhar sua esposa e é novamente internado pela família, que não admite que um homem não seja capaz de perdoar e amar uma adúltera. Raul assume então o lugar do marido traído e, antes de obrigar Judite a tomar um veneno, exige que ela confesse que tem um amante, ao que ela responde pela via do excesso:

Um amante? Um só? Sabes de um e não sabes dos outros? (*violenta e viril*) Olha: vai dizer a tua mãe, a teus irmãos, a tuas tias – fui com muitos, fui com tantos! (*subitamente grave e terna*) Já me entreguei até por um “bom dia”! E outra coisa que tu não sabes: eu adoro meninos na idade das espinhas! (RODRIGUES, 1993b, p.814).

Antes de morrer, ela acrescenta: “Eu me arrependo do marido, não me arrependo dos amantes!” (RODRIGUES, 1993b, p. 814). Judite – ao contrário de personagens como Lídia, D. Senhorinha e Dona Eduarda – foi uma mulher amada e sexualmente feliz na vida conjugal, ela não era fria com o marido e vice-versa. Não estava submetida a uma carência afetiva ou sexual, nem sofria agressões – pelo menos não antes do marido desconfiar de sua fidelidade. Em sua composição dramática e em seu modo de trair, Judite lembra a personagem Solange, do conto *A dama do loteamento (d’A vida como ela é...)*. Assim como Judite, Solange também era bem casada e feliz na vida conjugal, mas a partir do segundo mês de casamento passou a sair todas as tardes de casa, no mesmo horário, invariavelmente, para pegar um coletivo qualquer, de onde sempre descia acompanhada de um homem para se relacionar sexual-

mente, traindo o marido com uma infinidade de conhecidos e desconhecidos ao longo de dois anos (RODRIGUES, 2006).

No conto, o marido (Carlinhos) suspeita da traição depois de surpreender a esposa e um amigo com os pés sobrepostos debaixo da mesa, o que o faz refletir sobre algumas mudanças que notou na esposa – à semelhança de Gilberto, que também desconfia da traição a partir de um acontecimento sutil. Trancados no escritório, Carlinhos induz a confissão da esposa ao pôr seu revólver em cima da mesa, ameaçando matar o amante, que ele supõe ser o amigo dos pés entrelaçados (o Assunção). Para impedir esse assassinato inútil, Solange confessa, então, que ele não foi o único. Ela desfia uma imensa lista de homens (conhecidos e anônimos), fazendo Carlinhos constatar que não pode matar a metade do Rio de Janeiro. Em sua confissão, Solange não explica ao marido os possíveis motivos das traições, talvez porque eles não existissem; ao contrário, ela assume: “‘Não sou culpada! Não tenho culpa!’ E, de fato, havia, no mais íntimo de sua alma, uma inocência infinita. Dir-se-ia que era outra que se entregava e não ela mesma” (RODRIGUES, 2006, p.38). Aqui há, mais uma vez, a dimensão da sexualidade como algo que não só escapa ao sujeito, mas que lhe suplanta.

Com Judite (e com Solange), o dramaturgo expõe o sem sentido da traição, ou dito de outro modo, o dramaturgo expõe o sem sentido da traição: a traição desenfreada que é movida pelo sexo e pelo prazer, que é comumente aceita na conduta dos homens na medida em que é justificada pelo instinto sexual do macho, mas que choca quando é efetivada por uma mulher, inclusive porque expõe a possibilidade (historicamente negada) da mulher ocupar uma posição ativa, de quem, no jogo sexual, seduz e acumula homens. Se a infidelidade feminina já não é facilmente tolerada, mesmo quando ela vem como ponto de fuga para uma relação conjugal opressiva, desgastada ou violenta, a infidelidade de Judite rompe com qualquer possibilidade de justificativa pela vitimização ou pela opressão da mulher, fazendo o leitor/espectador se deparar com o excesso do desejo e do gozo feminino, tão abafados socialmente em prol das vocações domésticas e maternais. Judite paga caro por esse excesso, pois Raul a envenena e a estupra enquanto ela agoniza.

Judite, fantasma do passado, não age sobre o presente da ação dramática; se ela aparece no relato de Raul e nessa breve memória dramatizada, é simplesmente para ele mostrar à Glorinha a origem materna de sua tendência à mentira, à dissimulação e, sobretudo, à voluptuosidade. Glorinha conviveu com a mãe somente dois anos, mas tem o seu jeito,

o seu andar, o seu tipo de corpo, a beleza, a dissimulação e a sensualidade. Para Raul, as “[...] duas se parecem como duas chamas²⁶ e vão ter o mesmo destino [...]” (RODRIGUES, 1993b, p. 818).

3.2.2.6 D. Eduarda

Passo agora à análise da última e principal personagem envolvida nesta pesquisa, a saber, d. Eduarda, de *Senhora dos afogados* (1947). Se deixei esta personagem por último e se a considero eixo central de minha pesquisa, é porque sua composição dramática me leva a supor que ela traz em seu bojo traços característicos e ações que pertencem às duas grandes categorias de personagens mulheres aqui debatidas, pondo em evidência a ambiguidade inerente às mulheres rodrigueanas, pois ela está entre o dever da tradição familiar (e maternal) e o apelo das pulsões e das paixões. A meu ver, d. Eduarda contém traços, simultaneamente, das mulheres castas, recatadas, fiéis, e das mulheres voluptuosas e transgressoras (as prostitutas e as adúlteras). Como pretendo mostrar a partir dessa análise, d. Eduarda é casta, fiel, tem o corpo rígido como as mulheres castas, mas não é fria, o desejo escapa pelas suas mãos indomáveis. É uma mulher de família, mas também é adúltera e equipara-se a uma prostituta; não é possível afirmar com certeza que ela gozou sua sexualidade, pois nunca foi amada e acariciada pelo marido, porém ao menos um homem a possuiu com desejo.

Em rubrica, Nelson descreve d. Eduarda como uma mulher “[...] *ainda formosa, apesar de alguns cabelos grisalhos, casta e severa no seu luto fechado*” (RODRIGUES, 1993b, p. 673, grifo do autor). Assim como a filha (Moema), d. Eduarda não usa maquiagem e tem “[...] *uma palidez quase sobrenatural*” (RODRIGUES, 1993b, p. 673, grifo do autor). Ambas estão de luto, posicionadas de maneira rígida e hierática. Apesar de não possuírem nenhuma semelhança entre si, mãe e filha têm em comum a movimentação das mãos, que ocorre ao longo da peça de maneira idêntica e simultânea, o que as irrita sobremaneira.

²⁶ Esta mesma frase já havia sido usada em *Senhora dos afogados*, quando Paulo compara a mãe (d. Eduarda) e a irmã (Moema).

Em diversos momentos o texto fornece indícios de que as mãos de d. Eduarda e, conseqüentemente, as de Moema, atraem e fascinam os personagens masculinos: Misael (pai) só repara nas mãos depois que a esposa já foi mutilada e morta, tem saudade dela ao olhar as mãos da filha e se acende nele um desejo antigo e abafado; Paulo (filho e irmão) confunde mãe e irmã pelas mãos, acha as duas parecidas como duas chamas e tem um amor devoto pelas duas; o noivo beija e acaricia as mãos de Moema, como se fosse noivo somente de suas mãos, mas através delas ele cobiça d. Eduarda. Se exercem tanto fascínio, talvez devam ser mãos belas, que se movimentem com delicadeza e que contrastem com a aparência geral dessas mulheres, que o dramaturgo sugere que seja rígida, hierática e de luto (NASCI-MENTO, 2011). Ou podem ser movimentos estranhos, que beirem o grotesco? Que tipos de movimentos podem ser estes, que atraem as personagens masculinas e que ligam mãe e filha irremediavelmente? O diálogo abaixo, além de exemplificar o fascínio que as mãos exercem sobre o Noivo, mostra também três ações indicadas pelo dramaturgo para essa movimentação:

MOEMA (*em sonho*) – Diz que me ama... E me beija as mãos... Quase não olha para o meu rosto... Como se fosse noivo apenas de minhas mãos... Não me beijou nunca na boca... (*olha as próprias mãos como se estas tivessem um mistério; aperta a cabeça entre as mãos, atormentada*) E por que, meu Deus, por quê?

(*Olha novamente as mãos, com espanto; d. Eduarda tem exatamente o mesmo movimento. E, por um momento, as duas esquecem de tudo para examinar as próprias mãos.*)

MOEMA (*para d. Eduarda*) – Por que não paras com essas mãos? Por que não lhes dás sossego?

D. EDUARDA (*desesperada*) – Eu não mando nas minhas mãos. Eu não quero e elas fazem assim!

(*Mãe e filha, com uma expressão de sofrimento profundo, têm o mesmo gesto fúnebre; unem as mãos na altura do peito e entrelaçam os dedos.*) (RODRIGUES, 1993b, p. 679-680).

Nessa cena, apertar a cabeça com as mãos está mais próxima a uma ação agressiva contra ela mesma; já a ação de entrelaçar as mãos no peito em gesto fúnebre talvez indique a vontade das personagens de aquietar essas mãos, como se fosse possível abafar ou matar o desejo que se deixa trair pelos movimentos delas – desejo mortífero ou voluptuoso. Aquietar as mãos e seus movimentos idênticos e sincrônicos seria também pôr um fim à única coisa que liga mãe e filha.

Outro ponto que chama atenção no diálogo acima é o fato de d. Eduarda não ter domínio sobre suas próprias mãos, que agem à sua revelia, ou seja, as mãos agem nela, sem que ela queira e sem que possa fazer nada contra isso. Esta autonomia das mãos faz com que elas adquiram, a meu ver, o estatuto de um ser independente que existe e age na personagem, como o sujeito do inconsciente encarnado em uma parte do corpo. É possível supor, inclusive, que as mãos de Eduarda têm um desejo próprio, que irradia sobre a personagem e a faz desviar-se de seu caminho de mulher honesta: este desejo é acariciar.

Ao final da peça, Moema reflete sobre o papel ativo das mãos, afirmando: “As mãos são mais culpadas no amor... Pecam mais... Acariciam... O seio é passivo; a boca apenas se deixa beijar... O ventre apenas se abandona... Mas as mãos, não... São quentes e macias... E rápidas... E sensíveis... Correm o corpo...” (RODRIGUES, 1993b, p. 710). Porém, a peça mostra que se as mãos são ativas na carícia, elas também o são na violência.

D. Eduarda é esposa de Misael (um juiz), mãe de Moema e Paulo, e pertence à família Drummond há dezenove anos. Os Drummond são uma família tradicional, na qual a fidelidade deixou de ser um dever e virou um hábito de trezentos anos - família de mulheres castas e frias, que negam a própria feminilidade. Eduarda é diferente, ela não é fria, como as Drummond, mas é fiel.

Num primeiro plano, ela parece desejar pertencer à família Drummond, ser fria como uma Drummond, pois em algumas falas ela busca afirmar sua pertença à família. Um exemplo disso é quando Moema afirma que seu pai não chora, que sua “[...] família chora pouquíssimo” e d. Eduarda replica: “Minha filha morreu e eu não chorei ainda” (RODRIGUES, 1993b, p.676). Em outra cena, Misael olha para a esposa e constata que ela é diferente das mulheres da família, ao que ela responde: “Sou diferente. Mas uma coisa tenho das outras mulheres da família – sou fiel... Nenhum homem me acariciou, nem meu próprio marido. Meu próprio marido me possuiu sem me acariciar... [...] Me reconheces fiel?” (RODRIGUES, 1993b, p. 693).

Seu filho, Paulo, a ajuda na busca de concretizar esse desejo de pertença, vendo nela uma mulher pura e instigando-lhe o exercício da fidelidade. Misael, seu marido, faz dela uma mulher casta, que em dezenove anos de matrimônio nunca foi acariciada e sempre foi possuída nas trevas. Ser possuída sem carícias é uma imagem forte que inevitavelmente remete ao estupro, a um ato sexual seco, no escuro, onde os corpos não são vistos e a beleza de

Eduarda é obscurecida pela imagem de uma morta. D. Eduarda inclusive recusa-se, com visível rancor, a rememorar sua noite de núpcias, marcada no discurso do marido pela ausência de prazer, e já perdeu a conta de quanto tempo faz que Misael não a procura sexualmente. Como outras mulheres rodrigueanas, também ela foi submetida a um longo período de abstinência sexual. O sexo no escuro e sem carícias remete também ao costume medieval de se utilizar um lençol próprio para o ato sexual, que cobria o corpo mas permitia a penetração através de um buraco situado na altura da genitália.

Apesar de sua castidade e fidelidade, a sogra, a avó louca da família, e Moema não a reconhecem como uma Drummond, reiterando sempre seu estatuto de estrangeira e tentando eliminá-la. Moema sutilmente instiga a mãe a se apaixonar pelo noivo e ser infiel.

A relação de d. Eduarda com o noivo da filha é ambivalente, como indica o diálogo a seguir:

MOEMA (*aproximando-se, com a expressão de quem quer extorquir um segredo abominável*) – Deves saber mais do que eu, impossível que não saibas... Antigamente, tu gostavas dele...
 D. EDUARDA (*espantada*) – Gostava...
 MOEMA – Depois deixaste de gostar.
 D. EDUARDA (*num grito*) – Desmancha esse casamento, Moema!
 MOEMA – Eu sei que odeias meu noivo. (*segura a mãe pelos braços*) Por que este ódio?
 D. EDUARDA (*implorando*) – Não me perguntes.
 MOEMA (*obstinada*) – Ainda agora, querias tê-lo aqui... (RODRIGUES, 1993b, p.678).

Em um diálogo com Misael, Eduarda denuncia seu enleio pelo noivo, afirmando que quando ele chega ela sente sua presença no ar que respira. Ela acrescenta que sente também cheiro de mar nos cabelos dela e sente vontade de cheirá-los. Se d. Eduarda queria que Moema desmanchasse o noivado, era para proteger a si mesma do seu desejo por ele.

O noivo tem um elemento em comum com Eduarda: ele também é um estranho nessa família. O que Moema sabe dele é pouco: que ele foi oficial da Marinha, que a mãe mora numa ilha e que não se sabe do pai; tem algo nos olhos e na boca do noivo que a atrai – se algo nele atraía Moema, era talvez sua semelhança ao pai, denunciando mais uma vez o amor incestuoso da moça. A pedido de d. Eduarda, os vizinhos disseram a verdade sobre ele: o noivo passa o dia bêbado, com várias “mulheres da vida”; “Diz que talvez se case, mas só com uma mulher da vida. Só acha graça nesse tipo de mulher” (RODRIGUES, 1993b, p. 679).

Neto de uma velha cafetina, ele é referido por Misael como um “vagabundo de cais”, “[...] o deus das mulheres da vida” (RODRIGUES, 1993b, p. 699) que tem, em todas as partes do seu corpo, tatuagens com nomes de prostitutas que conheceu. (No começo do segundo ato, o noivo mostrará o peito nu, revelando que só há um nome tatuado no seu corpo, repetido muitas vezes dentro de corações flechados: o de sua mãe, a prostituta morta por Misael).

É o noivo quem fala de uma ilha linda, onde vivem sua mãe e outras prostitutas mortas, numa eternidade de mar e carícias. Ele é o filho bastardo de Misael com a amante morta, que denuncia o pai pelo assassinato e colhe sua vingança, levando d. Eduarda para ser sua amante. “A prostituta deitou-se na cama da noiva e agora a noiva deita na cama da prostituta” (RODRIGUES, 1993b, p. 718). Aliás, antes de consumir sua vingança, o noivo precisa humilhar e rebaixar D. Eduarda, degradando a sua imagem de mulher pura e fiel, equiparando-a a uma meretriz. O noivo é um homem marcado pela

[...] insígnia da mãe, tudo o que ele faz é em nome da mãe. Se Eduarda lhe encanta é talvez porque, como esposa do pai, represente um substituto materno, como se ele não pudesse escolher uma mulher que não pertencesse ao pai. Na cena que se passa no bordel do cais, a mãe do noivo será descrita sempre em comparação à D. Eduarda, como se as duas tivessem uma beleza semelhante [...] (NASCIMENTO, 2011, p. 31).

Em meio à humilhação de d. Eduarda, o noivo afirma que ela só está ali por ódio e por vingança, ao que ela responde que a vingança também é dela, afirmando: “Eu também estou me vingando... Deles, todos!... Daquela casa, e dos parentes, vivos e mortos... do meu marido! Da minha filha! E me vingo também de mim mesma... Me vingo da minha própria fidelidade... [...] Só não me vingo do meu filho...” (RODRIGUES, 1993b, p. 717). Na mesma cena, em fala anterior, Eduarda diz que só não quer que o filho a julgue pelos seus atos, pois ela não tem nada a ver com eles. Se a traição como uma vingança contra a família e contra ela mesma traz um caráter racional e até premeditado do adultério, por outro lado, a afirmação de que seus atos lhe são alheios e por isso não podem ser julgados, remete mais uma vez à ideia de um sujeito que age nela (e por ela) à sua revelia, como suas mãos.

É preciso lembrar que a prostituta morta e sua ilha também fascinam d. Eduarda, que lembra do caso e de como a mulher foi morta em vários momentos da peça – aliás, as lamúrias e a reza das mulheres do cais não a deixam esquecer essa prostituta mais chorada do que sua filha. Já o fascínio pela ilha, manifesta-se claramente no seguinte pedido de Eduarda

ao noivo: “[...] se eu morrer, quero que tu me ensines o caminho da ilha... [...] ...essa ilha onde tua mãe está... Onde tua mãe vive depois de morta...” (RODRIGUES, 1993b, p. 719).

D. Eduarda trai o marido somente uma vez e é severamente punida por ele que, incitado pelo ódio de Moema, amputa-lhe as mãos com um machado. O vendedor de pentes, única testemunha do crime, afirma que ela o viu e quis se abraçar a ele, para se igualar às mulheres do cais e ir para a ilha das prostitutas mortas, acrescentando que ela “morreu de saudades das próprias mãos...” (RODRIGUES, 1993b, p. 723), sem poder entrar na ilha, já que não tinha mãos para acariciar nesse paraíso onde as mulheres passam a eternidade se acariciando entre si. Assim, o noivo, a traição/vingança e o bordel parecem se configurar apenas como um trampolim para o desejo de acariciar, desejo das mãos indomáveis de d. Eduarda, que traem e suplantam a personagem, extravasando toda a volúpia contida em dezenove anos de casamento. É lógico que se na ilha elas se acariciam entre si, o acariciar pressupõe o ser acariciada, ausência que marca o discurso e o corpo da personagem.

Em minha dissertação de mestrado (NASCIMENTO, 2011) pontuei que d. Eduarda, ao tentar se igualar a uma prostituta para conseguir passar a eternidade na ilha das meretrizes mortas (acariciando e sendo acariciada), atualiza o que Nelson (1993a) chamou em uma de suas crônicas de a “nostalgia da prostituta”, presente em sua obra desde *Vestido de Noiva*, através do fascínio de Alaíde, também uma mulher de família, por Clessi, uma prostituta assassinada por amor. Assim, o dramaturgo tece uma fantasia – da prostituta que existe em toda mulher – a partir de dois pontos de vista: do homem e da mulher. Do ponto de vista da mulher, a fantasia da prostituta parece denunciar (ou encobrir) uma vocação para o excesso, para a busca da satisfação absoluta, para um deixar-se arrebatado pela força das pulsões, de modo que D. Eduarda e Alaíde abandonam os seus bens com brilho fálico (família, marido, filhos, dinheiro etc.), para se lançarem na busca de uma paixão sem objeto, paixão pela volúpia e pelo gozo – parafraseando Nelson, elas ficam “doentes de voluptuosidade”.

Por outro lado, se elas são tomadas por uma ânsia voluptuosa e abandonam esses bens, é porque nas duas peças, de maneira diversa, o casamento se dá à custa da negação da sensualidade das mulheres. Desse modo, Nelson parece denunciar os destinos que a cultura impunha (ainda impõe?) à sexualidade feminina, destinos de exclusão e de recalque. Nesse sentido, o ponto de vista masculino da fantasia da prostituta que existe em toda mulher expõe um misto de fascínio e repulsa que separa a mulher vulgar, a que se destina ao

sexo, e a mulher sublime, destinada ao casamento e à maternidade. À primeira cabe a volúpia e o desejo masculino, mulher pública que pode ser de muitos; à segunda cabe a honra e a proteção da família. Bibelot, da peça *Os sete gatinhos*, sintetiza bem essa fantasia: “Não te disse que precisava sempre ter uma mulher em casa e outra na zona?” (RODRIGUES, 1993b, p.873).

Uma visada geral sobre as mulheres infiéis mostra que d. Senhorinha, Virgínia e Zulmira são frias com os maridos, mas que sua volúpia e sua sexualidade se liberam com objetos específicos que vêm de fora do matrimônio – apesar do caso de Virgínia ser mais complexo, por conta da violência sexual que marca seu casamento. No geral, elas são personagens que transitam entre os polos opostos da castidade e do arrebatamento sexual. Já Lídia e d. Eduarda não são mulheres frias *a priori*, elas têm sua sensualidade contida pelos maridos; em algum momento elas acreditaram poder experimentar sua sexualidade com eles, mas a conduta deles lhes fechou as portas para essa experiência, por isso elas se deixam levar por objetos externos. Por outro lado, todas essas personagens são submetidas a longos períodos de abstinência sexual. Para todas essas mulheres, a infidelidade tem seu preço e elas são de algum modo punidas; nos casos mais extremos, como de d. Eduarda e Judite, pagam com a própria vida – de um jeito ou de outro, elas pagam com a vida, pois não poder reconstruí-la é também uma espécie de morte.

3.3 D. EDUARDA E O ESPECTRO DE ELLIDA

Na seção anterior abordei os traços que as personagens rodrigueanas partilham entre si, de modo a possibilitar o agrupamento dessas personagens em grandes categorias. Porém, é possível encontrar também semelhanças entre as mulheres rodrigueanas e personagens de outros autores da dramaturgia ocidental, inclusive entre obras completas, como é o caso da semelhança entre *Electra Enlutada*, de Eugene O’Neill, e *Senhora dos afogados* – relação esta debatida por Sábado Magaldi no prefácio do *Teatro Completo de Nelson Rodrigues* (RODRIGUES, 1993b) e que aponta, logicamente, para uma ligação com a tragédia gre-

ga *Oréstia*, de Ésquilo²⁷. Porém, o debate dessas relações parte sobretudo da personagem Moema, em sua devoção edípiana ao pai e ódio à mãe, e mostra ainda que, apesar de existirem pontos de similitude entre as obras, Nelson se desprende desses dois referenciais (O'Neill e Ésquilo) e cria uma história bem diversa – d. Eduarda, inclusive, é uma das personagens que faz com que a história rodrigueana se distancie dos caminhos traçados por esses dramaturgos.

Abordarei, aqui, algumas relações possíveis entre d. Eduarda e Ellida, da peça *A dama do mar*, de Ibsen²⁸. Não é possível afirmar se Nelson leu essa peça e se tomou a personagem como referência que foi reciclada em sua obra através de seus traços mas, independentemente disso, é possível explicitar as conexões entre ela e d. Eduarda, como se Ellida fosse seu espectro ou sua antepassada, duplo este que lhe antecedeu e predeterminou a sua existência teatral. Lançada em 28 de Novembro de 1888, *A dama do mar* é uma peça de Henrik Ibsen que tem Ellida como personagem central. Apesar dos enredos das duas peças serem muito diferentes, Ellida e d. Eduarda têm vários traços em comum.

Filha de uma mulher que enlouqueceu antes de morrer e do faroleiro, Ellida casara com o Dr. Wangel quando se viu só no mundo, prestes a ser expulsa do farol. Wangel, um médico viúvo e modesto, pai de duas filhas, retirou-a da ilha onde morava perto do mar aberto e levou-a para morar à beira de um fiorde. Na peça, Ellida é retratada pelo marido como uma mulher estranha, incompreendida pelas pessoas do vilarejo, que a chamam de “dama do mar”, pois no verão ela nada todos os dias nas águas mansas do fiorde. Wangel afirma ainda que há cerca de dois anos sua esposa anda muito nervosa e que sua única alegria é nadar – dois anos e meio atrás eles também tiveram um filho, que viveu somente cinco meses e a quem a mãe atribuía estranhos olhos. Desde então, Ellida parou de se relacionar sexualmente com o marido.

Hilda, filha mais nova de Wangel, também chama a madrasta de “dama do mar” e afirma que o lugar dela não é entre eles e que nunca estará bem com ela. Bolette, a filha mais velha, afirma que a madrasta é muito esquisita, ausente, e que não se importa em auxi-

²⁷ Sobre as semelhanças e diferenças entre a peça de Nelson, a trilogia de O'Neill e a tragédia grega *Electra*, de Eurípedes, conferir o artigo de Daniela de Freitas Ledur (2011).

²⁸ Essa relação me foi sugerida pela minha orientadora, Profa. Dra. Hebe Alves.

liar o marido. As duas enteadas tomam conta de todos os serviços domésticos de modo a excluir Ellida do gerenciamento do lar; arraigadas ao amor pela mãe morta, as jovens também não criaram laços afetivos com a madrasta. Como a própria Ellida constata em diálogo com Wangel: “Sou uma Intrusa em tua casa. À margem de tudo, desde o primeiro momento...” (IBSEN, [1985?], p. 324).

Esta é a primeira forte semelhança entre Ellida e Eduarda: elas são consideradas intrusas, estrangeiras na família que não as acolhe internamente – e sabem disso. As duas também possuem maridos bem mais velhos e cansados. Além disso, tanto uma quanto a outra sentem-se atraídas por um marinheiro, tido também como estrangeiro. N’*A dama do mar*, o personagem que atrai e fascina Ellida com o apelo do mar é nomeado, inclusive, de “estrangeiro”; trata-se de um marinheiro americano que já havia matado um homem e que escrevia-lhe cartas adotando vários nomes diferentes. Diante dele, Ellida não consegue resistir, perde o domínio sobre si mesma, pois ele lhe provoca vertigem e fascinação, representando, como ela diz, “[...] Esta força que [lhe] atrai! A força do desconhecido!... Todas as potências do mar resumem-se nela” (IBSEN, [1985?], p. 331). A sua ligação com o estrangeiro é tamanha que Ellida sente a sua presença quando ele está chegando, antes mesmo de vê-lo.

O mesmo acontece à D. Eduarda: quando a personagem denominada “noivo” entra em sua casa, ela sente a presença dele no ar. Quando ele chega, ela sente cheiro de mar nos cabelos e tem vontade de cheirá-los. Essa personagem é noivo de sua filha, Moema; ex-oficial da Marinha, ele é descrito como “[...] um lírio vagabundo de cais” (RODRIGUES, 1993b, p. 694) que passa o dia com mulheres da vida. O noivo é fascinado por uma ilha na qual ele diz que sua mãe vive; em suas conversas com Moema e d. Eduarda, ele fala de mar e de ilhas azuis, sobretudo da ilha onde vive a mãe e outras prostitutas mortas, das suas dalias selvagens e praias de silêncios, dos ventos que se ajoelham diante da ilha e do seu ventre doce, do mar que a rodeia, por vezes louro, outras vezes verde ou azul. O estrangeiro também conversava com Ellida sobre o mar e os seres ligados a ele:

Da calma e da tempestade. Das noites sombrias no mar. E também das ondas que espelhavam ao sol. [...] sobretudo das baleias e das focas... e das morsas que se aquecem ao sol do meio dia nas costas do Norte. [...] também das águias e das gaivotas e desses outros pássaros que conheces (IBSEN, [1985?], p. 299).

Assim como Ellida, d. Eduarda não tem forças para resistir ao noivo e pede à Moema que desfaça o noivado antes que aconteça uma desgraça – ela precisa que alguém o afaste dela. Ellida também pede ao marido que a ajude, pois sabe que não resistirá ao chamado do estrangeiro. Porém, ao se ver livre para escolher seu caminho, sem o impedimento e a tutela de Wangel (o marido), Ellida escolhe ficar e não partir com o estrangeiro. Eduarda, ao contrário é levada pelo noivo para o bordel, suspensa pelas mãos dos vizinhos, como uma morta – ela não age, sua escolha é passiva, uma aquiescência, pois ela se deixa levar para cometer o adultério, que a possibilitará ir para a ilha das prostitutas mortas.

Antes de se casar, Ellida morava em uma ilha; Wangel acredita que foi um crime ter tirado a esposa da ilha, à beira do mar aberto, levando-a para o fiorde, pois ele sabe que a esposa “[...] pertence à raça da gente do mar” (IBSEN, [1985?], p. 316). O mar é seu elemento, sua vida está ligada a ele, tanto que seus pensamentos e sensações são flutuantes e variáveis como as marés. O fiorde é um braço estreito de mar que adentra continente, geralmente cercado por montanhas; encontrado sobretudo na Escandinávia, suas águas não têm o movimento das marés, são estagnadas, e dele não se vê a imensidão do mar. Ellida afirma que a água no fiorde “É sempre morna, quieta, desenxabida... A água dos fiordes é uma água doente. [...] E até parece que deixa a gente doente” (IBSEN, [1985?], p. 287). Wangel e suas filhas percebem que a vida no fiorde faz Ellida definhar.

A relação entre Ellida e o mar me remete a outra personagem de *Senhora dos afogados*: a prostituta morta, mãe do noivo e ex-amante de Misael. Sobre ela, o noivo afirma: “Ela não aceitaria uma eternidade que não fosse cercada de água por todos os lados... Que não fosse ilha... E não tivesse praia... Ela voltaria de uma eternidade que não tivesse cais” (RODRIGUES, 1993b, p. 701). É uma personagem que nem depois de morta suportaria estar longe do mar. Assim, o mar e a ilha são elementos comuns entre Ellida, Eduarda e a prostituta morta.

Outro elemento me chama a atenção em Ellida e me remete a uma semelhança com Eduarda: as mãos. Nas cenas em que a personagem depara-se com a lembrança ou com a presença do estrangeiro - o que a leva ao encontro com o desconhecido que a atrai e que, segundo ela, tem uma “origem profunda” e vem dela mesma -, Ibsen indica para a personagem, nas didascálias, uma série de movimentos para as mãos: “mão trêmula” (IBSEN, [1985?], p.292); “erguendo as mãos sobre a cabeça e torcendo-as com desespero” (IBSEN,

[1985?], p.303); “tapa os olhos” (IBSEN, [1985?], p. 308); “retorcendo as mãos” (IBSEN, [1985?], p.309); “esconde o rosto nas mãos” (IBSEN, [1985?], p. 309); “torce as mãos com ansiedade” (IBSEN, [1985?], p. 325); “cruzando as mãos” (IBSEN, [1985?], p. 332); “toma a cabeça com as mãos” (IBSEN, [1985?], p. 332); “enlaçando o pescoço de Wangel” (IBSEN, [1985?], p. 332). As mãos também são referidas nas falas das personagens: “Wangel – Está em nossas mãos torná-lo inofensivo. [...] Ellida (*agarrando-se violentamente a ele*) – Oh! meu querido Wangel, salva-me das mãos deste homem!” (IBSEN, [1985?], p. 311). Ellida pede para ser salva das mãos do estrangeiro, que a podem levar para longe, para o mar, mas que podem também acariciá-la, fazendo-a voltar a ser uma mulher viva no sentido sexual, já que há cerca de três anos ela parou de se relacionar sexualmente com o marido. Em cena posterior a essa, quando os dois reencontram o estrangeiro e Ellida deve fazer sua escolha, Wangel diz: “Sim, Ellida, bem vejo que me escapas. **Foge-me das mãos**. O desejo do ilimitado, do infinito, do que não se pode atingir, acabará por arrastar teu espírito até as trevas que o espreitam” (IBSEN, [1985?], p. 332, grifo nosso). Aqui, além da referência às mãos, Wangel declara que o estrangeiro é apenas um meio para Ellida se lançar no infinito, no imponderável, no desconhecido que a levará a autodestruição. (Não é o que o noivo representa para Eduarda? Um meio para que ela entre na ilha das prostitutas mortas e dos prazeres sem fim? Um meio que a leva à eternidade enigmática da morte.)

N’A *dama do mar*, essa movimentação de mãos sugerida nas rubricas pode ser vista como um traço característico da romancização do teatro através do desenvolvimento exacerbado da escrita didascálica. Nela, o autor, à maneira de um narrador, descreve a sua visão sobre as personagens e sua pantomima (SARRAZAC, 2009). De modo geral, Nelson também desenvolve esse aspecto romanesco em suas rubricas, porém em d. Eduarda as mãos se colocam como texto cênico fundamental, como um traço estruturante da personagem, do qual não se pode *abrir mão* sem perder a potência dramaturgic da mesma. Algumas ações indicadas por Ibsen também se apresentam no texto rodrigueano, como cruzar as mãos (Nelson acrescenta o caráter fúnebre do gesto) e segurar a cabeça com as mãos. Mas é fato que o dramaturgo brasileiro lança à intérprete o desafio de compor uma personagem na qual as mãos agem incessantemente, à sua revelia.

3.4 O ESPECTRO DA INFIEL - FABÍOLA FOI FAZER AS UNHAS (OU A VIDA COMO ELA É... EM 2015)

Em meados de dezembro de 2015, um vídeo “caseiro” foi postado no *YouTube*, sob o título “*Foi fazer a unha, né Fabíola?*”. O vídeo mostra um marido flagrando a esposa (Fabíola) na entrada de um motel acompanhada do amante, apontado pelas agências de notícias como melhor amigo do marido traído. Filmado por um homem que também tinha relações de amizade com os envolvidos, o vídeo expõe uma cena de ódio e descontrole, na qual o marido quebra o carro do amigo traidor com murros e com uma ferramenta de ferro; ele agride a esposa verbalmente e em um dado momento retira-a do carro pelos cabelos e dá-lhe um empurrão e um tabefe. No início Fabíola tenta esconder o rosto, mas depois de retirada do carro, pede calma ao marido, enquanto o amante (Leo) vê seu carro ser destruído sem interferir – já o amigo que filma, faz intervenções irônicas, ora com Fabíola, ora com Leo.

O vídeo tornou-se um viral na internet e mobilizou uma série de notícias – que oscilam entre o sensacionalismo, a chacota e reflexões de cunho feminista –, piadas infames e até músicas, expondo mais ainda o caso a julgamento público. Porém, o que mais me chamou a atenção foram os comentários dos internautas no *YouTube*: na grande maioria deles, Fabíola é duramente julgada, xingada de vadia a puta por homens e mulheres, que em muitos comentários incitam a agressão física contra a moça e até o seu assassinato. Houve uma jovem que afirmou que “se fosse o traído, ia dá uma cossa nessa Fabíola e **cortar os dedos dela pra nunca mais fazer as unhas**” (FOI FAZER..., 2015, grifo nosso). Os internautas dizem o que fariam, se estivessem no lugar do marido traído, ou o que ele deveria ter feito: “tinha era que ter moído na porrada essa vagabunda”; “tinha q apanhar até ficar sem dente essa vagabunda”; “esse cara devia ter dado um tiro nela, e não seria preso porque não temos justiça no Brasil”; “vagabunda se sou eu eu arranco dente dessa vadia na mão”; “Eu perdoaria a base de pólvora. Tem que morrer a vagabunda e o talarico” (FOI FAZER..., 2015). Nos comentários de um dos vídeos publicados, uma jovem de 16 anos que se posiciona contra as agressões dirigidas à Fabíola, ponderando que um homem não seria julgado da mesma maneira pela traição, é também julgada e xingada pelos outros internautas: “tava demorando aparecer uma vagabunda pra defender ela... puta defende puta” (FOI FAZER..., 2015). Aliás, cabe pontuar que, nesses comentários, raramente alguém defende Fabíola ou problematiza a desigualdade patente entre o julgamento social destinado a uma mulher e a um homem

que trai; quando alguém faz esse tipo de defesa ou problematização, em comentários ou notícias, recebe o mesmo tratamento verbal que Fabíola.

A despeito da cena violenta que o vídeo mostra, muitos comentam ainda que Fabíola não sofreu agressão ou que ela foi mínima e que a traidora merecia mais, como sintetiza o comentário a seguir:

E claro há diferentes tipos de agressão, mas os empurrões que ele deu nela, não FORAM NADA. Com a ferramenta que ele estava na mão, poderia ter espancado a piranha, aí sim seria uma agressão, mas pra mim não houve agressão dele, não bateu nela, não deu tapa, não chutou, não pisou. Eu não sou a favor de violência contra mulher, mas não tenho pena quando uma mulher traidora leva uns tapas assim como não tenho pena de um homem que apanha ou se ferra na vida por trair sua mulher (FOI FAZER..., 2015).

Além de não considerar como agressão os empurrões e de não visualizar (ou de ignorar) o puxão de cabelo e o tapa que a moça levou, o internauta, como outros que tecem comentários similares, desconsidera a violência da cena como um todo e, sobretudo, a agressão representada pela exposição pública a que Fabíola foi submetida, ao ter esse vídeo divulgado na internet. Algumas notícias apontam, inclusive, que depois do ocorrido uma série de trotes ofensivos foram feitos por telefone para o trabalho e para a residência de Fabíola que, para se proteger, se enclausurou em casa. O comentário acima refere-se também à “punição” do homem que trai, porém em nenhum comentário o amante de Fabíola, que traiu seu amigo e que também é casado, é julgado com ofensivas tão duras como acontece com a mulher – se em alguns momentos ele é mencionado, é a reboque da agressão dirigida à Fabíola.

Outro aspecto importante de ser considerado, que surge nos comentários, é a questão do respeito à mulher enquanto ser humano portador de direitos à sua integridade, física e moral, em qualquer situação. A jovem mencionada anteriormente contesta determinado comentário, levantando as seguintes questões, que culminam no direito ao respeito:

[Fulana] o que é ser mulher para você? Qual característica define um indivíduo como mulher? engraçado como você criou um padrão de vida para essa mulher, estipulou até que esse homem é um homem trabalhador, pai de família e ela "uma qualquer " como você disse, esse "homem trabalhador" a agrediu, humilhou essa mulher e cidadãos como você insiste em depreciá-la, todos nós estamos sujeitos a erros, inclusive eu e você, outra coisa que temos em comum com a Fabíola é que todas nós merecemos RESPEITO! (FOI FAZER..., 2015).

Os comentários que surgem em resposta a esse apontam para uma conclusão estereotipada: Fabíola, ao trair o marido e a família, perde todo o direito ao respeito moral e físico; é como se ela deixasse de ser cidadã protegida por direitos humanos universais, como se de trabalhadora e mãe de família zelosa ela passasse à posição de puta e, portanto, marginal, merecedora do escárnio público e fora da proteção da lei. Aliás, é notório que os comentários, implicitamente, expressam a ideia de que a prostituta é uma mulher que não tem direitos civis e que, portanto, não é protegida pela justiça. É o que indicam também várias reportagens que abordam a violência contra as prostitutas (ARAÚJO, 2007; KOBORI, 2014; PROSTITUTAS..., 2012).

Em 2007, três casos de agressão a prostitutas no Rio de Janeiro, num período de doze dias, chamou a atenção dos jornais. Na madrugada de 23 de junho, cinco rapazes, moradores de um condomínio de luxo na Barra da Tijuca, espancaram e assaltaram uma prostituta; na mesma noite, o grupo espancou uma empregada doméstica em uma parada de ônibus. Presos, eles justificaram a agressão contra a doméstica alegando que haviam confundido a mesma com uma prostituta. No dia 04 de julho, o ator Rômulo Arantes Neto foi acusado de agredir e assaltar uma garota de programa; e no dia 07 de julho, outra prostituta foi agredida por três jovens, em Copacabana. No mesmo período, em São José dos Campos (SP), um rapaz de 24 anos foi preso por atear fogo em uma garota de programa. Para a presidenta da Rede Brasileira de Prostitutas (RBP), Gabriela Leite, se antes os pais levavam seus filhos para se iniciar sexualmente com prostitutas, hoje eles os ensinam a bater nelas (ARAÚJO, 2007). Na reportagem, Gabriela chama atenção ainda para o modo como a sociedade sempre categorizou as mulheres em dois tipos: “[...] a santa mãe dos seus filhos e as prostitutas” (ARAÚJO, 2007).

No entanto, o que as pesquisadoras entrevistadas nas reportagens colocam em jogo, sobretudo, é a questão do corpo feminino e de sua autonomia sexual. Expor o corpo feminino em sua sensualidade continua sendo um estigma; pior ainda: é expressar o desejo de ter prazer, saindo da posição de mero objeto do desejo masculino (KOBORI, 2014). Sair dessa posição implica, logicamente, em ter o direito de se recusar a ter relações sexuais, o que, no caso das prostitutas, implica em muitas vezes se deparar com o olhar preconceituoso da justiça, representada pelos inúmeros delegados e promotores que não conseguem entender como uma prostituta (mulher pública, como diria Herculano) pode sofrer violência sexual ou pode negar-se a atender determinado cliente – aliás, este é um dos motivos que “justificam”,

nas reportagens, as agressões físicas cometidas contra prostitutas (KOBORI, 2014). Se me detive em abordar brevemente a questão das agressões contra prostitutas, é porque é nesse patamar, de perda de direitos e de “saco de pancadas”, que são postas mulheres como Fabíola, mostrando que ainda hoje as adúlteras e as prostitutas são alvo de agressões punitivas e moralizantes por exercerem a sua sexualidade fora dos padrões de recato e/ou de submissão ao desejo masculino. As agressões sofridas por essas mulheres atualizam, assim, as histórias de personagens como Judite, d. Eduarda, d. Senhorinha, a prostituta morta, madame Clessi, dentre outras espalhadas pela literatura rodrigueana.

O vídeo de Fabíola e as reações que ele suscitou são emblemáticos de uma série de aspectos relacionados à violência contra a mulher, que serão debatidos adiante: a invisibilidade da violência em suas diversas facetas (física, verbal, simbólica, psicológica etc.); a violência como uma punição moralizante de comportamentos femininos considerados inadequados (sobretudo a traição, tão presente na obra rodrigueana); um discurso que define o que é uma mulher de respeito e que legitima a violência contra as mulheres que fogem a esse padrão, dentre outras questões. Até onde se sabe, o caso de Fabíola não terminou em morte; por outro lado, não é possível avaliar as consequências de tamanha exposição para a vida dessa senhora. Esse caso e os comentários postados no *YouTube* não podem ser tomados como dados estatísticos, porém é inegável que refletem o modo de pensar de uma considerável parcela da sociedade brasileira, sobretudo nesses tempos em que há uma recrudescência dos ideais conservadores, inclusive dos que vêm a reboque do fundamentalismo religioso que retoma e propaga valores relacionados à virtude e à submissão das mulheres.

3.5 A VIOLÊNCIA CONTRA AS MULHERES E O FEMINICÍDIO NO BRASIL CONTEMPORÂNEO

O lugar das mulheres no Brasil contemporâneo é ainda controverso, se comparado ao contexto exposto no capítulo 2, que abrange do início a meados do século XX. Por um lado, as mulheres têm mais liberdade e mais autonomia, não estão mais legalmente subordinadas a seus maridos, têm mais oportunidades de estudo e trabalho, votam e podem ocupar cargos públicos e políticos etc.; por outro, elas continuam a ser vítimas de agressões e

assassinatos cometidos no ambiente doméstico, tendo seus parceiros ou ex-parceiros como os principais agressores. Ademais, o caso de Fabíola mostra o quanto uma mulher ainda é execrada e duramente julgada pela sociedade por transgredir o padrão de esposa fiel e recatada, por exemplo.

Considerando uma perspectiva histórica, é sabido que as pautas e as reivindicações levantadas sobretudo pelos movimentos feministas a partir de 1970 fizeram avançar o olhar e o posicionamento da justiça sobre o que foi denominado internacionalmente de “violência contra a mulher”, a partir de uma série de estudos que consideraram a violência intrafamiliar, mas que também agregaram “[...] outras situações: o estupro por estranhos, os assédios sexuais no trabalho, o tráfico de mulheres, a prostituição forçada, entre outras” (SCHRAIBER *et al*, 2005, p.29). A questão da violência contra a mulher passa, então, a ser estudada e debatida enquanto um problema de violação dos direitos humanos, ganhando visibilidade no campo do direito e adquirindo suporte nas esferas jurídico-policiais (SCHRAIBER *et al*, 2005).

Se na campanha contra os crimes passionais, que levou à criação do Código Penal de 1940, Besse (1989) pontua que não houve a participação efetiva das mulheres, o final da década de 1970 no Brasil é marcado por manifestações do movimento de mulheres contra basicamente o mesmo problema social: a absolvição de parceiros ou ex-parceiros responsáveis pelos assassinatos de suas esposas. Já nos anos de 1980 são criadas as delegacias de atendimento à mulher. Nesse mesmo período, o debate passa a ganhar espaço também no campo da saúde e surge o termo “violência doméstica”, sinalizando que, dentre os diversos contextos nos quais as mulheres sofrem violência, o contexto familiar se destacava como o mais frequente e relevante (SCHRAIBER *et al*, 2005). Nos anos de 1990 o debate se fortalece em torno da ideia de “violência de gênero”.

Essa expressão destaca que, se a violência ocorre no âmbito doméstico e diz respeito aos conflitos familiares, aquela perpetrada contra a mulher, sobretudo nessas circunstâncias domésticas, é proveniente dos conflitos de gênero e da forma violenta de lidar com eles. A violência doméstica como violência de gênero representa, assim, a radicalização das desigualdades nas relações homem e mulher (SCHRAIBER *et al*, 2005, p.31).

De forma que se no início do século XX a honra e a moralidade eram o foco central das discussões e do olhar judicial para práticas como defloramentos forçados (ou seja, estupro) e homicídios de mulheres, os debates sobre a violência contra a mulher e, portanto, de

gênero, desnaturalizaram essas práticas ao situarem-nas no âmbito do crime e da violação aos direitos humanos, através de conceituações e de leis²⁹. As agressões e o estupro das esposas, por exemplo, deixaram de ser um direito dos maridos e passaram a ser consideradas violência doméstica.

Por outro lado, não é possível desconsiderar que a justiça e o direito penal continuam sendo orientados pelas convenções e desigualdades de gênero, como discute Eleonora Brito (2004), em seu artigo *Justiça e relações de gênero*. Brito (2004) enfatiza que o sistema penal não só trabalha em consonância com regras mais abrangentes difundidas pela sociedade em geral – como as de gênero –, como também colabora para a manutenção dessas regras. Nesse sentido, ela cita o comentário do jurista Damásio de Jesus, feito em 1993, sobre o “dever dos cônjuges” (do antigo Código Civil), como um exemplo de interpretação da lei ainda calcado no poder patriarcal. Em seu comentário acerca do direito da mulher de regular o seu corpo e a sua sexualidade, o jurista afirma que a mulher pode se negar a ter relações sexuais com o marido, desde que essa recusa não tenha um cunho mesquinho. O jurista acrescenta que se após a sua recusa a mulher for obrigada a praticar o ato sexual a partir de meios violentos, isso será caracterizado inicialmente como estupro, contanto que ela tenha um motivo justo para ter se recusado (BRITO, 2004). A partir das reflexões de Streck³⁰, Brito (2004) pondera que leituras como a desse jurista mostram o quanto o sistema jurídico se estruturou calcado em uma tradição que tem por hábito excluir a condição feminina, hábito que caracterizou o patriarcado e que instaurou um modelo de família com base na desigualdade de gênero. Além disso, esse comentário deixa transparecer que as decisões judiciais acerca das agressões contra mulheres vão depender da interpretação dos homens da lei, do que eles consideram um ato violento e criminoso, passível ou não da proteção da lei.

Shaiber (*et all*, 2005, p.37), por sua vez, assim define a violência contra a mulher:

²⁹ No contexto internacional, a abordagem da violência contra a mulher como uma violação dos direitos humanos passou a ter destaque com a Conferência de Direitos Humanos ocorrida em Viena, no ano de 1993. Essa perspectiva possibilita a denúncia desse tipo de violência enquanto um problema social e político, bem como situa essa prática no rol dos crimes contra a humanidade.

³⁰ Conferir: STRECK, Lênio Luiz. O ideal normativo da masculinidade. In **Cadernos Themis-Gênero e Direito**. Crimes Sexuais. Ano 1, n° 1, Porto Alegre: Sulinas, mar. de 2000.

São atos dirigidos contra a mulher que correspondem a agressões físicas ou sua ameaça, a maus tratos psicológicos e a abusos ou assédios sexuais. Quando referida como violência doméstica, são atos cometidos por um membro da família ou pessoa que habite, ou tenha habitado, o mesmo domicílio.

Apesar dos avanços conceituais e até jurídicos decorrentes das lutas e conquistas feministas, a violência de gênero traz em seu bojo uma questão difícil de lidar: a da sua contraditória invisibilidade. Schraiber (*et al*, 2005) explica essa invisibilidade a partir de sua controvérsia, ou seja, a ocorrência de episódios de violência no cotidiano das mulheres é tão alta, que se torna comum, banal. Além disso, o fato dessa violência estar relacionada à questão da desigualdade de gênero, que se fundamenta na submissão feminina, faz com que ela não seja encarada como um problema social ou de saúde pública. Assim, as situações de violência “[...] seriam problemas individuais, de cada mulher” (SCHRAIBER *et al*, 2005, p.33). Por isso é que tanto familiares quanto vizinhos, pessoas da área de saúde e mesmo as vítimas não reconhecem essas situações como violações de direitos que instauram graves prejuízos à saúde. As mulheres muitas vezes assumem a responsabilidade de terem suscitado as agressões, através de um comportamento pessoal ou do que seria a inadequação inerente à “natureza provocadora” de qualquer mulher (SCHRAIBER *et al*, 2005).

A violência de gênero constitui, assim, uma questão social bastante complexa e difícil, pois é uma violência, mas não qualquer violência; em certa medida, deve ser objeto das sanções que regem a violação dos direitos e das leis; em outra medida, objeto de intervenções que melhorem o convívio social e privado das pessoas, que não dizem respeito apenas à ordem ou à legalidade do viver em sociedade, mas sobretudo à ética da igualdade entre humanos, sejam quais pessoas forem, e ao estímulo da ética da solidariedade, tanto social quanto interindividual (SCHRAIBER *et al*, 2005, p.36).

O *Mapa da Violência 2015 – Homicídio de Mulheres no Brasil* (WAISELFISZ, 2015), por sua vez, apresenta e debate as estatísticas de homicídios e de violência contra as mulheres, classificando os tipos de violência cometidos a partir dos dados do Sistema de Informação de Agravos de Notificação (Sinan), do Ministério da Saúde, cuja notificação acerca de violência doméstica (dentre outras) foi implantada em 2009. A partir do Sinan, são classificados os seguintes tipos de violência contra a mulher: física, psicológica, tortura, sexual, tráfico de seres, econômica, negligência/abandono, trabalho infantil, intervenção legal, outras (WAISELFISZ, 2015). Os autores pesquisados (PASINATO, 2011; SCHRAIBER *et al*, 2005; WAISELFISZ, 2015) são unânimes em afirmar que, no geral, acontecem vários tipos de violência con-

comitantemente, de modo que a violência psicológica, por exemplo, vem junto com as violências física, sexual etc. Além disso, afirma-se também que o homicídio de uma mulher é o ápice de um série de situações de violência sofridas ao longo da vida (PASINATO, 2011) – o termo utilizado para o assassinato de mulheres, neste caso, é *femicídio* (ou *feminicídio*).

Wânia Pasinato (2011), no artigo “*Femicídios*” e *as mortes de mulheres no Brasil*, contextualiza e debate a categoria “*femicídio*”, utilizada pela primeira vez por Diana Russel na década de 1970, mas difundida na década de 1990 a partir de uma publicação de Russel em parceria com Jill Radford.

[...] Russel e Radford utilizaram essa expressão para designar os assassinatos de mulheres que teriam sido provocados pelo fato de serem mulheres. Com essa primeira aproximação sobre o significado dessas mortes, as autoras salientam que as mortes classificadas como *femicídio* resultariam de uma discriminação baseada no gênero, não sendo identificadas conexões com outros marcadores de diferença tais como raça/etnia ou geração. Ainda segundo as mesmas autoras, outra característica que define *femicídio* é não ser um fato isolado na vida das mulheres vitimizadas, mas apresentar-se como o ponto final em um *continuum* de terror, que inclui abusos verbais e físicos e uma extensa gama de manifestações de violência e privações a que as mulheres são submetidas ao longo de suas vidas (PASINATO, 2011, p.224).

Pasinato (2011) acrescenta que, para as referidas autoras, toda essa gama de violência expressa o ódio contra as mulheres. Um exemplo extremado disso se encontra no massacre da Escola Politécnica da Universidade de Montreal, em 06 de dezembro de 1986. Nele, Mark Lepine assassinou 14 mulheres e deixou 13 feridos (9 mulheres e 4 homens), justificando seu ato ao afirmar “[...] que as mulheres morreram porque estavam cada vez mais ocupando o lugar dos homens” (PASINATO, 2011, p.225).

De acordo com Pasinato (2011, p.221), nos anos 2000 os termos *femicídio* e *feminicídio* começaram a ser pautados nos debates latinoamericanos a partir da publicização internacional das denúncias dos assassinatos de mulheres que ocorriam desde o início da década de 1990 na Ciudad de Juarez, no México, onde se repetem vários crimes bárbaros contra as mulheres, “[...] em um contexto de omissão do Estado e conseqüente impunidade para os criminosos.” A autora situa a origem desses problemas em duas mudanças ocorridas na economia local de Ciudad Juarez, cidade de fronteira entre o México e os Estados Unidos: na década de 1960 se encerrou um acordo que possibilitava que trabalhadores braçais migrassem legalmente para os Estados Unidos, para atuar na agricultura, e foi implantada “[...] uma

política para assentamento de grandes indústrias (“maquilas”), atraindo para a região grandes fluxos migratórios internos” (PASINATO, 2011, p.225).

Entre as décadas de 1970 e de 1980 essas indústrias desenvolveram-se com o suporte predominante da mão-de-obra feminina, o que provocou transformações nos papéis de gênero, como uma maior quantidade de homens desempregados e o engajamento de mulheres que, em sua maioria jovens imigrantes, já não se limitavam a cumprir os trabalhos domésticos e as posições de mãe e esposa, “[...] contribuindo para o sustento de suas famílias e conquistando relativa autonomia financeira” (PASINATO, 2011, p.226). A autora afirma que as mulheres assassinadas em Ciudad de Juarez são, em sua maioria, jovens operárias migrantes de outras cidades ou provenientes de famílias de migrantes.

Os crimes mostram requintes de crueldade, pois muitas mulheres, além de estupradas, são torturadas e esquartejadas; seus corpos são abandonados em terrenos baldios e valas – num dos casos citados, o do “Campo Algodonero”, foram encontradas oito mulheres mortas, com sinais de tortura e violação nos seus corpos. Por esse caso, o estado mexicano foi condenado por omissão em 2009, pela Corte Interamericana de Direitos Humanos, que pela primeira vez julgou e condenou um caso de femicídio, ou seja, considerando a condição de gênero dos assassinatos. A negligência do estado em apurar os crimes e punir os agressores é tão ostensiva que a impunidade beneficia até mesmo os agentes de violência doméstica (PASINATO, 2011). A polícia acaba por mascarar o real contexto dos crimes, ao defender muitas vezes a tese da existência de um *serial killer*, ou vários. Porém,

A tese que parece ter maior fundamento é de que os crimes ocorrem num contexto de afirmação de poder por grupos locais que se comprazem em ter controle sobre toda a situação – o que inclui o Estado, a mídia e a população –, mas se comprazem também com o abuso e o assassinato das mulheres, dado o ritual e requinte de crueldade com que atuam (PASINATO, 2011, p.228).

Pasinato (2011, p.228) acrescenta que se a categoria femicídio é adequada para delimitar e enfatizar esses assassinatos e os motivos que envolvem sua ocorrência e sua repetição num longo período, isso “[...] se justifica por aquilo que Segato (2005) chamou de falta de inteligibilidade sobre os casos, tanto no que toca às suas razões, quanto no que se refere à grande rede de proteção que parece existir em torno dos responsáveis.”

Se essa categoria se aplica bem aos contextos dos crimes ocorridos na Ciudad de Juarez e em Guatemala³¹, a autora questiona, por outro lado, a ampla definição e utilização do termo, que em vários estudos abarca também o assassinato de mulheres por parceiros e ex-parceiros e outras mortes ocorridas em contextos muito diversificados, por agentes igualmente diversos. Nessa perspectiva, ela questiona a importância política de se utilizar um categoria que homogeneiza as mortes de mulheres e seus contextos, o que pode fornecer uma ideia ilusória de unidade, neutralizando a observação das especificidades locais e, conseqüentemente, a proposição de estratégias mais adequadas de enfrentamento. Além disso, Pasinato (2011, p.229) pergunta ainda: “É possível afirmar que todas essas mortes possuem uma raiz comum que seria a discriminação baseada no gênero?”

A autora parte de um criterioso levantamento bibliográfico para delimitar as características do femicídio e tentar responder a essas questões. Para Russel e Radford (1992), o que primeiro caracteriza e define o femicídio são os assassinatos deliberados e brutais de mulheres, decorrentes de seu sexo. Já para Fragoso (2002), as mortes são decorrentes do fato das mulheres não cumprirem seu papéis de gênero de maneira “apropriada”, ou seja, de acordo com os padrões tradicionais de mãe e esposa. Outra característica já apontada anteriormente é o fato do femicídio não ser um acontecimento isolado e, sim, o ápice de uma série de violências ocorridas na vida de algumas mulheres. Pasinato afirma, ainda, que a violência contra a mulher decorre de um padrão cultural transmitido intergeracionalmente. Nesta perspectiva,

A violência contra as mulheres é definida como universal e estrutural e fundamenta-se no sistema de dominação patriarcal presente em praticamente todas as sociedades do mundo ocidental. [...] Como parte desse sistema de dominação patriarcal, o femicídio e todas as formas de violência que a ele estão relacionadas são apresentados como resultado das diferenças de poder entre homens e mulheres, sendo também condição para a manutenção dessas diferenças (PASINATO, 2011, p.230).

³¹ Segundo dados da Organização Mundial de Saúde, citados no Mapa da Violência 2015, a Guatemala é o terceiro país com a maior taxa de homicídios de mulheres. Em seu artigo, Pasinato (2011) refere-se a dados da ONU, nos quais a Guatemala fica em segundo lugar nas taxas de assassinatos de mulheres, abaixo da Ciudad de Juarez. A autora observa ainda que os assassinatos de mulheres nesse país se assemelham aos da Ciudad de Juarez por envolverem muita brutalidade.

Pasinato (2011) chama atenção para o fato de que, na maioria dos estudos, há essa tônica na violência fundamentada no domínio patriarcal e que poucas pesquisas estabelecem uma relação entre a questão de gênero e os contextos social, político e econômico das vítimas e agressores. Em relação à questão política, a autora cita a importante contribuição da feminista e deputada federal mexicana, Marcela Lagarde, que além de utilizar a palavra “feminicídio” – na sua opinião, mais adequada para o castelhano –, acrescenta à sua definição o elemento da impunidade, como um fator que viabiliza a recorrência desses crimes no tempo.

Para que se dê o feminicídio concorrem de maneira criminal o silêncio, a omissão, a negligência e a conveniência de autoridades encarregadas de prevenir e erradicar esses crimes. Há feminicídio quando o Estado não dá garantias para as mulheres e não cria condições de segurança para suas vidas na comunidade, em suas casas, nos espaços de trabalho e de lazer. Mais ainda quando as autoridades não realizam com eficiência suas funções. Por isso o feminicídio é um crime de Estado (LAGARDE, 2004, p.5 *apud* PASINATO, 2011, p.232).

No *Mapa da Violência 2015 – Homicídio de Mulheres no Brasil*, Julio Jacobo Waiselfisz (2015) também indica a impunidade como sendo um dos fatores que contribui fortemente para a violência contra a mulher e o feminicídio, fator este que, a seu ver, ainda não tem sido devidamente investigado e debatido pelos pesquisadores do tema. Waiselfisz destaca, a partir do Relatório Nacional da Execução da Meta 215 (intitulada *A impunidade como Alvo*), da Estratégia Nacional de Justiça e Segurança Pública (ENASP), que:

O índice de elucidação dos crimes de homicídio é baixíssimo no Brasil. Estima-se, em pesquisas realizadas, inclusive a realizada pela Associação Brasileira de Criminalística, 2011, que varie entre 5% e 8%. Esse percentual é de 65% nos Estados Unidos, no Reino Unido é de 90% e na França é de 80% (ESTRATÉGIA NACIONAL DE JUSTIÇA E SEGURANÇA PÚBLICA, 2012, p.22).

Waiselfisz (2015) conclui, então, que se a impunidade, de uma maneira geral, é preponderante nos homicídios dolosos, ela deve se configurar como regra habitual para os homicídios de mulheres, já que a lógica cultural do patriarcalismo fundamenta e até legitima a prática da violência masculina com o intuito de punir e corrigir comportamentos femininos transgressores – seja essa transgressão referente ao papel de mãe e esposa, seja em ambientes públicos, quando mulheres são agredidas por desconhecidos e culpabilizadas por te-

rem provocado o agressor ao expor seu corpo de maneira sensual ou “vestir-se como uma puta”.

O estudo de Brito (2004) corrobora com essa afirmação, ao constatar que o sistema penal é estruturalmente generizado, na medida em que se mostra inapto na proteção das demandas femininas libertárias, ao não contemplar de fato as agressões cometidas contra mulheres enquadradas fora do padrão de honestidade. Para a historiadora, o sistema penal ainda é perpassado por uma “lógica da honestidade”, que atua

[...] como um dado de seletividade nos julgamentos sobre quais mulheres podem ser objeto de proteção desse sistema, [e] coloca uma interdição ao uso do sistema penal formal como instrumento de proteção aos direitos das mulheres, da integridade de seus corpos, da consideração de sua recusa ao ato sexual (BRITO, 2004, p.173).

Essa “lógica da honestidade” está subtendida, por exemplo, nos comentários dos internautas acerca do vídeo de Fabíola, bem como nas justificativas dos jovens que agrediram uma empregada doméstica e algumas prostitutas no Rio de Janeiro (em 2007). Ela aparece na fala de Misael (um juiz), quando ele banaliza o assassinato da prostituta morta por ela ser uma mulher da vida. Afinal, as mulheres da vida morrem aos milhares, todo dia, a toda hora, e como em *Senhora dos afogados*, nunca descobriram o assassino – ou até descobrem, mas ele não será punido.

Retomando o debate sobre o feminicídio, cabe destacar uma importante ressalva de Pasinato (2011), a respeito da recorrência de uma abordagem focada no paradigma do patriarcado, ou seja, que pressupõe a opressão das mulheres pelos homens como o elemento central das discursões acerca do femicídio. Segundo a autora,

Essa ênfase na dominação masculina tem como características a universalização da violência e a naturalização das relações entre homens e mulheres; a violência é sempre masculina e as mulheres permanecem “congeladas” no papel de vítimas e oprimidas, ou seja, parece não existir solução para a situação em que muitas delas se encontram (PASINATO, 2011, p.237).

A autora acrescenta que mesmo que vários desses assassinatos se relacionem a um exercício de poder e dominação dos homens sobre as mulheres, as discursões têm avançado no sentido de apontar os sinais de exaustão do patriarcado e as transformações que ele sofreu para continuar sobrevivendo nesse mundo no qual os papéis de gênero se modificam

incessantemente (PASINATO, 2011). Ademais, penso que um olhar mais aprofundado para os casos de feminicídio e de violência contra a mulher, considerando suas particularidades caso a caso, precisaria levar em conta não só as condições objetivas (contexto social e econômico dos envolvidos etc.), mas também as condições subjetivas e até psíquicas que atuam no círculo de violência no qual as mulheres estão inseridas, para que se possa perceber como essas mulheres agem e participam desse círculo, seja rompendo com ele ou colaborando para sua manutenção. Mais ainda, onde se situa o desejo de uma mulher em situação de violência doméstica e/ou conjugal? O que a impede de romper com essa violência? Quais são as relações de poder em jogo nesse círculo, para além dessa visão unilateral dos homens como dominadores das mulheres?

Acerca da relação entre gênero e poder, Pasinato (2011) afirma que é preciso modificar o modo de encarar as relações entre homens e mulheres, a partir de três pontos estruturais: primeiramente, é essencial considerar essas relações enquanto dinâmicas de poder e não mais como lugares fixos dessa dominação polarizada e unilateral.

Segundo, é necessário recusar todo e qualquer resquício de determinação biológica ou natural dessa dominação, questionando sua composição universal, trazendo para primeiro plano a configuração histórica e cultural, portanto, política, das relações entre os sexos. Terceiro, compreender que as relações de poder se exercem de maneira transversal na sociedade, o que faz com que existam diferentes experiências de ser mulher, de ser homem e de vivência da violência. Neste eixo, é fundamental reconhecer o corpo como campo de disputa e de propagação do poder (Foucault, 1988) (PASINATO, 2011, p.239).

Reconhecer o corpo como território de disputa e poder implica também em olhar para a sexualidade e seus modos de engendramento, pois muitas vezes ela se configura como aquilo que torna possível ao sujeito viver e suportar a violência cotidiana, sobretudo se ela vem atrelada ao exercício do desejo e do amor. Nessa perspectiva, é inquietante perceber a quantidade de mulheres que permanece na relação e, o que é mais surpreendente, que ama seu parceiros agressores. No campo ficcional, é o que explicita Virgínia (de *Anjo negro*), ou mesmo Judite (de *Perdoa-me por me traíres*), quando se recusa a abandonar o marido que lhe bateu na cara.

Pasinato conclui seu artigo afirmando que classificar os homicídios de mulheres com o termo femicídio não favorece um maior entendimento acerca deles. Ela sugere que ao

invés de se utilizar um termo que ilusoriamente homogeneíza os assassinatos, pode ser mais eficaz “[...] explorar as causas e os contextos em que ocorrem para qualificar os eventos e compreender as relações de poder que concorrem para sua prática” (PASINATO, 2011, p.242).

Por outro lado, o debate sobre essa categoria promoveu um ganho jurídico, no Brasil, que foi a sanção da Lei 13.104/2015, a Lei do Femicídio, em março de 2015. Esta lei classifica o feminicídio no rol dos crimes hediondos, tendo agravantes quando o ato ocorre em determinadas condições de vulnerabilidade da vítima – se está grávida, se for menor de idade, se o crime se dá na presença dos filhos etc. (WAISELFISZ, 2015). Segundo (WAISELFISZ, 2015, p.7), “Entende a lei que existe feminicídio quando a agressão envolve violência doméstica e familiar, ou quando evidencia menosprezo ou discriminação à condição de mulher, caracterizando crime por razões de condição do sexo feminino.” Essa compreensão do termo evidencia não só a homogeneização criticada por Pasinato, como também o enfoque do mesmo à perspectiva da violência doméstica, que tem uma evidente importância social, mas que não esgota os contextos em que se dão as agressões e os homicídios de mulheres.

No levantamento de reportagens sobre assassinatos de mulheres, na internet e em jornais impressos, parti de dois termos de busca: “mulher morta” e “prostituta morta” – a este último foram agregados também os termos “garota de programa morta” e “garota de programa agredida”, pelo fato da expressão “garota de programa” ser mais usual na imprensa do que a palavra prostituta. O primeiro termo de busca remeteu a reportagens que tratam, sobretudo, de assassinatos de mulheres que tinham ou haviam tido relações afetivas estáveis e de longa duração com seus agressores. Só foram encontradas reportagens sobre agressões e assassinatos de prostitutas a partir dos outros termos de busca, o que leva a notar que a própria imprensa categoriza as mulheres em seus noticiários. No tratamento discursivo dado aos noticiários já está implícita a distinção entre as mulheres de família (ou honestas) e as “mulheres públicas”, que têm uma conduta sexual que justifica, aos olhos da sociedade, a sua vulnerabilidade a todo tipo de agressão. Ademais, os assassinatos e agressões cometidos contra prostitutas estão fora do âmbito da violência doméstica e, portanto, dessa ótica evidenciada na lei do feminicídio. A ideia de “menosprezo ou discriminação à condição de mulher” também pode vir a ser um fator de exclusão do assassinato de prostitutas da categoria feminicídio, se for levada em conta a referida “lógica da honestidade” que,

implicitamente, ainda hoje separa as mulheres que estão sob a proteção da lei e as que estão fora dessa proteção. Assim, o ganho social que pode representar uma lei de tal porte, como a do feminicídio, fica mais uma vez condicionado ao olhar generizado do direito penal, olhar estreitamente vinculado aos valores que condenam a liberdade (sexual) das mulheres. Como bem afirma Brito (2004, p.175), “Só podem ser ‘protegidas’ aquelas que se enquadram no que foi estabelecido como o ‘natural’ padrão da ‘mulher honesta’.”

3.5.1 As mulheres que viraram números

Serão apresentados, aqui, alguns dados estatísticos recentes sobre os homicídios de mulheres, sintetizadas no *Mapa da Violência 2015 – Homicídio de Mulheres no Brasil* (WAI-SELFISZ, 2015). Antes, porém, cabe trazer a ressalva de Pasinato (2011), ao alertar que um dos maiores desafios para a construção de estudos e relatórios que apresentem e debatam amplos dados estáticos acerca dos assassinatos de mulheres, no Brasil e no mundo, é a falta de informações oficiais sobre essas mortes, ou seja, informações provenientes da polícia e do Judiciário. Pasinato pontua que dificilmente essas duas instituições, em seus dados, discriminam o sexo das vítimas de homicídios. Além disso, na maioria dos países “[...] não existem sistemas de informações judiciais que permitam conhecer quantos processos judiciais envolvendo crimes contra mulheres chegam a julgamento e quais as decisões obtidas” (PASINATO, 2011, p.222).

Julio Jacobo Waiselfisz, autor do *Mapa da Violência 2015*, corrobora com essa afirmação de Pasinato, reforçando que o Brasil ainda possui grandes limitações no que se refere à informação pública (e confiável) sobre os homicídios de mulheres, sobretudo no que concerne à fase criminal e judiciária. Assim, a dificuldade encontrada nas pesquisas sobre assassinatos de mulheres no período compreendido entre 1900 e 1940, que aponta para a falta de dados estatísticos oficiais, mantém-se praticamente a mesma.

Atualmente, o que tem possibilitado a elaboração dos Mapas da Violência e a consequente análise dos homicídios no Brasil é o Sistema de Informações de Mortalidade (SIM) – da Secretaria de Vigilância em Saúde (SVS) do Ministério da Saúde (MS) (WAI-SELFISZ, 2015).

O SIM agrupa as informações de todas as declarações de óbito (DO) coletadas pelas secretarias municipais e enviadas às secretarias estaduais. Nos casos de mortes por suicídios, homicídios, acidentes etc., ou seja, mortes por causas não naturais, “[...] a DO deve ser preenchida, obrigatoriamente, por médico legista do IML e, em localidades sem IML, por médico investido pela autoridade judicial ou policial, na função de perito legista eventual (*ad hoc*)” (WAISELFISZ, 2015, p.8). Em geral a DO contém os seguintes dados: naturalidade, sexo, idade, profissão, estado civil e local de residência. A DO traz também uma informação de extrema relevância para estudos como o Mapa, a saber, a causa da morte, categorizada de acordo com o Código Internacional de Doenças (CID-10), proposto pela Organização Mundial de Saúde. A categorização do CID-10 permite também identificar o tipo de ação e/ou de instrumento que causou a morte, além de apontar o local onde ela aconteceu (rua, domicílio, instituição etc.) (WAISELFISZ, 2015).

No Mapa 2015 também foram utilizadas as informações decorrentes do Sistema de Informação de Agravos de Notificação (Sinan), implantado em 2009 pelo Ministério da Saúde. Do Sinan foram levantados os dados referentes às notificações de violência doméstica e/ou sexual, representativas do ano de 2014.

O Mapa aponta um contexto histórico desanimador ao comparar os números de homicídio de mulheres nos anos de 1980 e 2013: em 1980, 1.353 mulheres foram assassinadas, ao passo que em 2013 esse número aumentou para 4.762, o que significou um aumento de 252%. O número de mortes em 2013 se traduz em 13 mulheres assassinadas por dia no Brasil. Para mostrar o quão alarmante é esse número, Waiselfisz mostra que, no mesmo ano, 2.451 municípios brasileiros – ou seja, 44% do total de cidades do país – possuíam um número inferior de meninas e mulheres. O pesquisador acrescenta que os municípios com menor população feminina no Brasil, Borá (SP) e Serra da Saudade (MG), têm menos de 400 habitantes do sexo feminino. Assim, ele nos faz refletir através de uma comparação assustadora:

É como se, em 2013, tivessem sido exterminadas todas as mulheres em 12 municípios do porte de Borá ou de Serra da Saudade. Geraria uma comoção, uma repulsa, de alcance planetário. Mas como essas mulheres foram vitimadas de forma dispersa ao longo do território nacional, reina a indiferença, como se não existisse um problema (WAISELFISZ, 2015, p.72).

O Mapa estima ainda que dos 4.762 homicídios femininos registrados em 2013, 2.395 (50,3%) tiveram como agente um familiar da vítima. Dentre os familiares agressores, Waiselfisz destaca os parceiros e ex-parceiros, que são contabilizados como autores de 1.583 mortes de mulheres, ou seja, 33,3% dos homicídios femininos em 2013, levando em conta todas as idades. Porém, ao se considerar “[...] como ponto de partida a idade de 18 anos em diante, a proporção sobe para 43% do total de homicídios: acima de 4 em cada 10 mulheres, com 18 ou mais anos de idade, foram vítimas de feminicídio cometido pelo parceiro ou ex-parceiro” (WAISELFISZ, 2015, p.73).

No período compreendido entre 1980 e 2013, 106.093 mulheres foram vítimas de homicídio – os dados mostram, inclusive, um aumento crescente de mortes a cada ano (WAISELFISZ, 2015). Ao se debruçar sobre o último decênio (2003-2013), Waiselfisz observa que o maior aumento nos números e taxas de homicídios de mulheres se deu entre 2006 e 2013, após a implantação da Lei Maria da Penha, que surgiu justamente com o intuito de fortalecer o combate à violência doméstica, tornando as penas mais duras para os agressores. Se entre 2006 e 2007 as taxas tiveram uma queda, a partir de 2008 elas voltaram a crescer rapidamente, até passarem por um arrefecimento dessa escalada em 2010³².

No tocante às unidades federativas, em 2013 Roraima é o estado brasileiro com a maior taxa de homicídios de mulheres, de 15,3 assassinatos por 100 mil mulheres e com um crescimento de 131,3% entre 2006 e 2013, enquanto São Paulo possui a menor taxa, com uma média arredondada de 3 homicídios por 100 mil mulheres. No Mapa é possível observar que, após o implemento da Lei Maria da Penha, foram registradas quedas nas taxas de cinco estados: Rondônia, Espírito Santo, Pernambuco, São Paulo e Rio de Janeiro. Nas demais unidades federativas, as taxas cresceram de uma maneira diversa, no mesmo período pós-Lei Maria da Penha (2006-2013), o que para Waiselfisz (2015) dificulta o delineamento de uma tendência nacional.

O Mapa aponta também que se entre 2003 e 2013 houve um crescimento nas taxas das unidades federativas, por outro lado o mesmo período foi marcado por um decréscimo das taxas nas capitais, o que aponta para “[...] a interiorização da violência, num processo em que os polos dinâmicos da violência letal se deslocam dos municípios de grande porte

³² Conferir o gráfico 2.1 do Mapa da Violência 2015 (WAISELFISZ, 2015 p.12).

para municípios de porte médio” (WAISELFISZ, 2015, p.19). No que concerne às taxas de homicídios de mulheres nas capitais brasileiras, a lista é encabeçada por Vitória, Maceió, João Pessoa e Fortaleza, que em 2013 possuem uma taxa superior a 10 homicídios por 100 mil mulheres; já São Paulo e Rio de Janeiro possuem as menores taxas. Waiselfisz observa ainda que, em termos regionais, no decênio 2003-2013, o Nordeste obteve um maior crescimento (de 79,3%) em suas taxas de homicídios de mulheres, ficando o Norte em segundo lugar, com uma taxa de 53,7%.

Segundo a Organização Mundial de Saúde, de 83 países, o Brasil ocupa a quinta posição no infeliz *ranking* de homicídios de mulheres no mundo. Com seu índice de 4,8 homicídios por 100 mil mulheres, o país tem uma taxa 48 vezes maior que a do Reino Unido, por exemplo.

Apesar de serem dados alarmantes que expõem o machismo e a intolerância recrudescidas na sociedade brasileira, eles parecem permanecer na invisibilidade, sem causar um impacto efetivo nas relações entre homens e mulheres e no sistema judiciário, já que mesmo a criação de leis mais duras, como a Lei Maria da Penha, não conseguiram ainda coibir a proliferação da violência contra as mulheres e do feminicídio. Uma série de fatores contribui para isso, inclusive o despreparo do sistema penal e sua forma de reproduzir e manter os valores do patriarcado. A transmissão intergeracional dos valores de gênero, que perpassa não só o sistema educacional mas, sobretudo, as relações intrafamiliares, se constitui certamente como o principal fator que viabiliza esse tipo de violência.

Não se trata, nesta pesquisa, de encontrar e propor soluções didáticas para esse embate social. Trata-se de explicitar o moralismo que está em jogo por trás dos crimes e das estatísticas, a partir da obra de um escritor muitas vezes tachado de reacionário e misógino, como o foi Nelson Rodrigues. A meu ver, talvez Nelson, em sua obra, aponte algo de mais profundo e arraigado na subjetividade brasileira, para além das questões referentes à honra masculina e à honestidade feminina, para além dos dados estatísticos e das falhas do sistema penal. Algo que tem a ver com a passionalidade do brasileiro, mas que tem a ver sobretudo com a falta de ética e de alteridade nas suas relações afetivas e sociais – afinal, como diz Edgar (de *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*), numa metáfora que ele estende ao ser humano, “O mineiro só é solidário no câncer” (RODRIGUES, 1993b, p.1006). Olhar para a obra rodrigueana me faz perceber o quanto as suas personagens são atuais e falam

de questões que se tornaram urgentes e insuportáveis, como a violência contra a mulher e o feminicídio. Mais ainda, a sua obra fala dessas questões traçando uma espécie de perfil psicológico e comportamental dos brasileiros e brasileiras, mostrando que nossa sociedade ainda está alicerçada em valores do século XIX, sobretudo no que concerne à liberação das mulheres e ao seu estatuto de portadoras de direitos iguais. O recorte desta pesquisa dramática vem salientar essas questões e expor uma ferida aberta.

4 OS JOGOS DRAMATÚRGICOS – OLHANDO DE FORA

“Eu me arrependo do marido, não me arrependo dos amantes!” Judite, de *Perdoa-me por me traíres* (RODRIGUES, 1993b, p.814).

As personagens de Nelson Rodrigues são urgentes, o espectro de seu desejo pulsante e transgressor ainda circula nos dias atuais, atijando com um sopro quente as donas de casa, as prostitutas, as mães de família, as funkeiras corpulentas, as jovens feministas na marcha das vadias... Essas mulheres querem principalmente decidir os caminhos de suas escolhas afetivas e sexuais, sejam eles quais forem (casar, trair, se prostituir, ter relações abertas etc.). Porém, os fantasmas dessas personagens (reais e fictícias), rodrigueanas ou não, denunciam um determinado modo de amar e de matar assentado no imaginário da posse cultivado pelo Outro masculino, modo que ainda se impõe, que sai da privacidade das casas e estampa as páginas de jornais (sobretudo dos virtuais). Os homens ainda matam as mulheres pelos mesmos motivos que se matava em 1930 e até antes disso. Os espectros das mulheres mortas, as de Nelson e as dos jornais, mostram o quão ativa, libertária e incômoda pode ser a experiência (da sexualidade) feminina e o quanto a sociedade machista tenta abafar isso à bala. A violência contra a mulher e o feminicídio são, em geral, formas de conter e de eliminar as atitudes libertárias e transgressoras das mulheres. Falar disso é urgente para mim. Estabelecer essa ponte entre dois tempos distintos, frisar o quanto o nosso tempo é reacionário, é urgente para mim. Talvez o seja também para os espectros das muitas mulheres assassinadas pelos seus parceiros ou ex-parceiros, clientes ou “ficantes”, espectros que rondam suas famílias e seus entes queridos pela dor da ausência, que me rondam pelas reportagens colecionadas ao longo de quatro anos de pesquisa e que me assombram pelo medo de, também eu, um dia ser morta.

A dramaturgia que será apresentada a seguir fala sobre isso. Ela foi escrita a partir do universo teatral rodrigueano contido nas peças *Álbum de família* (1945), *Anjo negro* (1946), *Senhora dos Afogados* (1947), *Doroteia* (1949), *A falecida* (1953), *Toda nudez será castigada* (1956) e *Perdoa-me por me traíres* (1957), de modo que contempla a adaptação e a reescrita de fragmentos desse *corpus*. As peças *A mulher sem pecado* (1941) e *Vestido de noiva* (1943)

também fazem parte do contexto inspirador, embora o trabalho aí não se baseie em fragmentos literais. O mesmo acontece com a adaptação de Susan Sontag (2013) da peça *A dama do mar*, de Henrik Ibsen, que inspira por algumas semelhanças entre a Ellida do dramaturgo norueguês e d. Eduarda, e pela estrutura dramática proposta por Sontag, fragmentada e permeada pelos vazios. Ademais, me utilizo também da inserção de materiais brutos e extrateatrais, advindos da reportagem policial contemporânea.

Proponho-me, no capítulo como um todo, a explicitar duas maneiras de jogar com a composição dramática, maneiras estas que têm como ponto de partida basicamente os mesmos materiais (fragmentos das peças listadas acima e noticiários sobre assassinatos de mulheres), mas que desembocam em formas cênicas diversas. Nesse jogo com os espectros do teatro rodrigueano e da reportagem policial, opero uma apropriação e uma reciclagem de traços das personagens femininas das categorias debatidas anteriormente, abarcando simultaneamente algumas narrativas que lhes são próprias.

Além de apresentar e discutir a dramaturgia textual desenvolvida nessa pesquisa, o presente capítulo se debruça também sobre o *Dominó de Fragmentos*, jogo que foi o ponto de partida para a composição, mas que se tornou uma ação performativa independente da dramaturgia criada. Assim, serão abordados o processo de criação, os princípios norteadores, bem como as referências estéticas, teóricas e dramáticas que me serviram de guia nesse processo.

4.1 A PEÇA ESCRITA – *UM CORPO QUE TRAI*

Na sala em que a plateia espera a peça começar, exibe-se um pequeno vídeo em que a atriz conta um sonho – a interpretação deverá ser isenta de carga dramática, em tom de ausência. Outra possibilidade é o sonho ser contado pela voz da atriz em off.

PRÓLOGO

Esta noite eu sonhei como quem vê um filme.

Uma mulher marcara um encontro com três homens; eles pareciam irmãos: um era grande e gordo, o outro era alto e muito magro e o terceiro era baixo e musculoso. Eles tinham a cabeça raspada e usavam camisetas regatas brancas. Ela foi ao encontro, mas fez algo que irritou os homens. Não lembro ao certo o quê, mas sei que ela atiçou o desejo deles e depois quis se esquivar. O fato é que eles ficaram muito violentos. Por conta disso, arreventaram um posto de gasolina que lhes pertencia. Era tanta violência, que eu imaginei que a mulher não escaparia. Era tanta violência, que eu apaguei da memória a cena em que eles a atacavam...

Na cena seguinte, eu via a rua e o quarteirão onde ficava a casa dos homens. Nas calçadas, os moradores e transeuntes (crianças, adolescentes, adultos, velhos) estavam todos emporcalhados por uma gosma avermelhada; eles se esfregavam uns nos outros, se acariciavam e se beijavam voluptuosamente, sem se importar com as diferenças de idade ou com as normas de boa conduta. Era degradante ver as pessoas no meio daquela promiscuidade! Eu sabia que a responsável por tudo aquilo era a mulher... Depois de ter sido estuprada pelos três irmãos, ela conseguiu fugir. Como vingança, ela roubou um monte de ecstasys que eles tinham em casa e os soltou na rua, contaminando as pessoas com a gosma vermelha que tinha nas cápsulas dos comprimidos. Ela deixou atrás de si um rastro de sangue, podridão e devassidão... Seu lastro.

Depois, a mulher aparecia em sua casa, com o marido. Eles dormiam em conchinha, ele abraçando-a por trás. Por uma janela de vidro, eu vi passar o terceiro dos irmãos, o mais jovem. Fissurado, ele a desejava e a perseguia. Nessa hora eu me angustiei e quis acordar a mulher, quis interferir no sonho para avisar que ela não podia sair, nem ficar sozinha em casa, pois o homem a espreitava. Mas não pude fazer nada... A mulher continuou dormindo e só eu vi o perigo.

Na outra cena, a mulher estava entrando em casa com o marido, que era um homem branco e forte, de cabelos grandes e louros, com um cavanhaque tão louro que parecia branco. Ele tinha um olhar doce. A mulher ainda estava convalescendo, se recuperando da agressão que sofreu; ela tinha uma imensa costura que ia do peito até a barriga. Mas essa costura ainda não tinha cicatrizado direito, havia fendas na cicatriz falha, como se a pele tivesse sido abotoada em alguns pontos e os intervalos ficassem abertos, deixando entrever

uma escuridão enigmática – seria o dentro do corpo ou sangue talhado? Dava a impressão de que algo podia se romper a qualquer momento. (Isso foi o que ela ganhou com o encontro malfadado.)

A entrada da casa era por cima, com a porta dando para um pequeno corredor de madeira, na frente, e uma escada na lateral. Desse corredor se via a sala de visitas, lá embaixo. O homem cuidava da mulher e tinha a ajuda de uma vizinha amiga. Nesse momento em que eles entraram na casa, lá embaixo, na sala, estavam o marido e a mulher, como que duplicados, cada um na extremidade de uma tábua-gangorra, que subia e descia. O rosto do marido na gangorra me parecia deformado, como se estivesse derretendo, e tinha um sorriso perverso. O movimento da gangorra fez com que a costura do peito da mulher arrebentasse e toda ela ficasse despedaçada, com as vísceras espalhadas pela sala. Ela morrera e seu corpo se despedaçara, como se tivesse explodido... Os móveis, o chão e as paredes... tudo ficou enlameado com as suas carnes e vísceras trituradas. O sonho terminou com o marido e a vizinha muito tristes, varrendo e recolhendo com uma pá os pedaços da mulher morta.

Um sonho demorado.

FIM DO PRÓLOGO

(A plateia começa a entrar. A personagem, sentada de costas para a entrada, surpreende-se com a entrada da plateia e levanta-se para recebê-la. Enquanto as pessoas entram, ela segue repetindo a mesma fala de recepção, até que as frases e palavras começam a se baralhar.)

Dona E *(recebendo os convidados)* – Vocês já chegaram? Tão cedo... Nós ainda estamos acabando de preparar a sala, mas... entrem. Sejam bem-vindos. Podem entrar. Acomodem-se. Boa noite. Fiquem à vontade. *(Senta-se. Pausa)* Ainda não temos um corpo para velar, mas daqui a pouco serviremos café com sequilhos.

Entrem. Sejam bem vindos. Acomodem-se! Nós ainda estamos terminando de preparar o corpo, mas daqui a pouco serviremos café com sequilhos.

Entrem. Acomodem-se! A sala é vossa. Nós ainda não temos um corpo preparado, mas daqui a pouco teremos café para velar. *(Repete o bordão enquanto o público entra e se senta.)*

(As cadeiras estão dispostas em dois arcos laterais, um defronte ao outro – como se houvesse um caixão entre elas, mas o que há é o vazio (ou um banco comprido, ou um praticável comprido, ou um catafalco). A cadeira de Dona E está no meio, de frente para as outras, como se estivesse à cabeceira do caixão. Quando a plateia se acomoda, a personagem se senta. Faz-se silêncio. Ela olha para todos sem saber o que dizer, como se estivesse sendo vigiada por eles. O silêncio dura até o desconforto.)

Dona E *(corpo rígido, mas as mãos acariciam lentamente as coxas, indo e voltando na direção dos joelhos, por cima da saia)* – Sempre tive um pressentimento horrível... Alguma coisa me dizia que ela morreria cedo... Foi sempre assim, desde menina, fraquinha... os pulsos finos e transparentes. Com treze anos não tinha quase cadeiras, uns quadris de menina, e os seios ainda estavam brotando... *(As mãos vão subindo pelo tronco até chegar aos olhos; param segurando a cabeça, puxando os olhos para cima.)* Parecia ter febre ao redor dos olhos e nos cabelos... A febre subia para os cabelos... E um pudor!... *(Desce as mãos e as prende sobre o peito.)* Quando estive doente e o médico quis auscultar... A sua resistência... Foi um custo para descer a alcinha da combinação!

(Pausa.)

Dona E – Mas não era só ela... Pudor têm todas as mulheres da família... *(Pausa, como se respondesse a alguém.)* Eles precisam saber sim!... *(Para os vizinhos, ou seja, para a plateia.)* As mulheres daqui não têm quadris, nem querem... Elas se envergonham do próprio parto, acham o parto uma coisa... imoral – imoralíssima... E têm mãos que não acariciam! Assim. *(Crispa as mãos – a direita treme. Em seguida faz a ação de uma mão puxar a outra, como se quisesse arrancá-las.)*

Dona E – Mas eu falava do pudor que ela tinha... *(Muda de tom. Vai do espanto ao fascínio.)* Eu vivia dizendo pra mim mesma: “Ela vai morrer, ela vai morrer, ela vai morrer... Não sei como, mas vai...” *(Pausa. Fala como se respondesse aos vizinhos.)* Adivinhei? *(Pausa.)* Mas não adivinhei que fosse morrer assim... Pensei que uma doença, uma febre a levasse, e não... *(Une as pontas dos dedos abertos das mãos, num gesto de estrangulamento.)*

Dona E – Desculpem... As palavras me traem. Hoje eu não mando nas minhas palavras. Eu não quero... e elas saem assim. *(Faz as mãos dançarem, como se as palavras lhe saíssem pelas pontas dos dedos.)*

(Pausa.)

Dona E – E esse corpo, que não chega... Tão indelicado deixar as visitas esperando... Mas falemos dela, assim será como se ela estivesse aqui, entre nós.

(Silêncio.)

Dona E *(enquanto fala, levanta-se e caminha ao redor do espaço onde deveria estar o caixão; olha-o como se a morta estivesse ali)* – Ela era doce, amorosa e triste. A verdade seja dita. Era linda! *(Pausa.)* Por isso vó Marianinha, sua sogra, vivia lhe dizendo *(imita as mãos hirtas da avó com displicência)*: “Tu és estrangeira.” *(Desfaz o gesto)* Não era assim, não... Ela fazia assim, ó... *(Retoma as mãos, a cabeça baixa e o olhar da avó)*. “És estrangeira... Tu nunca serás uma de nós! Eu, quando era moça e bonita, como és agora, eu tinha vergonha de mim mesma... Tinha vergonha de tudo o que era mulher em mim. E tu? Tens vergonha? De teu próprio corpo, tens?... Ou despes teu busto diante do espelho para namorá-lo, hein? *(Ri. Quase sem transição.)* Houve também uma prima... que se afogou de ódio, de dor... Ela não podia viver sabendo que por dentro do vestido estava seu corpo nu...” Também era essa a vergonha eterna da vó!... *(Com ironia.)* Saber que tinha um corpo nu debaixo da roupa... *(Com discreto ar de troça.)* Mas seco, magro... E o corpo tão seco e tão magro que não sei como havia nele sangue, como havia nele vida...

Dona E *(atônita, com fascínio crescente, quase volúpia [mãos sufocando o próprio pescoço, cotovelos apontando para cima, fechados, e depois, abrindo-os lentamente, puxando o tronco para cima, enquanto a bacia puxa-o para baixo])* – Ela também... não conseguia viver sabendo que debaixo do vestido tinha um corpo nu! Embaixo do vestido ela tinha um corpo nu! *(Corta o fascínio e prende bruscamente as mãos sobre o peito, num gesto de morte.)* Mas não era como as outras. *(Com desprezo, como se blasfemasse e cuspisse.)* Era linda!

(Dirige-se meiga e cúmplice a uma pessoa da plateia.)

Dona E – Mas eu lhe garanto que ela desejava ser – horrível, juro... Achava que ser bonita é pecado... Por causa do seu físico ela tinha tudo quanto é pensamento mau... sonho ruim... Uma vez se viu tão desesperada, que chegou a desejar ter sardas... Imagine! Logo ela, que

achava sardas uma coisa horrível... Ah, mas a pele dela era uma maravilha... Como poucas... *(Ação de olhar e tatear as costas com as duas mãos, delineando-as, o tronco inclinado para a frente.)* Se tu olhasses nas costas dela, não encontrarias uma espinha sequer... Nem sarda! Por isso nenhuma mulher gostava dela... porque não tinha manchas... *(Num transporte.)* Por que não tinha manchas?! *(Pausa.)*

E havia no seu corpo sempre um cheiro bom. Era tão linda que, sozinha num quarto, seria amante de si mesma...

(Pausa. Fita uma mulher da plateia.)

Dona E – E tu? És bonita... Renegarias tua beleza? Gostarias de ser feia? *(Pausa.)* Seria para livrar você mesma de tua beleza... Imagina quantos dissabores ias evitar sendo feia! *(Ao longo da fala, fecha de súbito o rosto com as mãos; contém-se; afasta as mãos em concha, mas logo aproxima-as e cheira-as.)* Perdão... Que indelicadeza a minha... As palavras me traem... Afinal você não é da família. Nem poderia sê-lo... *(Com desprezo.)* É bonita demais.

(Silêncio.)

Dona E *(orgulhosa)* – Família de mulheres castas e frias. A cama é triste para elas... *(Pausa.)* Em dezenove anos de casamento, ela nunca foi acariciada. O marido a possuiu sem lhe acariciar... *(Levanta-se e vai buscar um círio para acender.)* Ela sempre foi dele nas trevas, como dois cegos que se possuísem. Nunca a acariciou. Mas ela era fiel. *(Pausa.)* *(Tira uma carta do peito e lê.)* Noite de núpcias: “Meu corpo ao longo do seu corpo. Nenhuma palavra que nos unisse. O quarto parecendo crescer na treva, minuto a minuto... Prazer? Prazer, não... nenhum prazer... Sabes por que eu fui dele? Por causa da família... Ele queria de mim filhos... Prazer, não, nenhum prazer... Nunca me teve amor! Meu marido não pode amar nem a própria esposa!” *(Guarda a carta.)* A cama era sóbria e triste. Ele lhe dizia que quando deitava com ela... *(Interrompe e volta-se para responder a um interlocutor invisível, com certa agressividade.)* Eles precisam saber, sim! Dizia que uma morta se punha no meio dos dois! Que ele não via o rosto da esposa, mas da morta, sempre. Dizia que se ele rasgasse o vestido dela, apareceria o seio da outra... *(Com ódio rival, sussurrando.)* Daquela... Aquela morta! Que mataram há dezenove anos. A prostituta que mesmo morta não o deixava cobiçar nem a própria mulher! Morreu há dezenove anos.

(Pausa.)

O pior é que ela não fechou os olhos... Morreu de olhos abertos... Era muito bonita e clara... *(Pausa. Tenta se recompor. Lembra-se de como ela foi morta.)* O assassino... O assassino a matou com um machado. *(Desnuda o pescoço, uma parte do ombro e mostra o colo, indicando onde caiu o golpe do machado.)* Aqui, ó. Abriu aqui. E quase separou a cabeça do tronco. Aqui, está vendo? *(Circula pela plateia mostrando o lugar do corte, com uma mão puxando a cabeça e a outra puxando o ombro.)* Era uma mulher... da vida.

(Silêncio.)

Dona E – Mas a toda hora, em toda parte, um homem mata outro homem... Depois enxuga as mãos de sangue numa toalha... E também matam muitas mulheres. Da vida. Mulheres da vida. Elas morrem *(hesitante)* aos milhares... Umas vezes, é acidente... Outras, conflito... Ou ciúme... Elas morrem aos milhares. Aos milhares. Algumas morrem por estrangulamento, outras esfaqueadas... Umas morrem gritando... Então, fica no ar um grito em flor... *(Congela a imagem de “grito em flor”, descongela-a e fala.)* Morreu há dezenove anos. E nunca descobriram o assassino. *(Senta-se.)*

(Silêncio.)

Dona E – E esse corpo, que não chega?... Tão difícil velar um corpo ausente...

(Depois de um certo tempo em silêncio, Dona E abre uma caixa que está sobre a mesinha e tira de dentro dela vários recortes de jornais. Lê uma notícia atrás da outra. À medida que vai lendo, corta as notícias e lê só pedaços de frases.)

O CASO DAILA – Daila, 25 anos, garota de programa, foi encontrada morta num terreno baldio na vila Cespi, em Tatuí (SP). A vítima teve a região genital do corpo queimada, duas perfurações na cabeça e todos os dentes frontais quebrados. Foi um dos crimes mais bárbaros ocorridos na cidade em 2013. O suspeito, chamado Santana, vinha frequentando a região e ameaçando de morte as mulheres que trabalham ali com prostituição. Nenhuma delas havia feito queixa na polícia.

– Em outubro de 2013, uma mulher e as duas filhas foram assassinadas a facadas no bairro Pedra 90, em Cuiabá. As vítimas foram encontradas mortas horas depois por uma sobrinha da vítima. O principal suspeito de ter cometido o triplo homicídio é o ex-marido da mulher, de 36 anos, que não teria aceitado o fim do relacionamento.

– Juliene, de 22 anos, foi encontrada nua e pendurada pelo pescoço, com a própria calça, no dia 28 de maio de 2013, na arquibancada de um campo de futebol na região do CPA. O principal suspeito do crime foi um jovem que a vítima teria conhecido em uma festa do dia do ocorrido.

– Uma mulher identificada como Caroline, 22 anos, foi degolada pelo esposo por volta das 19h20 deste domingo, no bairro Vila Nova, em Carazinho. Segundo a Brigada Militar, um desentendimento teria sido a causa do homicídio. Ele já era registrado na polícia, via lei "Maria da Penha", por ter agredido a esposa em março deste ano, mas não havia sido preso.

– Joice, de 31 anos, e o seu filho Luís Gustavo, de catorze anos, foram assassinados a facadas em Palmital. O electricista Olívio, companheiro de Joice, é o acusado de cometer os homicídios. Ao retornar de uma festa, alcoolizado, Olívio procurou a esposa para manter relação sexual, mas ela se negou. Insistindo, ele foi empurrado por ela, momento em que iniciou a discussão. O electricista pegou uma faca e desferiu dezesseis golpes na esposa e seis no adolescente.

– Joana, de 32 anos, foi assassinada pelo marido (Luiz), em Aurora (CE). Luiz estava em São Paulo, onde trabalhava com corte de cana. Ao retornar, seu irmão lhe contou que Joana o havia traído, informação negada por outros familiares. Luiz desferiu 32 facadas em Joana, que não resistiu aos ferimentos e morreu na residência do casal. O criminoso está foragido.

– *(Surge na escada uma mulher. Espartilhada, chapéu de plumas. Uma elegância antiquada de 1905. Bela figura. Luz sobre ela.)* Conhecida por Madame Clessi, a prostituta de luxo foi assassinada com uma navalhada no rosto. O autor do crime foi o amante, jovem de família tradicional, que a matou movido por ciúmes.

– A garota de programa Natália, de 25 anos, foi morta por um cliente no motel e teve seu CORPO abandonado numa rua do bairro Bessa, em João Pessoa. O acusado, Jonathas, de 32 anos, disse que a morte da garota foi um acidente, que ele não tinha intenção de matá-la. Mas os laudos comprovam que ela foi torturada e asfixiada.

– O corpo de Mila Cristina foi encontrado por um morador nas margens da represa das "Ara-ras", na saída de Araguari para o distrito de Amanhece. A jovem, que estava com muitas

marcas de violência pelo corpo, foi vítima de socos e pauladas por parte de um cliente que fez programa com ela.

Dona E – O que eu estou fazendo, meu Deus?! Esqueci da minha falecida! A minha morta querida... É preciso rezar por ela. Mas por que esse corpo não chega nunca? Tão difícil velar um corpo ausente... Eu preciso ao menos rezar por ela...

(Começa a puxar uma ave-maria, mas mistura a reza católica a uma prece das mulheres do cais, enquanto acaricia o próprio corpo.)

Dona E – Ave Maria cheia de graça, o senhor é convosco, bendita sois vós entre as mulheres... Mulheres do cais, mulheres do cais... Te imploramos, senhora. Nós, que cheiramos a maresia, te imploramos piedade para a que morreu. Piedade e misericórdia. Bendito é o fruto do vosso ventre, Jesus... Recebi em vosso céu a alma da pecadora, alma cansada, tão cansada quanto uma estrela no amanhecer. Santa Maria, Mãe de Deus, rogai a Deus por nós, pecadoras... Mulheres do cais, mulheres do cais... Fazei secar o sangue derramado, mas recebi, senhora, a alma da pecadora na ilha dos prazeres eternos... Agora e na hora de nossa morte...

(Interrompe a reza, como se tivesse ouvido algo vindo de fora. Dirige-se a uma janela.)

[ALTERNATIVA: enquanto ela reza, surgem as vozes das mulheres do cais, rezando e chorando pela alma da pecadora, e se sobrepõem à de Dona E, num crescendo.]

Dona E – Vocês estão ouvindo? *(Pausa.)* Esses gemidos... ou rezas? São as mulheres que choram... Pela morte daquela prostituta! Fuá, marafona, cadela do Mangue! Ela era linda... como a minha falecida. *(Distrai-se falando da prostituta com certo orgulho, como se conhecesse a mulher de perto.)* Porém tinha mais quadris, e me parece que mais busto também... Um corpo primoroso! Dada! Mas tinha um gênio... Vinha gente de fora por causa dela. E gente importante! Figuras da administração, o diretor dos Correios, o diretor do almoxarifado... Houve um que até deu desfalque por causa dela! Teve processo, prisão, o diabo... mas ele não se arrependeu! *(Muda de tom.)* Ela morreu há dezenove anos, mas choram e gritam por ela como se tivesse acabado de morrer. Vadia aidética!

(Silêncio.)

Dona E – Morreu no dia do casamento da minha falecida. (*Grito implosivo.*) Hoje faz dezenove anos. Também hoje seria o aniversário de casamento dela... Era a primeira noite dos dois... A noite de núpcias... As mulheres gemiam e gritavam como hoje... A noite toda... E tão alto que pareciam estar aqui... Ele fechou tudo... Mas o choro parecia sair do chão, do colchão, do próprio travesseiro... O quarto crescendo nas trevas... Ahhh... Ele a possuiu sem acariciar. Ela era linda.

Dona E – Perdão... As palavras me traem. As palavras não me obedecem mais... Eu não quero... mas elas saem assim... (*Irradia as mãos espalmadas e rígidas, num gesto trêmulo.*)

(*Silêncio.*)

Dona E – E esse corpo, que não chega... Tão indelicado deixar as visitas esperando... Se ela estivesse viva, jamais cometeria essa indelicadeza!

(*Entra A Outra. As duas se encaram. Dona E muda de postura, como quem se recompõe. Dona E olha para o lugar onde deveria estar o caixão e volta a falar da defunta.*)

Dona E – Ela era doce... Amorosa... E triste!

A Outra – Tinha tudo o que não presta numa mulher. (*Como se cuspisse.*) Linda!

Dona E – Mas era fiel!

A Outra – Foi fiel... por quase dezenove anos... (*Com ironia.*) Como se fosse possível ser bonita e ao mesmo tempo ter um proceder correto.

Dona E – Ela era a mulher mais honesta do mundo!

A Outra – Não fez mais do que a sua obrigação. Nessa família todas as esposas são sérias, fiéis e virtuosas, há trezentos anos.

Dona E – Mulheres que não têm cadeiras, nem seios, nem nada! (*Faz a respectiva mímica.*) Umas tábuas! Ser séria assim, minha filha!... Quero ver séria bonita, desejada! Com todo mundo maluco em volta! Virtude assim, sim, vale a pena!

A Outra – Não blasfemes, mulher! Nessa família a fidelidade já deixou de ser um dever – virou um hábito. Deveria ser fácil pra ela cumprir um hábito de trezentos anos... (*A alguém da plateia.*) Por que me olhas assim? Não achas fácil ser fiel? Fácilimo.

Dona E (*com leve deboche*) – É... Fácilimo... Ela não fez nada que uma esposa não pudesse fazer... Era fiel... Se era fria? (*Responde como quem diz “quente”.*) Era... friiiiiia... Mas a avó não acreditava nela... Vivia lhe dizendo: “Tu não te pareces com as outras mulheres da família... És estrangeira...” Dizia pra qualquer um que aparecesse em casa: “Ela nunca será uma de nós.”

A Outra – Mas pensas que era só a avó que lhe via assim, como uma estranha?... Engano seu... A defunta era forasteira até para as mulheres do seu sangue, da sua própria família!

(*Silêncio.*)

Dona E – É verdade... Não contei? Ah se você soubesse! Eu lhe conto. Quando moça, a falecida morava na casa da tia, que a criava desde a morte dos seus pais. A tia era viúva, e tão fria e má que nem sei como pôde existir mulher assim. Tinha quatro filhas, todas solteironas, menos uma, a caçula, que ia se casar. Era a única que um dia deixaria de ser virgem...

A Outra (*Referindo-se aos vizinhos/plateia*) – Eles não precisam saber...

Dona E – Todos ali odiavam a falecida, porque era jovem, porque era bonita demais – linda! Vivia cercada de olhos. Quando ela se vestia, as outras iam espiar. Foi aí que ele apareceu, primeiro como advogado, depois como amigo da família.

A Outra – Os vizinhos não precisam saber disso!

Dona E (*agressiva*) – Precisam, sim! Estou farta de não falar, de esconder as coisas que eu sei, que eu penso. (*Para a plateia.*) Muito distinto, o doutor. Família de trezentos anos. Na época, isso tinha valor. Ele se engraçou pela falecida... Afinal, ela era linda! Não tinha uma mancha na pele. (*Pausa.*) Ela amava o noivo da prima, da caçula. Mas sem dizer nada a ninguém. Este, sim. Tinha os lábios finos e meigos, não a boca vingativa do doutor. Uma noite o noivo da prima chegou cedo demais. Ela estava sozinha. Foi tudo tão de repente! Não houve uma palavra, ele a pegou pela cintura e a beijou na boca. Nada mais, a não ser a mão dele que correu o seu corpo...

A Outra – Ela não devia ter desejado homem nenhum... nunca...

Dona E (*no seu transe, sem escutar A Outra*) – A tia e a noiva apareceram. Em tempo de ver tudo. As duas não disseram uma palavra, assistindo a tudo até o fim. Quando acabou o beijo,

o noivo fugiu. A tia trancou a falecida no quarto... A noiva fechou-se no banheiro. Demorou lá e quando foram ver (*espantada*), ela tinha se enforcado, com uma corda tão fina, que não sei como resistiu ao peso do corpo...

A Outra – Só os homens deviam se enforçar... As mulheres, não...

Dona E – De noite o doutor veio fazer quarto. Era o único de fora, ninguém mais tinha sido avisado. Na madrugada, abriram a porta do quarto da falecida – era ele, mandado pela tia. Ela gritou, ele quis tapar a boca dela, mas ela gritou como uma mulher nas dores do parto.

A Outra – E os seus gritos se batiam nas paredes como pássaros cegos.

Dona E – Foi ela, a tia, quem chamou o doutor, apontou a escada e disse:

A Outra (*completa a frase, com fascínio e orgulho*) – “Deixa que ela grite, deixa ela gritar...”

(*Pausa.*)

Dona E – No dia seguinte a tia e as três virgens partiram. Voltaram depois, para o casamento. O marido a possuiu sem acariciar... (*Pausa.*)

A Outra - Depois do que aconteceu ali, ela queria fugir de tudo; queria que ninguém mais olhasse pra ela. Se alguém a visse, ela se sentiria nua...

O doutor lhe falou desses mausoléus de gente rica, que parecem casas. Ela respondeu: “Eu queria estar num lugar assim, mas viva. Um lugar onde ninguém entrasse. Pra esconder minha vergonha.”

Depois da noite dos gritos, a transpiração dele se impregnou por toda parte, apodrecendo nas paredes, no ar, nos lençóis, na cama, nos travesseiros, até na pele dela, nos seios... (*Aperta a cabeça entre as mãos.*) E nos cabelos, meu Deus!

Dona E – Por que ela não fugiu?

A Outra – Se ela fugisse a transpiração dele não a largaria... Estava entranhada na carne, na alma dela!

Dona E – Mentira! Tua e dela. Não fugiu porque não quis. Porque gostava dele, gostava que ele a fizesse gritar!

(*Silêncio.*)

Dona E (*como se não tivesse ouvido A Outra*) – Engraçado... No velório de uma virgem ela foi violada... E no velório de uma puta ela teve a sua noite de núpcias...

(*Rumores distantes de prostitutas chorando e rezando.*)

Dona E – Eu queria que ela fosse tão chorada quanto essa meretriz! (*Pausa, com espanto.*) Ela morreu e eu não chorei ainda.

A Outra – Nessa casa ninguém chora!

(*A luz de um farol percorre a cena e imobiliza as personagens.*)

Dona E (*para a plateia*) – Vocês já notaram que as pessoas que cresceram perto do mar aberto não são como as outras pessoas? É como se vivessem a vida do mar. Seus pensamentos, seus sentimentos são como as ondas. Vêm e vão.

Meu avô era pescador. Diziam que ele dormia em pé, agarrado ao mastro da jangada. Meu pai trabalhou na estiva e gostava de nadar no mar aberto. A primeira vez em que nadei no mar aberto... Lembro da sensação de não ter terra para pousar os pés, o mar quente que se abria em crateras, num balanço de mãe, me cercando como se cerca uma ilha, os pescadores rindo, mangando da alegria da gente... Quando eu estiver morrendo, quero me lembrar desse dia.

Seres de natureza inconstante. Pessoas que pensam pertencer ao mar.

A prostituta morta... Contam que desde que morreu ela foi pra ilha, mora na ilha!

A Outra – Quem morre não vai pra ilha nenhuma... O lugar dos mortos é a eternidade.

Dona E – Ela é diferente! Não aceitaria uma eternidade que não fosse cercada de água por todos os lados... Que não fosse ilha... E não tivesse praia... Ela voltaria de uma eternidade que não tivesse cais.

A Outra – Tens tanto orgulho dessa ilha! Falas tanto nela! Nas suas dalias selvagens, nas suas praias de silêncio...

Dona E – Se soubesses como essa ilha é linda... (*Esboça uma carícia.*) Ah, se tu visses os ventos ajoelhados diante da ilha... Como é doce o seu ventre... O mar em torno às vezes é louro... Outras vezes, verde, azul. (*Pausa.*) A falecida queria tanto conhecer a ilha. Mas ela

não pode ir, não a deixariam entrar... Pra, lá vão as prostitutas, depois de mortas... As vagabundas da beira do cais...

A Outra (*irônica, vitoriosa*) – Bem que ela quis se igualar às meninas do cais, ser uma mulher à toa, crente que depois de morta, iria pra ilha...

Dona E (*cortante*) – Disso eles não precisam saber!

A Outra (*calmamente maligna*) – Precisam, sim. Você mesma não disse que elas precisam saber de tudo? (*Para a plateia, incisiva.*) Lá na ilha as mulheres se acariciam entre si... Nuas. E sem mãos! Sua falecida querida não pode acariciar ninguém... Viverá, sozinha, estendendo os braços e pedindo as mãos...

Dona E (*com assombro*) – Sem mãos?! O que houve com as mãos dela?

A Outra – Então não te contaram?... No desgraçado acidente... um machado proferiu dois golpes certos e, como uma guilhotina, amputou-lhe as mãos... Ela correu pela praia com os braços sem mãos, estendidos. (*Com desdém.*) Ela não me viu, mas viu um homem o vendedor de pentes e correu pra ele de braços abertos abraçou-se a ele... Dada... (*Exultante.*) Queria ver se podia acariciar um homem... Acariciar sem mãos!...

Dona E (*com horror*) – Tu mentes! Não foi assim que ela morreu!

A Outra – As mãos morreram primeiro. Na verdade, o machado matou somente as mãos. Ela morreu depois, não porque a tivessem matado, mas de saudade das próprias mãos.

Dona E – E o machado?... De quem eram as mãos que empunharam o machado?

A Outra (*desviando ríspidamente*) – Não interessa. Essa informação é irrelevante. O que importa é que foi um... acidente... Um desgraçado acidente. O dono das mãos não pode ser julgado pelos seus atos, ele não teve nada a ver com os seus atos. Foi só empunhar um machado, que caiu sem que ele quisesse. Um terrível acidente. (*Grita autoritária.*) Você entendeu agora?

Dona E (*acuada, com ódio contido*) – Sim... entendi... Mas quem empunhava o machado?

A Outra – Foi um acidente terrível! Tão terrível que o doutor ficou em estado de choque! Está no hospital, medicado 24h por gentis enfermeiras que se revezam e ficam ao seu lado, segurando as suas mãos, vigiando para que elas não o sufoquem. As mãos estão fora de

controle... Já tentaram dar cabo dele várias vezes... Pobre doutor... Não merecia tamanho desgosto. Um santo homem! Ele não pode ser julgado pelos seus atos...

(Pausa.)

A Outra *(irritada)* – E esse corpo, que não chega! Quanta demora! Mais parece uma noiva que um defunto! Preciso ir ao hospital, mas o doutor me pediu que eu só fosse quando as flores chegassem e a morta estivesse devidamente encaminhada... Até doente ele zela pela esposa. Era louco por ela. Encomendou vinte coroas de lírios e cinquenta braçadas de rosas.

(Dona E tenta conter a raiva, mas ela lhe jorra do corpo em movimentos trêmulos que desembocam nas mãos.)

A Outra *(irritadíssima)* – Por que não para com essas mãos? Por que não lhes dá sossego?!

Dona E – Eu não mando nas minhas mãos. Eu não quero e elas fazem assim!

A Outra – Te controla! Os vizinhos estão olhando!

Dona E – Não! As mãos dele nunca souberam acariciá-la... e agora fizeram isto?! *(Esbraveja contra A Outra.)* Assassino! Assassino!

A Outra – Não! Ele não é o assassino da esposa! Castigou as mãos, cortou as mãos, mas a deixou viva! Ele a amava!

Dona E – E por que as mãos, logo as mãos?...

A Outra – É tão claro... Será que tu não vês? As mãos são mais culpadas no amor... Pecam mais... Acariciam... O seio é passivo... A boca apenas se deixa beijar... O ventre se abandona... Mas as mãos, não... São quentes e macias... E rápidas... E sensíveis... Correm pelo corpo...

Dona E – Mas ela era fiel a esse marido que nunca lhe acariciou...

A Outra – Fiel?... E aquele rapaz, o noivo? Ele veio para encontrá-la, deixou de ser oficial da marinha e voltou.

Dona E *(para a plateia)* – Isso não foi nada. Um paixão de criança, veio vê-la e só. Não acreditem no que ela diz... Ela também... invejava a falecida, a sua beleza, *(para A Outra)* quer difamá-la até depois de morta...

A Outra – Ela teve um amante.

Dona E – Tu mentes, invejosa!

A Outra – Ela foi com ele! Com esse rato do cais! (*Para a plateia.*) Sabem o que ele faz quando está em terra firme? Passa o dia com três ou quatro mulheres... da vida. No peito, nas costas, em todo o corpo ele tem tatuados os nomes das rameiras que conheceu.

Dona E (*subitamente embriagada*) – Ele é o deus das mulheres da vida... Quando ele chega, a gente sente cheiro de mar nos cabelos... E dá vontade de cheirar os próprios cabelos...

A Outra – Eu não! Não sinto cheiro de nada! Só tu... e a falecida... (*Examinando-a de perto, acusativa.*) Foi com essa embriaguez que ela se entregou ao amante...

Dona E – Isso não é amante! Foi só uma vez, um momento, uma coisa rápida. Quase não demorou. E nunca mais ele tocou nela, palavra de honra – Deus é testemunha. Ele só a teve uma vez, só uma vez, e eu não considero isso amante – não é amante – compreende?

A Outra – Se tivesse sido um desejo... apenas um desejo, prazer, o doutor poderia até perdoar ou esquecer. Mas houve mais que um desejo... Ela não esqueceria esse homem. Ele trouxe um amor que nenhum outro traria. Tu sabes... O marido enganado perdoa muito menos o adultério por amor. Se a mulher vive uma aventura física, carnal, se trai por um, digamos assim, capricho erótico, ele sofrerá menos. Já o amor ofende, agride muito mais.

Dona E – Mas ele só sabia amar como o doutor, como qualquer outro – fazendo da mulher uma prostituta.

A Outra – Tanto pior.

Dona E – Ela se deixou levar, se arrastar para o desconhecido. Foi como se o mar a chamasse com toda a sua força. Não houve escolha nesse caso! Foi com ele porque não podia agir de outra forma. (*Num lamento.*) Afinal ela nunca tinha sido acariciada... (*Muda de tom diante da impassibilidade da Outra.*) Olha... Ela não fez nada! Foram as suas mãos! Ela também... não teve nada que ver com os seus atos! Era linda, mas tinha um proceder correto, queria pertencer a esta casa, a esta família, era fiel!

A Outra – Já chega! Você não disse que eles precisavam saber da verdade? Pois a verdade é que ela traiu um marido trabalhador, amoroso e dedicado. Um santo homem que vivia para a família! Ela teve um amante! Isso basta! É tudo!

Dona E (*possessa*) – Como você é tola! (*Dirige-se à plateia.*) E vocês? Estão pensando o que da mulher? A mulher pode ser séria, carola, seja lá o que for. Mas tem sua tara por alguém.

(Volta-se para A Outra.) Um amante?... Um só? Sabes de um e não sabes dos outros? *(Violenta e viril.)* Pois olha: vai dizer ao doutor, à avó, às tias, aos filhos – ela foi com muitos, foi com tantos! *(Subitamente grave e terna.)* Foi até por um “bom-dia”! E outra coisa que tu não sabes: ela adorava garotos na idade das espinhas! *(Esgaçar essa fala até o limite.)*

A Outra – Mulher vadia! Se já foi de um homem, bem podia ser de outros, de muitos, *(em fúria)* de todos!

Dona E – Pois ela foi com muitos! Deu, deu o quanto pôde! E foi feliz! Gozou feito uma cadela no cio! Pode ter sido por pouco tempo, pode ter sido fugaz, mas ela não passou em branco! Não foi como certas pessoas que vão deixar pra terra comer! Um amante... Um só?... Ela foi com muitos! Avia! Vai dizer pra quem tu quiser! Mas a beleza dela não ficou pros bichos comerem! Sua recalcada! Ela não... não quis esquecer, não quis fugir. Ela não teve medo nem vergonha de nada. Se arrependeu do marido, não dos amantes!

(Dona E continua falando enlouquecida até que A Outra se aproxima dela e, impassível, lhe dá um tapa na cara.)

A Outra – Te controla! *(Dona E fica anestesiada, sob o comando da Outra.)* O que importa é que ela não trairá nunca mais... Nem poderá esboçar uma carícia sequer. *(Volta-se para a plateia.)* Agora sim, vocês conhecem a verdadeira face da falecida. E não fui eu quem a revelou.

(Dona E se dá conta de tudo o que disse e tenta remediar, desesperada.)

Dona E – Me desculpem... Eu me enganei... Foi sem querer... As palavras me traem, elas não me obedecem mais. Eu não sei o que digo, o que penso! Minhas palavras estão loucas, minhas palavras enlouqueceram. Elas dizem o que eu não queria dizer! Hoje eu não mando nelas. Eu não quero... e elas saem assim. *(Faz as mãos dançarem, como se as palavras lhe saíssem pelas pontas dos dedos.)* Eu não sei de nada. Eu não disse nada... Não fui eu... Eu estava fora de mim... Falei sem pensar... Falei pra ofender... Não foi isso o que aconteceu... É tudo mentira... Mentira minha...

(Dona E se desespera. A Outra se aproxima e a conduz para o praticável onde deveria estar o caixão, ela lhe dá um abraço mortífero, dominador, mas a voz é mansa. Dona E se entrega, está exausta, ausente.)

A Outra – Vem. Te acalma. *(Para a plateia.)* Desculpem... Nós falamos mais do que devíamos. As palavras traem, já não nos obedecem mais. *(Volta a falar com Dona E.)* Vai ficar tudo bem. Já passou... Chora... Tu, que não é da família, podes chorar... É a ausência do corpo que te perturba assim... Logo esse corpo chega e tudo ficará bem... Você vai velar e enterrar a tua morta querida... As flores já estão a caminho, e nós colocaremos rosas vermelhas no lugar das mãos...

Dona E *(num lamento)* – Não vou poder cruzar as tuas mãos sobre o peito... Não poderei unir as tuas mãos... Elas morreram antes... Esse corpo não chega nunca. Estou cansada, tão cansada de velar um corpo ausente!

A Outra – Então vem... Descansa o teu corpo aqui. Logo o corpo chega. Deita. Deita... Assim... Deita... Eu te aviso quando o corpo chegar... *(Muito doce, como se ninasse uma criança.)* Está bem? *(A Outra vai deitando Dona E no praticável, acaricia-a toda e beija-lhe as mãos hirtas.)*

Dona E – Olha as mãos... Só as mãos... São tuas... Toma.

(A Outra pega as mãos de Dona E, tira duas luvas brancas do bolso e as veste nas mãos de Dona E, que estão quase estáticas. A Outra fecha os dedos de Dona E e põe os punhos cerrados sobre o seu peito.)

A Outra *(quase sussurrando)* – O corpo chegou... É o teu... Foi o teu corpo que chegou. Para ser velado. Já estão todos aqui... Te esperando, te espiando...

Dona E – O corpo chegou? Ainda é bonito?

A Outra – Sim...

Dona E – Se morrer descansa?

A Outra – Descansa... pra sempre.

Dona E – Então eu sou a morta, que pode receber carícias... Vizinhas, me dispam...

(Dona E se acalma e se ausenta até morrer com os olhos abertos, meio sorriso na boca. A Outra pega um lençol branco e estende-o sobre o corpo de Dona E – experimentar deixando o rosto coberto e descoberto. A Outra fica de pé, ao lado da morta, olhando. Se a plateia não se levantar para ver também, A Outra irá conduzir os espectadores para olhar a morta de perto. Há uma projeção sobre o corpo de Dona E, que mostra a personagem morta, vestida de branco ou nua, com as mãos amputadas, os pulsos cobertos com gazes ensanguentadas e

um fio de sangue se espalhando pela roupa. Outra possibilidade: a projeção mostra a personagem nua, com um buquê de rosas vermelhas cobrindo-lhe as mãos, o laço do buquê feito com uma gaze comprida e ensanguentada que se estende pelas suas pernas. Em seguida, uma projeção de mar invade a sala, por cima de Dona E e da primeira projeção, da Outra e da plateia, e o som do mar se apodera do ambiente.)

FIM

4.2 O DESCORTINAMENTO DO PROCESSO CRIATIVO

Desde o início, a personagem que deu impulso à pesquisa foi d. Eduarda, de *Senhora dos afogados*, que se tornou uma espécie de coluna vertebral da história da peça. Mas se trata de uma coluna com ramificações e enxertos que a ligam a outras personagens, aprofundando as contradições e as ambiguidades já existentes em Dona Eduarda. É essa personagem, assim radicalizada, a falecida referida por Dona E; é a ela que Dona E se liga, num misto de repulsa e fascínio, de repúdio e identificação, movimento ambivalente que finda por gerar uma superposição entre Dona E e a personagem narrada, a ponto de a primeira colocar-se no lugar da morta. Dona E é uma abreviação de “d. Eduarda”, ou seja, o nome reduzido à essência ao mesmo tempo clara e enigmática da letra inicial – o “E” podendo remeter também à ideia de que essa mulher não pode ser nada além do que ela é, a indicar a incapacidade de mudar o seu destino, traço trágico tão marcante das personagens rodrigueanas. E: índice também da falta, do nome impronunciável, o nome-tabu, o nome presente-ausente, abreviação de fim de carta. Dona E é uma Eduarda ou Ellida ausente de si mesma, faltante, todavia falante, cuja presença real só se dará, paradoxalmente, com a assunção da sua própria morte.

Para introduzir a análise das personagens e da dramaturgia aqui proposta, faz-se necessário antes retomar o que eu desejava delas e os princípios que serviram de guias à sua construção. Tudo isso se tornou claro a partir de um exercício criativo realizado pela primeira vez em uma disciplina do doutorado – assim, retomarei também esse exercício, um

jogo que chamei de *Dominó de Fragmentos*, ponto de partida e de retorno do meu trabalho de costura dramaturgica.

4.2.1 O *Dominó de Fragmentos* e os seu(s) princípio(s) meu(s)

*Há escolas que são gaiolas e há escolas que
são asas.*
Rubem Alves

Escolas são feitas por pessoas, professores que podem ser mestres no sentido simbólico e afetivo da palavra, independentemente da sua titulação oficial. Se as escolas são gaiolas, os seus professores são os caçadores que aprisionam os pássaros-alunos, minando a sua capacidade de voar; se são asas, os seus professores oferecem aos pássaros-alunos as condições necessárias para que voem, sozinhos ou em bando. Se inicio este subcapítulo falando disso, é para afirmar a extrema importância do encontro valioso que tive com alguns mestres simbólicos (ou professores alados), que nas suas disciplinas conseguiram me ajudar a mergulhar mais fundo na pesquisa e depois alçar voos fundamentais.

Um desses encontros se deu com a professora Sônia Rangel, na disciplina “Processos de encenação”. Ao longo do curso, os meus colegas e eu fomos estimulados a escolher e a elaborar os princípios fundamentais inerentes à nossa pesquisa – no meu caso, princípios esses que deveriam estar intimamente atrelados ao processo criativo da cena, já que a minha investigação se funda na prática teatral. Para clarear essa escolha, Rangel (2006, p. 312) assim delimita o que entende por princípio:

De caráter molecular, unidade viva de obra e pensamento, permite em suas operações conectar tempos e espaços libertos de hierarquias e cronologias. [...] É aquela unidade molecular que, ao ser retirada da obra e do seu pensamento, lhe esvazia sentido, configuração, vitalidade. Nesse modo de pensar, Princípio e/ou Proposta conservam a natureza vital do jogo, diferem de um Conceito. Um conceito pré-existe, é modelante do objeto, geralmente aplicado como didática de anexação. Um princípio opera por uma didática estética, de reconhecimento, aproximação, pulsão, desejo, compreensão, invenção.

Nessa perspectiva, o princípio não se reduz a um aspecto metodológico; ele se coloca como uma categoria de operabilidade do (e no) processo investigador/criativo, é inerente à feitura da obra, interferindo na sua poética e no modo como o sujeito criador se organiza ao criá-la – se o princípio atua por uma “didática estética, de reconhecimento”, é porque ele opera sobre a obra e ao mesmo tempo é formado por ela, pois é descortinado no processo do fazer. Além disso, o princípio está bastante conectado com a ideia de valores e qualidades. Assim, o investigador/criador pode vislumbrar melhor os seus princípios ao se perguntar: “que valor, que qualidade é (ou deve ser) inerente ao meu trabalho criativo, qualidade da qual eu não posso abrir mão?” Essa pergunta, logicamente, precisa estar ligada ao fazer, ao testar, associando ação e reflexão.

No transcorrer da referida disciplina, foi proposta uma série de exercícios criativos no intuito de estimular os alunos a dar fisicalidade às ideias e às imagens relacionadas aos seus projetos de pesquisa e criação, para que cada um vislumbrasse as qualidades intrínsecas à obra em gestação e, conseqüentemente, os seus princípios fundamentais. Como exercício final, depois de elencados esses princípios, cada aluno deveria realizar uma apresentação criativa do seu objeto de pesquisa, de modo a explicitar um ou dois princípios estruturais.

Ao longo dos exercícios criativos e das elaborações sobre o meu objeto de pesquisa – bem como nas minhas tentativas de rascunhar um roteiro inicial da dramaturgia –, buscando neles (e em mim) os princípios essenciais, a multiplicidade (CALVINO, 1990) se impôs como um princípio estruturante. Este se justificou, à primeira vista, por motivos um tanto óbvios: eu queria investigar a composição de uma personagem (d. Eduarda) a partir da combinação de elementos (contextos, características, falas etc.) de várias outras personagens mulheres, em sua maioria saídas da obra teatral de Nelson Rodrigues. Grosso modo, parto da multiplicidade de personagens mulheres existente na obra de um único dramaturgo.

De pronto, porém, me veio uma dúvida sobre o querer acima delineado e a sua aparente precisão, dúvida essa que me colocou diante de uma questão da ordem da forma: eu queria compor uma única personagem a partir de várias ou queria compor um solo com várias personagens diferenciadas entre si? Essa questão me remeteu a pelo menos dois modos de gerar multiplicidades, que Italo Calvino (1990) encontrou na literatura. O primeiro modo, ele o descreve assim: “Há o texto unitário que se desenvolve como o discurso de uma única voz, mas que se revela interpretável a vários níveis” (CALVINO, 1990, p. 132). Aqui ele

toma como exemplo um romance que pode ser lido como três histórias distintas, que têm um eixo temático em comum e também uma única voz narrativa, mas, ao que me parece, não é uma voz harmônica e coerente em si mesma, ou seja, fechada. Um exemplo similar presente na própria dramaturgia rodrigueana é a peça *Boca de Ouro* (1959), que traz três versões diversas da mesma história, contadas por D. Guigui. Essa ideia de multiplicidade me fez pensar que seria possível fazer de uma só personagem (d. Eduarda) a emissora da minha composição, que não obstante traria na sua fala pontos de vista e narrativas de outras personagens.

O outro modo aventado por Calvino (1990, p. 132), que me fisgou, é o seguinte: “Há o texto múltiplice, que substitui a unicidade de um eu pensante pela multiplicidade de sujeitos, vozes, olhares sobre o mundo, segundo aquele modelo que Mikhail Bakhtin chamou de ‘dialógico’, ‘polifônico’ ou ‘carnavalesco’ [...]” Aqui o autor define claramente a multiplicidade de sujeitos conjugada à multiplicidade de vozes emissoras. Articulando essa ideia ao meu projeto de encenação, que em princípio visava criar um solo, a atriz seria uma só, mas dividida em várias vozes e textos a partir de uma composição física e vocal que sugeriria a demarcação das diferentes personagens.

Essas questões e possibilidades só se colocaram para mim no ato de escrita e no só *depois* da reflexão acerca da apresentação criativa da minha pesquisa, guiada por este princípio de trabalho que se impôs a mim: a multiplicidade. E já adianto que no percurso criativo aqui refletido a multiplicidade ultrapassou o campo inicial das personagens, colocando-se também em outros territórios. Mais ainda, para além do jogo *Dominó de Fragmentos* – criado para apresentar minha pesquisa criativa e o princípio que lhe é estruturante –, a dramaturgia aqui proposta se apropria à sua maneira dos dois modos de multiplicidade de Calvino (1990) resumidos acima.

Na apresentação criativa, o meu intento inicial era mostrar um rascunho cênico-dramatúrgico do que poderia vir a ser a encenação. Pensei numa organização da espacialidade, as cadeiras da plateia dispostas em meias-luas laterais, uma de frente para a outra, como num velório, com o espaço no meio de um caixão ainda por vir. Eu representaria a personagem, d. Eduarda, uma dama de luto fechado num *tailleur* dos anos 1940. Ao longo da cena, partes do figurino iriam sendo despidas, revelando pedaços do corpo e também outras roupas, mais sensuais e imprevistas para uma mulher de luto. A

dama recepcionaria e conversaria com as visitas-plateia (vizinhos e amigos da família), enquanto aguardariam para velar um corpo que nunca chegaria. Nesse velório sem morto presente, ela falaria dessa família, das mulheres e dos homens dessa família, e falaria de si, apropriando-se e reciclando falas de várias personagens mulheres de Nelson – Judite, de *Perdoa-me por me traíres*; Doroteia e suas primas, de *Doroteia*; Virgínia, de *Anjo negro*; Alaíde, de *Vestido de noiva*; Zulmira, de *A falecida*; Moema e sua avó, de *Senhora dos afogados*. Nessa conversa, a dama movimentaria as suas mãos de maneira ostensiva e ímpar, às vezes com a delicadeza de uma bailarina, às vezes com a rigidez de quem tenta conter os próprios gestos sem conseguir; as suas ações de mãos seriam múltiplas possibilidades dos verbos acariciar, agredir e assassinar. A dama poderia acariciar um dos visitantes que estivesse sentado ao seu lado, distraidamente, até que a carícia se transformasse em ação invasiva, beirando a agressão.

É interessante que, ao relatar a minha ideia inicial, percebo que fui tomada por imagens, que cheguei mesmo a me ver nessa cena. E descubro mais uma vez a pólvora do artista: a visibilidade nos toma e nos guia, em qualquer arte; ser artista é gerar sonhos sem estar a dormir, é deixar-se invadir por imagens e vislumbres em qualquer hora e lugar. Nessa espécie de “cinema mental” (CALVINO, 1990) que produzi, uma estrutura se colocou para a cena e para a dramaturgia: apresentaram-se uma espacialidade (o onde), uma ação (receber e entreter os convidados), uma situação (o velório de uma morta ausente) e uma imagem corporal da personagem narradora, elementos que se mantiveram na dramaturgia apresentada no início deste capítulo – mas que não se mantiveram no *Dominó de Fragmentos*.

Cabe aqui fazer um parêntese para abordar o princípio da visibilidade, fundamental nesta pesquisa, uma vez que parto de um contexto dramático preexistente, capaz de criar os seus próprios campos imaginativos e visuais.

Calvino (1990, p. 110) afirma que:

[...] diversos elementos concorrem para formar a parte visual da imaginação literária: a observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura em seus vários níveis, e um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível, de importância decisiva tanto na visualização quanto na verbalização do pensamento.

Para Carlson (2009, p.25, tradução nossa³³), o cerne da experiência teatral concentra uma determinada espécie de *aparición de espectros*, decorrente da própria relação entre o texto e sua atualização cênica, na medida em que “[...] a encarnação de uma ação presenciada no teatro está rondada pelo espectro de um texto preexistente.” O teatro é uma arte paradoxal, “[...] a um só tempo produção literária e representação concreta [...]” (UBERSFELD, 2005, p.1), de modo que nele, se há um texto previamente escrito, a “parte visual da imaginação” se produz vislumbrando a cena, o que nela será visto e ouvido.

No caso do processo criativo da dramaturgia aqui apresentada, cabe pontuar que a minha imaginação literária partiu dos espectros do teatro de Nelson Rodrigues que, por sua vez, parte da observação de um determinado contexto sociocultural e dos fantasmas de sua época, mas que também recria esse contexto, na medida em que seleciona e exacerba determinados elementos a partir do seu recorte pessoal e das suas obsessões, como foi debatido no capítulo 2.

Nessa perspectiva, a obra de Nelson foi o “mundo figurativo”, ou melhor, o universo fantasmático que corroborou a imaginação visual da minha dramaturgia, de tal maneira que me vi imbuída de uma espécie de princípio de fidelidade a essa obra, princípio que subliminarmente me guiou em escolhas temáticas, poéticas e estéticas, delimitando permanências em relação ao teatro rodrigueano. Carlson (2009, p.33, tradução nossa³⁴) afirma que, na história do fazer teatral, recontar uma história conhecida possibilitou a ênfase em mudanças sutis, que “[...] permitiram aos autores destacar determinados elementos de conteúdo e estilo que lhes interessava particularmente.” Esta indicação me é cara, já que de certo modo esse princípio de fidelidade à obra de Nelson me faz não só recortar e condensar uma temática/contéudo, como também tentar preservar os fragmentos em seu estilo originário. Trabalhar com o recorte e a reciclagem de personagens preexistentes e conhecidas pelo público faz também com que o dramaturgo, implicitamente, se comprometa a apresentar uma história permeada pelos espectros de uma determinada narrativa prévia em seus aspectos fundamentais, dos quais Carlson (2009, p.25, tradução

³³ “[...] la encarnación de una acción presenciada en el teatro está rondada por el espectro de un texto preexistente” (CARLSON, 2009, p.25).

³⁴ “[...] permitieron a los autores remarcar determinados elementos de contenido y estilo que les interessaban particularmente” (CARLSON, 2009, p.33).

nossa³⁵) destaca “[...] (os nomes e as relações dos personagens, a estrutura da ação, inclusive pequenos detalhes físicos e linguísticos) [...]”. Cleise Mendes, ao abordar a recriação dramatúrgica de uma personagem mítica ou histórica, é esclarecedora ao afirmar que o dramaturgo precisa ter cuidado com o que vai preservar e com o que vai alterar do relato “original”. Assim, para Mendes (2012, p.5), a questão nodal do dramaturgo, nesse caso, é encontrar “[...] estratégias para negociar com um quadro de referências que são de domínio público. Este é o ponto: o compartilhamento de referências com o espectador.” Apesar de não se tratar aqui da recriação de uma personagem mítica ou histórica, o conselho bem se aplica na medida em que se trata da recriação (ou reciclagem) de um conjunto de personagens (e de um contexto dramatúrgico) de certo modo bastante conhecido por uma parcela do público brasileiro.

Assim, é possível apontar algumas dessas permanências de referenciais da obra rodrigueana que se configuraram em minha criação dramatúrgica: a temática da morte como resolução para conflitos internos, inerentes ao corpo e às pulsões sexuais; o contexto, social e visual, de um velório – presente em *Viúva, porém honesta*, *Álbum de família*, *Anjo negro*, *Senhora dos afogados* e *A falecida* –, sobretudo o velório de um corpo ausente (presente em *Vestido de noiva* e levado às últimas consequências em *Senhora dos afogados*); a visualidade do luto; a beleza da mulher encarada como um estigma corporal, que a torna vulnerável a desejos e atos violentos (advindos de si mesma e do outro); o assassinato de mulheres que ousam viver a sexualidade fora do casamento e da norma social, em experiências consideradas marginais, como a traição e a prostituição. Adiante acrescentarei também algumas permanências de ordem estética. Porém, cabe pontuar que, se me digo imbuída de certo princípio de fidelidade, considero a traição como a outra face da moeda, face inseparável, já que o binômio fidelidade/traição é recorrente na obra rodrigueana e também aparece na minha proposta, como temática e como princípio.

O processo criativo que culminou no *Dominó de Fragmentos* e na dramaturgia apresentada foi permeado, assim, pela visibilidade espectral do teatro rodrigueano. Como afirmei, houve uma visualidade gerada na figura de uma dama de luto e na composição espacial de um velório. Mas entre o que imaginei e o que podia realizar abriu-se um abismo.

³⁵ “[...] los nombres y las relaciones de los personajes, la estructura de la acción, incluso pequeños detalles físicos o lingüísticos) [...]” (CARLSON, 2009, p.25).

Quando me pus a escrever um roteiro para essa apresentação de rascunho, a cena de d. Eduarda e de *Senhora dos afogados* se impuseram tão fortemente que não consegui ver nem instalar ali multiplicidade. As outras personagens mulheres se apequenaram diante dela e não obtiveram espaço viável. Eu não queria aquela ordem nem aquele eixo tão fechado em si. As palavras que me vinham não faziam furos na imagem que eu tivera, não abriam espaço para o descortinamento do corpo, por exemplo, para mãos que acariciam num velório, para as contradições das mulheres que eu havia escolhido; essas contradições, ou o que poderia fazer furo na ordem, não entravam no roteiro. E percebi então que o roteiro estava linear, amarrado demais, coerente demais. Na multiplicidade por mim desejada, faço minhas as palavras de Calvino (1990, p. 123): “[...] conhecer é inserir algo no real; é, portanto, deformar o real.” O que eu estava me pondo a conhecer ali sobre aquela mulher (e sobre a obra de Nelson), se não se operava nenhuma transformação, nenhuma deformação? O que eu estava proporcionando aos outros, meus pares, em termos de conhecimento sobre a minha pesquisa, e mais ainda, sobre o meu desejo e a minha escolha de artista? A partir daquele roteiro ordeiro e coerente, eu estava dizendo o que me fisga nessas mulheres?

Algo me fisga nas mulheres rodrigueanas, bem o sei, mas no meu discurso sobre essas mulheres e sobre a minha pesquisa eu não conseguia comunicar isso que implica um recorte singular, meu. O desejo de expressar esse recorte foi um elemento fundamental nesse pequeno percurso criativo. Eu tinha já elencado algumas categorias de personagens: as que são castas, que negam a feminilidade e a sexualidade; as que são arrebatadas pelas pulsões sexuais, que vivem a sexualidade às margens do casamento, pela traição desenfreada ou pela prostituição; e uma terceira categoria, à qual pertence d. Eduarda, que oscila entre as duas anteriores, ou melhor, que fica a meio caminho entre o pudor, a tradição familiar e as exigências inegociáveis das pulsões sexuais.

Havia algo mais, no entanto, que não estava claramente dito nessas categorias, algo que aos meus olhos unia essas personagens entre si e as ligava às experiências das mulheres na contemporaneidade. Eu já sabia que na obra rodrigueana as mulheres pagam um alto preço pela beleza e pela sexualidade vivida à revelia da norma: d. Eduarda traiu o marido e teve as mãos amputadas como castigo; Judite (*Perdoa-me por me traíres*) traiu o marido e foi envenenada pelo cunhado; Virgínia (*Anjo negro*) traiu a prima e foi entregue pela tia para ser estuprada por um homem (que se tornou seu marido e continuou a estuprá-la). Além

dessas “mulheres de família” – todas descritas como lindas –, ainda há as prostitutas, que não pagam preço menor: Madame Clessi (*Vestido de noiva*) foi morta pelo amante com uma navalhada no rosto; a amante de Misael (*Senhora dos afogados*), chamada de “prostituta morta”, foi degolada por ele porque ousou deitar na cama da noiva e entrar no território do amor; Doroteia perdeu seu filho e adquiriu chagas horrendas para expiar a culpa por ser bela e por ter sucumbido à sua sexualidade. O traço da culpa e da punição social identifica essas mulheres, como uma linha a unir contas de cores e formas diversas num mesmo colar. Eu já sabia disso, mas, estranhamente, não conseguia comunicar, nem através da exposição da pesquisa nem através do rascunho de roteiro dramaturgico - ambos racionais, organizados, ordeiros.

Tendo a multiplicidade como guia e princípio organizador da forma, voltei às peças de Nelson e me impus uma estratégia intuitiva de anzol: grifei e transcrevi todas as falas e rubricas que me fisgavam e me diziam algo sobre o desejo e a ambiguidade das personagens das três categorias mencionadas acima. Da ordem do roteiro, fui para um caos difícil de ordenar, acumulei diferenças e oposições. Surpreendentemente, porém, esse caos fez algum sentido, pois os fragmentos escolhidos tinham conexões entre si. Ainda assim, não pude ordená-lo, não pude inseri-lo na ideia e no roteiro anterior. Foi então que tive um *insight*: fazer uma espécie de jogo de dominó com os fragmentos. (E foi assim de uma hora para outra, um desses lampejos que mal chegam a ser pensamento, que mal roçam a palavra e logo se fazem plenos em luz e impulso.)

Fiz analogias com o jogo de dominó para entender como o meu jogo funcionaria. O primeiro passo foi marcar em cada fragmento as duas palavras que seriam destacadas e que iriam equivaler aos dois números de cada peça do dominó – mas não delimitar o número de peças como no jogo original (28), nem restringi as combinações binárias das peças/fragmentos a sete palavras ou expressões-chave, o que seria equivalente às combinações dos números entre zero e seis. Por outro lado, assim como no dominó, eu queria criar um caminho com as peças/fragmentos para gerar com esse caminho uma narrativa sobre d. Eduarda – ou, talvez seja mais correto dizer, sobre as mulheres contidas nessa Eduarda que eu vislumbro e que vai além da que Nelson criou. É importante pontuar que assim acabei retornando a um ponto central da minha primeira ideia (e daquele roteiro

que chamei de linear): d. Eduarda continuou sendo a coluna vertebral da minha proposta, mas uma coluna com nervos, ramificações e prolongamentos.

Eu tinha elaborado no projeto o que para mim seria a narrativa-síntese de d. Eduarda: esposa de Misael (um juiz), mãe de Moema e Paulo, d. Eduarda pertence à família Drummond há dezenove anos. Os Drummond são uma família tradicional, na qual a fidelidade deixou de ser um dever e virou um hábito de trezentos anos; família de mulheres castas e frias, que negam a própria feminilidade. Eduarda é apontada pela sogra (a avó, d. Marianinha) e pela filha como estrangeira na família. Ela não é fria, como as Drummond, mas se esforça em cultivar a fidelidade. Tem mãos que se movimentam à sua revelia e que encantam os personagens masculinos. (Moema odeia a mãe e não se parece com ela, mas tem mãos idênticas às dela e os movimentos das mãos de ambas coincidem insistentemente.) Em dezenove anos de matrimônio, Eduarda nunca foi acariciada pelo marido, que sempre a possuiu no escuro, sem amor. Sente-se atraída pelo noivo de Moema; sonha ser amada como a prostituta morta, mãe do noivo. Ao final da peça deixa-se levar para um bordel, onde é rebaixada pelo noivo e consuma com ele a traição ao marido. Termina punida por Misael, que amputa as suas mãos; morre por não suportar viver sem as mãos. A meu ver, o seu objeto de desejo é ir para a ilha das prostitutas mortas, que passam a eternidade se acariciando umas às outras.

Essa narrativa³⁶ foi essencial na construção das peças do dominó e na instauração da multiplicidade na linguagem textual dos fragmentos, pois eles não foram compostos somente de falas retiradas de diálogos. Um texto mais seco e direto se acrescentou às falas (algumas poéticas e outras mais vulgares) da dramaturgia rodrigueana, pois as peças/fragmentos contemplaram também essa narrativa-síntese, que foi dividida em unidades menores, com uma ou duas frases. Se algumas peças/fragmentos traziam falas que remetiam a uma identidade de personagem, as dessa narrativa se assemelhavam a comentários distanciados. Assim, a estrutura textual do jogo instaurava uma tensão entre identificação e distanciamento que de antemão me interessava investigar na cena, mas que

³⁶ Posteriormente, no processo de composição da dramaturgia propriamente dita, avalei que a referida narrativa apresentava muito mais uma descrição da personagem do que uma estrutura de enredo ou fábula. Avalei também que o objeto de desejo delineado para a personagem (ir para a ilha das prostitutas mortas) estava equivocado. Tais avaliações me levaram a modificar e aprimorar a fábula da personagem – a nova fábula será apresentada adiante, no item “4.3 As vozes por trás da voz – A polifonia”.

logicamente não cabia no roteiro anterior. Ademais, foi interessante perceber o surgimento de outro princípio de trabalho: o da fragmentação. Este surgiu também como princípio de operabilidade do jogo, intimamente atrelado às suas regras, pois foi preciso destacar fragmentos das peças de Nelson, que foram isolados e retirados de seu contexto dramaturgicamente original, para servirem como peças de certo modo autônomas.

Acerca do texto de teatro, Lescot e Ryngaert (*in* SARRAZAC, 2012), no *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, afirmam que, ao contrário do que ocorre no texto coeso e estruturado do ponto de vista do conceito de drama absoluto, o trabalho com o fragmento

[...] induz à pluralidade, à ruptura, à multiplicação dos pontos de vista, à heterogeneidade. Ele permite visar [...] uma gama de ações díspares cujos começos aproximadamente simultâneos exploram pistas paralelas ou contraditórias, aparentemente. A natureza dos elos entre os começos, sua coerência temática e seu encontro final para um eventual desfecho unificador variam segundo as obras [...] (SARRAZAC, 2012, p. 88).

Nesse jogo com os fragmentos, o texto seco da narrativa-síntese de d. Eduarda abriu caminho e combinou com outro tipo de narrativa: a jornalística, da seção policial – narrativa que, por sua vez, fez parte da vida de Nelson Rodrigues e permeou a sua obra literária e dramática. Em *Vestido de Noiva*, por exemplo, Alaíde confessa à Madame Clessi que pesquisou e leu todas as matérias de jornais sobre o assassinato da prostituta. Essa peça também é atravessada por noticiários áridos que narram o atropelamento da personagem principal e da sua morte próxima – aliás, em muitas peças do dramaturgo a figura do repórter e o relato jornalístico são recorrentes. Além disso, o desejo de estabelecer interlocuções com o texto rodrigueano e a contemporaneidade, no que concerne às questões das mulheres, me fez buscar narrativas de assassinatos e crimes passionais – até porque muitos dos fragmentos destacados das peças de Nelson continham as expressões “matam mulheres” e “prostituta morta”, que se mostraram fundamentais ao meu recorte e, portanto, passíveis de serem destacadas como elementos de conexão para as peças do domínio. As matérias de jornal, sobretudo as que contam histórias de crimes cometidos contra mulheres, foram resumidas por mim. Além de matérias que contavam histórias de assassinatos, eu trouxe algumas que apresentam dados estatísticos sobre a violência contra as mulheres.

Assim, o jogo com fragmentos advindos de vários contextos e também com texturas linguísticas diversas permitiu que a multiplicidade se instaurasse no conteúdo e na forma de expressão, gerando um texto³⁷ híbrido, mas que trouxe certa coerência temática e até um desfecho. Por outro lado, algumas conexões traziam rupturas e mudanças de discurso, apontando para a heterogeneidade já referida na citação de Sarrazac sobre o fragmento. Para exemplificar, destaco um trecho de conexão entre três peças/fragmentos que surgiu durante a primeira realização do jogo³⁸. Esse exemplo traz os três tipos de fragmentos utilizados: um trecho da narrativa-síntese sobre d. Eduarda (de *Senhora dos afogados*), o resumo de uma matéria de jornal sobre o assassinato de uma prostituta e uma fala da personagem d. Eduarda (já modificada por mim):

ILHA / PROSTITUTAS MORTAS³⁹ - D. Eduarda deseja ir para a ILHA das PROSTITUTAS MORTAS, que passam a eternidade se acariciando umas às outras.

PROSTITUTA MORTA / CORPO - O CORPO de Mila Cristina foi encontrado por um morador nas margens da represa das “Araras”, na saída de Araguari para o distrito de Amanhece. A jovem, que estava com muitas marcas de violência pelo corpo, foi vítima de socos e pauladas por parte de um cliente que fez programa com ela.

CORPO / CORPO - Nossa primeira noite... [...] Meu CORPO ao longo do CORPO dele. Nenhuma palavra que nos unisse. O quarto parecendo crescer na treva, minuto a minuto...

Aqui não há uma costura unificadora que dê coesão ao trecho, de modo que cada fragmento parece trazer um novo início. A diferença de textura na linguagem de cada um também aprofunda as rupturas entre os trechos. Ademais, os conteúdos dos fragmentos se chocam, pois o primeiro situa o desejo dessa mulher numa ilha de prazeres, associado à

³⁷ Os textos resultantes das duas jogadas do *Dominó de Fragmentos* encontram-se disponíveis nos anexos.

³⁸ Como dito anteriormente, o jogo *Dominó de Fragmentos* compôs a apresentação criativa de meu objeto de pesquisa e dos meus princípios norteadores, junto à disciplina Processos de encenação. Este jogo foi realizado pela primeira vez no dia 28 de janeiro de 2014. No dia 09 de agosto de 2016 o jogo foi realizado pela segunda vez, na Escola Porto Iracema das Artes, em Fortaleza, como ponto de partida para uma apresentação da pesquisa que foi aberta à cidade e que contou com a participação de artistas do Laboratório de Pesquisa Teatral, de pessoas de teatro, de estudantes dos Cursos Básicos de Teatro do Porto e das licenciaturas em teatro do IFCE e da UFC, bem como de pessoas interessadas no tema e na pesquisa de uma maneira geral.

³⁹ As palavras em caixa-alta, no início dos fragmentos, são os elementos de conexão das peças, equivalentes aos números das peças de dominó.

fantasia da prostituta e de uma sexualidade excessiva e voluptuosa; ilha sem homens, só de mulheres, o que exacerba a imagem de uma sexualidade transgressora, liquefeita num mar de carícias femininas. Por outro lado, nessa ilha só vivem as prostitutas mortas, como se só depois da morte essas mulheres pudessem se entregar de fato aos seus próprios prazeres. O segundo fragmento, por sua vez, estraçalha com a fantasia da prostituta vocacional que vive (e morre) num gozo eterno, pois a imagem da prostituta morta (a garota de programa), longe do lirismo da ilha dos prazeres, traz o real da morte a socos e pauladas em pleno exercício do ofício – aqui, o corpo traz as marcas da violência e do abandono. Já o terceiro fragmento traz a imagem de uma relação sexual na qual o olhar é apagado pela escuridão, o que leva a pensar na conseqüente subtração do papel do estímulo visual no erotismo humano. A palavra também é subtraída como elemento de união desses dois corpos em núpcias; faltaram, talvez, palavras de amor, de desejo, de cuidado, de sedução... A promessa dos prazeres eternos não se confirma em nenhum dos fragmentos, para nenhuma das mulheres neles implícitas.

A conexão entre os três fragmentos acima surgiu a partir do jogo, que envolveu a mim (atriz proponente) e a outros sete colegas de turma. Cabe destacar que, assim como no dominó, eu tinha as peças, mas não podia prever o caminho que a junção delas geraria. No dominó com números, a articulação das peças produz uma visualidade que geralmente passa despercebida. Já no meu dominó, a combinação das peças iria inevitavelmente gerar um texto, com ou sem sentido, mas um texto – imprevisível e fora do meu controle, mas que não deixaria de ser notado. (E outro princípio se instaurou: o risco.)

Cabe ainda, para uma melhor compreensão do jogo, esmiuçar as regras que defini para o meu dominó, que tem diferenças em relação ao dominó tradicional, além de apresentar algumas regras inspiradas na lógica do curinga do baralho. Como afirmei anteriormente, eu não respeitei o número de peças (28), tampouco restringi minhas possibilidades de conexão a sete palavras. No jogo trabalhei com 67 fragmentos e com dezessete palavras/expressões conectivas, que foram as seguintes: d. Eduarda, Drummond, ilha, prostituta morta, corpo, mãos, matam mulheres, facadas, noivo, bonita, vergonha, dezoito anos, fidelidade, família, pudor, amante, estrangeira – porém os fragmentos das cinco últimas palavras não chegaram a entrar no roteiro final. Essas palavras remetem a personagens, características e sentimentos, posições sociais e afetivas que as personagens

ocupam, uma ação (matar), um espaço para o qual se volta o desejo (a ilha), uma ideia de temporalidade e uma materialidade corporal que desliza entre o todo e a parte (corpo/mãos).

Na segunda realização do jogo, feita no ano corrente em Fortaleza, foram acrescentadas as seguintes palavras como elementos de conexão: marido e acariciar. Algumas matérias de jornais foram substituídas por outras mais atuais; também foram acrescentados alguns fragmentos de *Senhora dos Afogados* – sobretudo falas de Misael e do vendedor de pentes sobre os assassinatos de d. Eduarda e da prostituta morta –, e das personagens masculinas (Tio Raul e Gilberto) de *Perdoa-me por me traíres*. Estes fragmentos mostram a visão dos homens frente à possibilidade de traição e, sobretudo, seu olhar para os crimes que cometeram ou presenciaram. Ademais, foram agregados fragmentos das seguintes personagens/peças: Judite, de *Perdoa-me por me traíres*, Virgínia, de *Anjo Negro*, e Geni, de *Toda nudez será castigada*. Os fragmentos dessas três peças vieram no sentido de explicitar a imagem das mulheres voluptuosas e ativas, que desejam para além dos maridos e que traem na busca de algo que o casamento não supre.

Outra regra: a cada vez que surgisse no jogo a palavra “mãos”, o jogador que tivesse lançado a peça/fragmento deveria fazer uma ação com as mãos, ao passo que todos os outros jogadores deveriam repeti-la. O objetivo dessa regra era trazer um elemento da ordem da cena e do trabalho do ator, agregando um outro tipo de texto, que se inscreve no corpo, o que também é determinante na minha pesquisa e no meu percurso de atriz. A escolha das mãos está logicamente ligada ao contexto poético de *Senhora dos afogados*, no qual as mãos se configuram como entidades autônomas que agem nas personagens e à revelia delas, mostrando do que é capaz o ser humano. Na segunda versão do jogo, essa regra foi aprimorada, delimitando as ações de mãos a partir dos verbos acariciar e agredir, que poderiam ser representados e desdobrados em suas múltiplas possibilidades. Dessa maneira, o “agredir” está contemplado pelo esmurrar, estapear, esfaquear, puxar os cabelos, chutar, assassinar etc., assim como o acariciar demanda objetos diversos (como o peito, o filho, o sexo, o rosto), e se desdobra em outras ações, como (se) masturbar.

Mais uma regra: na ausência de uma peça/fragmento que fizesse conexão com o jogo, fazendo-o prosseguir, cada jogador envolvido teria o direito de usar (apenas uma vez) um curinga, que seria a palavra “d. Eduarda”, lançando mão de uma peça/fragmento que a

contivesse. Por outro lado, eu, como dona do jogo, poderia lançar quantos curingas quisesse – mas de fato eu só lancei o curinga uma única vez, o que me fez, na segunda versão, retirar a possibilidade de eu lançar mais de um curinga. Nesse sentido, cabe frisar que eu me coloquei no dominó como uma jogadora que detinha um poder maior, principalmente porque nessa proposta investigativa parto da minha soberania como atriz criadora, arcando com os riscos e os benefícios dessa posição, o que não significa que não conte com a valiosa colaboração de pares, como aconteceu no dominó.

Na jogada realizada em Fortaleza, frisei também o uso do silêncio: os jogadores não precisavam ter pressa para escolher o fragmento a ser lançado, podiam ler em silêncio antes de ler para os outros ouvirem, podiam interromper a leitura e inserir vazios no meio dos fragmentos. A ideia é que o silêncio fosse assumido como parte do jogo e desse texto que iria se construir.

Ademais, entrei no jogo também de uma maneira cênica, num longo vestido preto, reforçando o gestual das mãos, assumindo as funções de gestora do jogo, destacando na fala a palavra de conexão livre em cada lance e colando as peças/fragmentos numa cartolina vermelha, para que ao final do jogo um texto pudesse ser visualizado em sua inteireza. Esse modo cênico de me inserir no jogo foi aprofundado na segunda vez em que foi realizado: o vestido foi substituído por um figurino preto de saia longa e camiseta, acrescentei uma gargantilha com um coração de fuxico vermelho, uma maquiagem esbranquiçada (imagem de uma “palidez sobrenatural”) e um batom vermelho, com um olho levemente borrado e arroxeadado – erro de maquiagem que foi imediatamente incorporado à cena. Além disso, agrupei ao meu lado alguns objetos: um pequeno porta-joias de madeira em formato de baú, objeto que faz parte do universo feminino (inclusive do meu); uma caixinha de música à manivela, com um desenho antigo do rosto de uma mulher com a maquiagem borrada; um leque preto com renda; e um creme de mãos da Avon, que vez ou outra eu passava nas mãos acariciando-as. São objetos que me remetem à experiência da feminilidade em épocas diversas, com o creme da Avon simbolizando o empuxo ao cultivo do embelezamento e da delicadeza.

Também convidei uma produtora para ser minha auxiliar no jogo, responsabilizando-se por colar os fragmentos na cartolina e destacar as palavras de conexão, para que eu pudesse mergulhar cenicamente no dominó, como atriz e personagem. Assim, Dona E se

infiltrou no jogo, com suas mãos indóceis e seu olhar que às vezes se fixava em alguém da plateia, ora suplicante, perdido, ora sedutor. Enquanto o jogo se desenrolava e cada participante lia o fragmento escolhido, eu fazia as ações de mãos que codifiquei para Dona E: sufocar o pescoço com as duas mãos; puxar os cabelos com uma mão e acariciar o peito com outra; agarrar a cabeça entre as mãos puxando a face para cima; esfaquear o vento; acariciar as coxas; tatear o rosto e se deter na boca; uma mão acariciando o ar e a outra tentando conter a carícia com força; entrelaçar as mãos no peito em gesto fúnebre, com as mãos se segurando e ao mesmo tempo tentando se libertar; uma mão espalmada e a outra esfregando as pontas dos dedos como se masturbasse o sexo feminino em ritmo crescente; acariciar um pênis imaginário no ar, dentre outras.

Essas ações foram criadas em momentos de experimentação prática de composição da personagem, alguns solitários e outros em cursos e oficinas.⁴⁰ Elas foram sempre permeadas por alguns princípios inerentes ao trabalho com as ações físicas: resistência e intensidade dos movimentos; dessimetria, de modo que as mãos realizassem ações dissociadas do resto do corpo e, muitas vezes, dissociadas uma da outra, o que se conecta ao princípio de oposição; variação de ritmos; princípio da omissão, através de ações que eram retidas em seu deslocamento, mas liberadas em seus impulsos, o que gerava visualmente mãos trêmulas e rijas que desejavam acariciar (ou agredir), mas cuja ação não se desenvolvia externamente.

As duas execuções do dominó foram feitas com jogadores envolvidos com o teatro de alguma maneira (atores/atrizes, dramaturgos, bailarinos, palhaço etc.), porém na segunda versão a delimitação dos verbos para as ações de mãos impactou na qualidade visual do jogo. As ações criadas pelos participantes foram extremamente belas e precisas, houve inclusive um participante que realizou uma ação contínua que transitou pelos dois verbos (acariciar e agredir).

Houve um momento do jogo em que foram lançados vários fragmentos com a palavra conectiva “mãos”. Nesse momento, se concentraram sobretudo os fragmentos

⁴⁰ Esses momentos de experimentação prática iniciaram-se na disciplina *Laboratório de Performance* (ministrada por Ciane Fernandes e cursada em 2013.1) e aprofundaram-se na oficina *Da energia à ação* (ministrada por Naomi Silman, no LUME Teatro, em fevereiro de 2016). Também realizei alguns experimentos de composição na oficina *Corpo Multifacetado* (ministrada por Ana Cristina Colla, do LUME, na Escola Porto Iracema das Artes). Os ensaios e investigações solitárias ocorreram em períodos e espaços diversos.

originados de *Senhora dos afogados*, expondo essa ambiguidade das mãos como agentes de carícia e de violência, mas também como um elemento no corpo que denuncia o que não é passível de controle e que está sujeito às pulsões sexuais. O quarto fragmento dessa sequência, uma fala de Geni (de *Toda nudez será castigada*), sintetiza não só a questão de d. Eduarda, mas também a aparente contradição entre ser uma “mulher séria” e ter um desejo forte por alguém, expondo que as pulsões sexuais também são urgentes para as mulheres. Ademais, nesse trecho do jogo, destacado a seguir, a junção dos fragmentos destacou aspectos essenciais da fábula de d. Eduarda, incluindo também o olhar de dois homens sobre ela e sobre a violência que ela sofreu: de Misael, seu marido e agressor, e do vendedor de pentes, personagem que testemunhou o crime. Aqui, o trabalho de fragmentação e de montagem altera a ordem dos fatos da fábula. Segue o exemplo de conexão retirado da segunda versão do jogo:

- **D. EDUARDA / MÃOS** - D. EDUARDA Tem MÃOS belas que se movimentam à sua revelia e que encantam os personagens masculinos. As mãos de d. Eduarda e as de sua filha Moema são idênticas e seus movimentos teimam em coincidir, como irmãos siameses que se odeiam.

- **MÃOS / ACARICIAR** - ...Na praia, ele ergueu duas vezes o machado. Só dois golpes certos, como uma guilhotina... [...] Então a senhora sua mãe correu, pela praia, com os braços sem MÃOS, estendidos... Ninguém mais na praia, só nós três... De repente ela se volta e me vê... Veio pra mim, de braços abertos... Abraçou-se a mim... A mim, que sou um simples vendedor de pentes... Queria se igualar às meninas, crente que depois de morta, ia pra ilha... Mas viu logo que não podia ser uma mulher à toa!... Lá na ilha as mulheres se acariciam entre si... E sem mãos! A senhora sua mãe não pode ACARICIAR ninguém... Viverá, sozinha, estendendo os braços e pedindo as mãos...

- **MÃOS / MÃOS** - Eu não mando nas minhas MÃOS. Eu não quero e elas fazem assim!

- **MÃOS / MÃOS** - Vocês homens são bobos! Estão pensando o que da mulher? A mulher pode ser séria, seja lá o que for. Mas tem sua tara por alguém. (*muda de tom*) Olha as minhas MÃOS como estão geladas. Segura, vê. (*ofegante*) Geladas!

- **D. EDUARDA / MÃOS** - D. EDUARDA, não puderam cruzar as tuas MÃOS sobre o peito... Não puderam unir tuas mãos... Elas morreram antes...

- **MÃOS / CORPO / ACARICIAR** - E por que não a castiga nas MÃOS? (*num crescendo*) As mãos são mais culpadas no amor... Pecam mais... ACARICIAM... O seio é passivo; a boca apenas se deixa beijar... O ventre apenas se abandona... Mas as mãos, não... São quentes e macias... E rápidas... E sensíveis... Correm no CORPO...

- **MÃOS / MÃOS** - Eu não mando nas minhas MÃOS. Eu não quero e elas fazem assim!

- **MÃOS / MÃOS** – Eu não matei... Não! Não! Cortei as MÃOS, mas a deixei viva na praia, viva, estendo os braços sem mãos... Não sou o assassino de tua mãe... Morreram as MÃOS... Ela continuou viva... [...] Não sou assassino da esposa...

Na segunda versão, houve ainda uma modificação interessante, surgida a partir dos jogadores no andamento do jogo. Num dado momento, alguns participantes se depararam com a ausência de fragmentos para lançar, inclusive de curingas, e começaram a estabelecer novas relações a partir das peças que tinham em mãos, perguntando-me se poderiam lançar outras. Por exemplo, quando a expressão conectiva era “prostituta morta”, fui questionada se poderia ser lançado um fragmento de “matam mulheres”, o que foi permitido pelo fato de “prostituta morta” estar contido em “matam mulheres”. Outro exemplo foi a conexão de um fragmento com a palavra “noivo” a outro com a palavra “amante”, que foi sugerida por mim, já que no contexto dramático de *Senhora dos afogados* o noivo é o amante. Também sugeri e permiti que uma peça com a palavra “ilha” pudesse funcionar como curinga. Assim, continuei com um poder maior no jogo, inclusive sugerindo fragmentos de costura, como nesses dois últimos exemplos.

Nas duas execuções, o jogo foi interrompido por mim antes que algum dos participantes esgotasse suas peças e se tornasse o vencedor, como acontece no domínio comum. Apesar do encerramento das duas jogadas ter ocorrido por uma questão de administração do tempo, visando o debate posterior, o *só depois* da reflexão me fez ver nisso um ato simbólico: nesse jogo não há vencedor e ele se finda demarcando o lugar da falta e da incompletude. O que resta dele são as perdas marcadas nas mulheres mortas. Nele somos todos perdedores: do prazer, do sexo, do amor, da vida... Tanto que, ao final da segunda versão, depois de eu ler em voz alta o texto criado no jogo, a plateia (cerca de trinta pessoas, além dos sete jogadores), aplaudiu de maneira solene e sisuda, como se o fizesse por força do hábito. Depois do debate e do relato sobre a pesquisa, três jovens atrizes vieram me cumprimentar e uma delas deu um depoimento que me fez entender o tom do

aplausos: afirmou que ao final não teve vontade de aplaudir, que aquilo não era pra ser aplaudido, porque era muito triste, o que as outras duas confirmaram.

Vale pontuar que uma reflexão apressada poderia me levar a ver essas conquistas como fruto do acaso ou como acertos no escuro mas, na verdade, elas decorreram do fluxo que a própria lógica do jogo me demandou, ou seja, exigências internas ao jogo proposto, portanto, nada gratuitas.

O *Dominó* aguçou ainda a minha atenção para a necessidade de (me) reinventar, de experimentar procedimentos criativos outros, tornando-os meus e novos, pois como diz Calvino (1990, p. 138):

[...] quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinação de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis.

Por fim, cabe destacar que com o *Dominó de Fragmentos* não cheguei à dramaturgia apresentada no início do capítulo, mas é fato que ele me possibilitou acessar, nesse território criativo e experiencial que a arte solicita, princípios fundamentais que me servem de guia. Ele me forneceu também o cerne do material criativo da dramaturgia, porém, mais do que isso, ele se configurou como uma possibilidade em si mesma, como uma ação performativa e política que contempla múltiplas dimensões do fazer teatral, permitindo-me não só partilhar a pesquisa, seus procedimentos e achados, como também discutir, além da dramaturgia rodrigueana, um tema que me é caro e urgente: a violência contra a mulher como um abafamento de atitudes transgressoras e libertárias.

4.2.2 Os pontos cardeais dessa composição textual

Cabe agora abordar detalhadamente a dramaturgia criada e alguns conceitos e procedimentos com os quais trabalhei, para além dos abordados no tópico anterior. Como já

afirmei, os fragmentos que serviram de base para o dominó foram o ponto de partida da minha criação dramatúrgica. Fragmentos de outras peças foram acrescentados a eles, sobretudo de *Anjo negro*, peça que havia ficado de fora na primeira versão do jogo.

Entretanto, se na elaboração do mesmo eu pensava em colocar d. Eduarda contando a sua própria história em primeira pessoa, na composição pós-dominó outra proposta se delineou, a partir do valioso encontro com a professora Cleise Mendes, que me propôs o desafio de lançar a personagem a falar de si na terceira pessoa, como se contasse a história de outrem. Surgiu então Dona E, que narra a vida e a morte de d. Eduarda; esta, por sua vez, perde o nome na minha versão, sendo referida como “a morta” ou “a falecida” – a personagem A Outra só entrou no meio do processo de escrita, configurando-se como uma opositora ao ponto de vista de Dona E. Assim, à medida que eu compunha a narrativa, recombinao os fragmentos, criando ligações entre eles e fazendo a minha versão do dominó, mudava a voz de alguns fragmentos provenientes de diálogos da primeira para a terceira pessoa do singular.

Esse procedimento narrativo, em que uma personagem narra a sua versão dos fatos em terceira pessoa, faz parte do repertório dramatúrgico de Nelson. Em *Perdoa-me por me traíres* o tio Raul conta para Glorinha (sua sobrinha) uma nova versão da morte de Judite, sua cunhada e mãe de Glória, desmentindo a versão anterior de suicídio. Porém, a narrativa em terceira pessoa abre espaço para a encenação de um *flash back*, presentificando o passado. Após duas breves falas que abrem a narrativa do passado, contextualizando a situação de Judite e Gilberto e sintetizando a sua caracterização a partir de traços que servem aos objetivos do seu relato, Raul participa da cena do *flash back*, que é interrompida em cinco momentos para que ele volte a ocupar a posição de narrador. A primeira interrupção trata-se de um momento em que Raul comenta a felicidade desse casal que só pensava em sexo, à revelia das fofocas familiares que insinuavam um desentendimento conjugal; as demais interrupções tratam-se de falas narrativas que substituem ações de trânsito das personagens. Com esse procedimento, Nelson faz com que a personagem torne-se um narrador que apresenta, desfaz e refaz a sua própria narrativa, já que, no início do diálogo com Glorinha, Raul retoma o que havia contado para ela, para em seguida operar uma desconstrução através de outra versão dos fatos: que a mãe era “Uma santa que, aos

22 anos de idade, matou-se, quer dizer, tomou veneno. Muito bem. E se eu te disser que menti?” (RODRIGUES, 1993b, p.799).

Na proposta desta pesquisa, grosso modo, a peça quer delinear uma personagem ausente, a falecida que não tem nome. Dona E e A Outra desejam construir uma verdade sobre a vida e a morte dessa mulher, mas os seus discursos não são consonantes e produtores de uma verdade unificada. Produzem, sim, verdades díspares que, todavia, não podem se excluir umas às outras, esboçando, assim, um sujeito cindido – ou melhor, vários sujeitos cindidos, na medida em que, ao se descortinarem as “verdades” sobre a falecida, a própria Dona E também se delinea a si mesma como personagem dividida e múltiplice. Para qualquer sujeito falante a ideia de unidade é uma aparência construída, a coesão interna comumente nomeada de “personalidade” vem de um esforço da consciência para dar sentido à diversidade de experiências contraditórias, à colcha de retalhos que constitui cada sujeito. Para além dessa divisão inerente a todo sujeito, Dona E/falecida radicaliza sua divisão ao ser constituída a partir de várias camadas de personagens sobrepostas; divisão que decorre também pela negação de si mesma e das experiências transgressoras que perpassam a sua existência. Mais ainda, divisão que salta aos olhos nesse corpo que lhe escapa dissonante, que age e que se ausenta à revelia da vontade unificadora.

Se os discursos produzem verdades díspares sobre a falecida, isso se dá não só pela tentativa de ampliar a ambiguidade inerente à personagem, mas também pelo fato de o texto reunir fragmentos de várias peças, o que remete novamente à discussão sobre a fragmentação, enquanto princípio que demanda procedimentos de costura e um modo de me posicionar diante dos fragmentos, demarcando diferenças estruturais entre o *Dominó* e a dramaturgia apresentada no início do capítulo.

4.2.2.1 Fragmentação, montagem, colagem – Caminhos da pulsão rapsódica

Os debates teóricos sobre a fragmentação, a montagem e a colagem no campo teatral, bem como as reflexões sobre a *pulsão rapsódica* e sobre o escritor-rapsodo, inserem-se num contexto mais amplo que discute a chamada “crise do drama”,

compreendida como a exaustão dessa forma fechada que não tinha mais como responder aos anseios da modernidade e às urgências do mundo. Nesse debate, pensadores como Peter Szond (2011) e Jean-Pierre Sarrazac (2006; 2009; 2012) se debruçam sobre as dramaturgias modernas de autores como Ibsen, Strindberg, Brecht, dentre outros, no intuito de refletir sobre os procedimentos e elementos estranhos que se imiscuem no *corpus* do drama moderno, atacando noções estruturais como as de microcosmo, conflito e ação dramática. Porém as conclusões que tiram de suas análises são diversas: se para Szond (2011) o teatro épico se coloca como uma superação do drama, e se as formas híbridas que se apresentam representam ou a sua morte ou uma tentativa de salvação, para Sarrazac (2006) esse esgotamento do drama corresponde simultaneamente à sua regeneração. Visto por Sarrazac (2006, p.08) em sua potência de forma híbrida, “Nem transcendente aos gêneros, nem gênero em si mesmo, o drama moderno representa, [...] [para o autor], uma das formas mais livres e mais concretas da escrita moderna.”

Tomando para si a observação brechtiana, Sarrazac (2006, p.09, grifo do autor) adverte que, no fazer teatral, “[...] não basta dizer coisas novas, é preciso, também, dizê-las de *outra forma*. Escrever no presente não é simplesmente registrar as mudanças da nossa sociedade; é intervir na ‘conversão’ das formas.” O autor remete-se, então, à *Poética* de Aristóteles e à sua ideia da fábula teatral composta como um “belo animal”, que por milênios orientou o drama numa concepção organicista, para contrapor a essa ideia a do cruzamento, da hibridização. Para tanto, Sarrazac se utiliza da parábola de Kafka, que fala de uma animal misturado – metade cordeiro, metade gato – que, por sua estrutura híbrida e faltante, aspira a ser cachorro, em eterno devir. Assim, o autor pontua que a hibridização é a resposta que a modernidade conferiu à imposição insistente do organicismo. O que ele aponta é a escolha do artifício no próprio ato da escrita, que não só desnaturaliza o drama, mas que o arranca de sua ilusória harmonia, de modo a “[...] produzir obras *contra naturam* e preferir à imitação rígida da bela natureza a livre variedade dos monstros” (SARRAZAC, 2006, p.21).

Em seu livro *O Futuro do Drama* (2006), Sarrazac faz de seu olhar para as novas formas teatrais um convite a refletir sobre as mutações do drama na perspectiva de um *devir rapsódico*. Sob este viés, a escritura dramática se coloca como um campo de tensões, de pontos de fuga e, sobretudo, de infinitos transbordamentos. “Transbordamento do

dramático, pelo épico e/ou pelo lírico [e vice-versa]; livre jogo de contrários” (SARRAZAC, 2006, p.102). Adverte, porém, que transbordar não equivale a destruir. Para o autor,

O devir rapsódico do teatro aparece, assim, como a resposta acertada a esta explosão do próprio mundo. A montagem das formas, dos tons, todo este trabalho fragmentário de desconstrução/reconstrução (descoser/recoser) em torno das formas teatrais, parateatrais (nomeadamente, o diálogo filosófico) e extrateatrais (romance, novela, ensaio, escrita epistolar, diário, relato de experiências de vida...) praticado por escritores tão diferentes quanto Brecht, Müller, Duras, Pasolini, Koltés, apresenta características de uma intensa rapsodização das escritas teatrais (SARRAZAC, 2006, p.106).

Na citação acima, Sarrazac destaca as múltiplas possibilidades textuais que participam desse trabalho de hibridização e desnaturalização do drama, tornando-o permeável a transbordamentos e contradições. O autor destaca, ainda, algumas formas expressivas do gesto do “autor-rapsodo do futuro”, gesto engenhoso e pensado, tanto de infiltrar a narrativa no interior do drama quanto, sobretudo, de unir o que foi anteriormente despedaçado por ele, para logo em seguida despedaçar o que uniu. O autor compara esse gesto ao da dissecação anatômica, que corta e cauteriza, costura e descostura os seus materiais na criação do seu monstro híbrido, que já não é mais o “belo animal” aristotélico.

O autor refere-se ainda à *pulsão rapsódica*, termo que inevitavelmente remete o leitor ao conceito psicanalítico de pulsão, como uma força (ou pressão) que move o desejo e a busca pela sua satisfação - neste caso, desejo urgente ligado à escrita teatral e à busca por formas novas que possam dar conta da nossa necessidade de narrar e elaborar os temas que assolam a humanidade. Para Sarrazac (2006, p.101), essa *pulsão rapsódica* não implica na destruição, tampouco na anulação do drama, compreendido por ele fundamentalmente enquanto “[...] a insubstituível relação imediata entre si mesmo e o outro, o encontro, sempre catastrófico, com o Outro, que constituem o privilégio do teatro [...]”. Essa pulsão atua por meio de multiplicidades, justaposições e oposições que incidem sobre os modos dramático, lírico e épico; sobre as “tonalidades” chamadas de gêneros (farsa, tragédia, comédia etc.); e até sobre a oralidade e escrita. A “irrupção do romance no teatro” (SARRAZAC, 2009), a fragmentação, a colagem, a montagem como uma forma de recortar e promover o espaçamento do texto pela inserção de vazios e silêncios, a desconstrução do

diálogo como meio soberano de expressão da escrita dramática são modos de operar que traduzem a *pulsão rapsódica*.

Como já frisei anteriormente, a fragmentação no texto teatral carrega a marca da pluralidade, da heterogeneidade e da ruptura (SARRAZAC, 2012). Essas marcas decorrem dos vários começos que se instauram, bem como dos vazios que se interpõem entre os fragmentos, isolando-os uns dos outros (em maior ou menor escala). Lescot e Ryngaert (*in* SARRAZAC, 2012, p. 88) afirmam que existem casos em que há prevalência dos vazios entres os fragmentos, descaracterizando os “começos” como tais e inserindo um viés enigmático na relação entre esses fragmentos, de tal modo que se perde a possibilidade de uma “perspectiva unificadora” do texto. Os autores apontam também a ideia de incompletude, tradicionalmente atrelada ao imaginário acerca da obra composta como fragmentária. Por esse prisma, “[...] o essencial não parece encontrar-se no que resta dela [da obra] ou no que foi composto, mas sim no que não chegou até nós, no que falta” (SARRAZAC, 2012, p. 89). Esse “caráter incompleto” leva a pensar nas lacunas que o texto deixa entrever, no que é preciso que o espectador por si só monte e elabore em termos de sentido. Leva a pensar ainda em como aquilo que falta reverbera nesse espectador, tornando-se ausência presente, angústia ou ponto de fuga que abre uma via para a busca de um sentido.

Por outro lado, Lescot e Ryngaert afirmam que Sarrazac, com a sua ideia de rapsodo, questiona a escrita fragmentária e aponta “A importância da montagem e a questão do ponto de vista e da coerência [...]” (SARRAZAC, 2012, p. 89), colocando em pauta uma linha divisória entre modos de fragmentação na escrita que despedaçam e modos que, tendo em vista um mesmo projeto, buscam “fabricar elos” entre os fragmentos. A ideia de rapsodo, portanto, “[...] leva em conta o duplo gesto do escritor, o que desliga e o que liga” (SARRAZAC, 2012, p. 89).

Céline Hersant e Catherine Naugrette (*in* SARRAZAC, 2012), no verbete “rapsódia”, ressaltam esse trabalho que incide sobre a forma teatral, através dos atos interligados de decompor e recompor. Já no verbete “montagem e colagem”, enfatiza-se o teor contestatório desses procedimentos, pelo fato de que, “[...] antes de ‘colar’ e ‘montar’, trata-se de desmontar ou evidenciar as emendas destinadas a conferir certa ‘unidade’ à obra: a colagem e a montagem extraem certos elementos de seu contexto, desvirtuando seu sentido original, para reorganizá-los e apresentar a Novidade” (SARRAZAC, 2012, p. 123).

Apesar de serem procedimentos que, no campo dramaturgico, trabalham com a fragmentação, os dois possuem suas especificidades que precisam ser consideradas e delimitadas.

A montagem é uma categoria advinda do cinema e teve Serguei Eisenstein como seu principal formulador. No artigo *O princípio cinematográfico e o ideograma*, publicado originalmente em 1929, Eisenstein (1994) se debruça sobre os ideogramas japoneses e sua forma lacônica de composição de conceitos abstratos, tomando-os como uma metáfora do procedimento de montagem. O autor discute como a combinação de dois hieróglifos simples produz um ideograma, ou seja, um conceito complexo que não pode ser considerado a soma dos hieróglifos mas, sim, como um produto, “[...] um valor de outra dimensão, de outro grau [...]” (EISENSTEIN *in* CAMPOS, 1994, p.151). Dessa maneira, “[...] o desenho da água e o desenho de um olho significam ‘chorar’; o desenho de uma orelha perto do desenho de uma porta = ‘ouvir’” (EISENSTEIN *in* CAMPOS, 1994, p.151).

Para Eisenstein (*in* CAMPOS, 1994, p.151), isso é o que é feito no cinema, quando se combinam “[...] tomadas que *pintam*, de significado singelo e conteúdo neutro – para formar contextos e séries *intelectuais*.” O autor afirma ainda que quando o método de construção do ideograma é transposto para a expressão literária, gera uma concisão análoga e de forte apelo imagético. É o que ocorre no *haikai*, no qual um conceito simples é expandido e ornamentado com a adição de novos materiais, produzindo uma imagem acabada e de outro teor, psicológico:

“Madruga o dia

O castelo está cercado

De gritos de patos selvagens.

Kioroku” (EISENSTEIN *in* CAMPOS, 1994,

p.153). Para Eisenstein (*in* CAMPOS, 1994, p.153), os *haicais* “[...] são frases de montagem. Séries de tomadas.”

O autor se reporta ainda ao trabalho do japonês Sharaku, gravurista do século XVIII, que compunha retratos de rostos de artistas da época combinando traços desproporcionais entre si e inverossímeis do ponto de vista da “normalidade”. Eisenstein compara a desproporção simultânea utilizada por Sharaku em seus desenhos ao que é feito no cinema, quando se desmembra um acontecimento (antes fluido e contínuo) em vários planos que

efetuem cortes no mesmo, focando e superdimensionando certas partes (por exemplo, mãos dadas, olhos arregalados, planos médios de luta corporal etc.), provocando uma desproporção monstruosa no acontecimento através de sua desintegração e da combinação dos planos. Eisenstein (*in* CAMPOS, 1994, p.155, grifo do autor) reflete então que, “Ao combinarmos essas incongruências monstruosas, nós voltamos a organizar o acontecimento desintegrado para formar de novo um todo, mas segundo *nosso ponto de vista*. De acordo com o tratamento que damos à nossa relação com o acontecimento.” Nessa reorganização do acontecimento a partir da montagem, alguns elementos são minimizados ou até descartados, ao passo que outros são enfatizados, construindo o que Eisenstein chama de “nosso ponto de vista” – ou o que Cecília Salles (2001) chama de “recorte pessoal” e “filtro perceptivo” do artista.

Salles (2001, p. 95), numa perspectiva que vai de encontro às reflexões de Eisenstein, afirma que “O ato criador estabelece novas conexões entre os elementos apreendidos e a realidade em construção [a obra de arte], desatando-os, de certa maneira, de suas origens.” A autora afirma ainda que os elementos já estão postos na realidade e que a singularidade de cada obra reside no modo como esses elementos são recombinaados.

Esse movimento de decompor ou de desmontar para, em seguida, recompor, foi o que tendi a realizar desde o *Dominó de Fragmentos* até à escrita da versão aqui apresentada. No dominó o trabalho de recomposição foi coletivo e teve as palavras destacadas como ponto de partida para o estabelecimento de conexões, em alguns momentos sobrepondo-se ao conteúdo global dos fragmentos, principalmente quando o jogador tinha apenas uma ou duas peças com palavras conectivas que fizessem o jogo prosseguir. Já na dramaturgia proposta, a recomposição surgiu de um movimento individual, que esteve mais atrelado às situações dramáticas e aos sentidos dos fragmentos. Esses fatores levam a outra diferença entre os dois materiais produzidos: o texto resultante do dominó se expõe enquanto estrutura fragmentária e múltipla, ao passo que a dramaturgia se apresenta numa tessitura mais costurada e uniforme, apesar dos fragmentos dos dois coincidirem em sua maioria. (Na dramaturgia, foram retirados os fragmentos referentes à fábula de d. Eduarda e aqueles que trazem dados estatísticos sobre a violência contra as mulheres – fragmentos estes que estariam mais relacionados ao sujeito épico, que se distancia do acontecimento, comentando-o a partir de um viés crítico. Por outro lado, foram acrescentados trechos de

peças de Nelson que não estavam na primeira versão do dominó.) Assim, o método de combinação e a ordem dos fragmentos gerou produtos bastante diversos e independentes entre si, que têm seus modos próprios de intervir teatral e socialmente.

Apesar das diferenças metodológicas e textuais do dominó e da minha composição dramaturgica, a seleção das personagens e dos fragmentos que levou à composição dos dois opera um recorte específico na dramaturgia rodrigueana, que salienta aspectos relativos à violência perpetrada contra as mulheres na sociedade brasileira. Ao expor a oposição entre as mulheres pudicas e aquelas que transgridem os padrões que enquadram e reprimem a sexualidade feminina, ponho em foco as violências a que elas são submetidas e que muitas vezes culminam em seu assassinato. O recorte que faço concentra esse tema que se encontra diluído na obra de Nelson, de maneira a acentuar tanto no dominó quanto na dramaturgia um caráter de denúncia social. Se Nelson Rodrigues foi contundente ao desvelar as mazelas psíquicas e comportamentais da sociedade brasileira, não se pode negar o moralismo que permeou a sua visão de mundo, as posições machistas que ele costumava assumir em entrevistas e crônicas, tampouco a coluna de cartas e conselhos que assumiu com um pseudônimo feminino, na qual aconselhava as mulheres a todo tipo de abdição em prol do seu amor, do marido e do casamento. Assim como suas personagens, Nelson também se construiu como uma persona ambígua, mas inegavelmente encantado pelas mulheres transgressoras.

Orientando-me pela perspectiva abordada por Carlson em seu livro *El Teatro como la Máquina de la Memória* (2009), é possível afirmar que trabalho com os espectros da dramaturgia rodrigueana propondo simultaneamente uma reciclagem de determinadas personagens e de suas narrativas, considerando os pontos de convergência (e divergência) que elas têm entre si. As mulheres rodrigueanas, por sua vez, configuram-se também a partir de espectros múltiplos, advindos de escrituras teatrais (como, por exemplo, de *Éllida*, *A dama do mar* de Ibsen, e de Lavínia, de *Electra enlutada*, de Eugéne O'Neill) e extrateatrais, haja visto que é inegável o quanto a pena do dramaturgo foi permeada por personagens reais da reportagem policial e aquelas ficcionalizadas dos seus contos e crônicas.

Retomando a ideia de montagem, nos atos de decompor e de recompor inerentes à montagem dramaturgica, o corte e o contraste são princípios estruturais (PAVIS, 2011). No cinema, a tomada opera um corte; para Eisenstein (*in* CAMPOS, 1994, p.158), ela é a **célula**

da montagem e enquadra “[...] um fragmento de acontecimento.” Contrapondo-se à compreensão simplista da montagem como um encadeamento de tomadas (ou pedaços), Eisenstein defende a ideia de montagem como colisão, caracterizando-a como “O conflito entre dois pedaços, um em oposição ao outro.” Dessa colisão de fatores distintos, emerge um conceito. Para o autor, “[...] montagem é conflito” (EISENSTEIN *in* CAMPOS, 1994, p.159). Porém, esse conflito não se restringe àquele inerente ao enredo, ele se expande para o campo da forma, de modo que o autor reflete acerca das possibilidades de materialização do conflito: no plano, dentro da composição (enquadramento), na relação entre o objeto e sua dimensão etc.

Eisenstein alude ainda ao teatro *Kabuki* para mostrar como as dimensões do corte e do conflito (ou contraste, para Pavis) se apresentam na cena. No primeiro exemplo, o autor refere-se ao método da *representação sem transições*, através da qual são realizadas mudanças bruscas na cena e na própria caracterização dos atores com o intuito de indicar a mudança de estado emocional dos personagens. Assim, na frente do público um manto negro esconde o ator por alguns segundos, e quando ele reaparece já está com outra maquiagem e peruca, caracterizando seu novo estado. Em outra peça, “[...] o ator Sadanji deve passar da embriaguez para a loucura. Essa transição se resolve mediante um corte mecânico” (EISENSTEIN *in* CAMPOS, 1994, p.163), através de uma maquiagem intensa e colorida.

Outro importante exemplo tirado do teatro *Kabuki* é o da *representação desintegrada*, que Eisenstein ilustra através do trabalho do ator japonês Socho,

[...] que ao representar a filha agonizante em Yashao (O fabricante de máscaras), desempenhou seu papel fracionando a ação em segmentos inteiramente desconexos entre si. Representando apenas com o braço direito. Com uma perna. Apenas com o pescoço e a cabeça. (Todo o processo da agonia da morte desintegrou-se em “solos” de cada uma das partes do corpo, fazendo seu próprio papel: o papel da perna, o papel dos braços, o da cabeça.) A fragmentação em tomadas (EISENSTEIN *in* CAMPOS, 1994, p.164).

Aqui há uma ideia de isolamento das partes corporais, cada uma agindo em contraste com o resto do corpo. Essa imagem me remete às de d. Eduarda e Moema, para as quais Nelson sugere, na primeira rubrica, um corpo rígido em oposição às mãos que se movimentam em sincronia, sem que elas controlem. Essa ideia de conflito (ou colisão,

contraste) inerente à montagem é fundamental para o recorte desta pesquisa, em seus diversos níveis dramaturgicos, na medida em que busco ampliar a ambiguidade inerente às personagens rodrigueanas na construção de Dona E, mostrando que as mulheres castas e as voluptuosas são as duas faces de uma mesma moeda. Essa dimensão cênica encontra-se inscrita tanto nas rubricas de *Senhora dos Afogados* quanto nas rubricas da peça *Um corpo que trai*, apresentada no início desse capítulo. Aqui, as rubricas englobam um texto descritivo das ações já experimentadas em ensaios, texto aberto para as construções posteriores. A partir do trabalho de atriz, esse texto será transformado e se dará a ver mediante a composição e execução de partituras de ações físicas que ponham o corpo em choque interno e que exacerbem o contraste entre a imagem de uma mulher de luto pudica e a sensualidade que lhe escapa pelas mãos. O contraste também se opera entre as ações de acariciamento e as de agressão que incidem sobre a própria personagem⁴¹.

Se nos exemplos acima a técnica da montagem se localiza no campo da cena e do trabalho do ator, destacando a teatralidade que lhe é inerente, Sarrazac (2006), por sua vez, pontua que na escritura dramática a montagem se coloca como o antídoto mais adequado ao império do naturalismo. Ela “Mantém aberto o confronto entre o presente e o passado e previne a conversão estática da fábula em ‘pedaço de vida’ ou em ‘pedaço de história’ (SARRAZAC, 2006, p.33). No verbete “montagem e colagem”, do *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*, Florence Baillet e Clémence Bouzitat (in SARRAZAC, 2012) consideram que a técnica cinematográfica da montagem sugere, sobretudo, descontinuidade temporal e tensões entre as diversas partes da obra, fundando uma dramaturgia calcada na ruptura.

Denis Bablet (1978), em sua palestra de abertura da mesa redonda internacional “*Collage et Montage au Theatre et dans les Autres Arts Durant les Annes Vingt*”, afirma que nos anos 20, tanto a montagem quanto a colagem tiveram um desenvolvimento notável que envolveu as diversas linguagens artísticas (artes plásticas, cinema, literatura, teatro). Bablet (1978, p.11, tradução nossa) destaca que sobretudo a montagem suscitou um vasto e complexo debate, no qual esse

[...] procedimento artístico aparece como suscetível de tornar possível um novo tratamento da realidade, uma nova maneira de apoderar-se dela através de seus

⁴¹ Conferir as ações listadas no item 4.2.1, na página 174.

componentes, suas oposições e suas contradições, uma nova forma de mostrá-la, portanto, de permitir agir sobre ela.⁴²

Acerca da colagem, Bablet (1978) afirma que ela foi utilizada pela primeira vez como um procedimento intencional em 1912, por Braque e Picasso. Conceito originalmente visual ou espacial advindo das artes plásticas, desde cedo foi incorporado pelas linguagens artísticas do campo verbal e do musical (PERLOFF, 1993). Trata-se de um procedimento criativo que se alicerça nos *significantes* da obra em construção, de modo que tem por fundamento a sua materialidade (PAVIS, 2011). Bablet (1978, p.12, tradução nossa⁴³) frisa esse diálogo primordial da colagem com a matéria, na medida em que ela se define pela inserção de materiais e elementos diversos e estranhos ao que constituía a obra de arte tradicionalmente (unificada e harmônica), configurando-se “[...] de fato introdução de realidades objetivas, de objetos ‘já prontos’, brutos ou tratados, de reproduções originais ou mecânicas, enfim, elaboração de uma reunião estruturada e composta unicamente a partir de tais realidades.” O texto teatral não escapa a esse tratamento de justaposição de múltiplos materiais. Um exemplo disso, nesta pesquisa, é a inserção de reportagens sobre assassinatos de mulheres no meio do texto, confeccionado predominantemente com a reciclagem de fragmentos extraídos da dramaturgia rodrigueana.

Derrida (1974, p.188 *apud* PERLOFF, 1993, p.145) pontua que na colagem o signo é retirado, deslocado de seu lugar originário de emissão, “[...] mas a separação nunca é perfeita, a diferença é nunca consumada. O sangrento desligamento é também – repetição – delegação, comissão, retardamento, realocação. Aderência. O destacado [fragmento] permanece aderido pela cola da diferença.” Perloff (1993) acrescenta que, enquanto forma de destacar e readerir, de transplantar e citar, a colagem finda por destruir a autoridade individualizada, a assinatura de (primeiro) autor, de pintor ou de poeta. A autora problematiza ainda que trabalhar, na colagem, com o destacamento e realocação de materiais advindos de fontes e documentos impessoais (como de revistas, jornais, anúncios

⁴² “[...] le procédé artistique apparaît comme susceptible de rendre possible un nouveautraitement de la réalité, une nouvelle manière de la saisir dans ses composantes, ses oppositions et ses contradictions, une nouvelle façon de la montrer, donc de permettre d’agir sur elle.” (BABLET, 1978, p.11).

⁴³ “[...] voire introduction de réalité objectives, d’objets ‘tout prêts’, bruts ou traités, de reproductions originales ou mécaniques, voire enfin l’élaboration d’un ensemble structuré composé uniquement à partir de telles réalités” (BABLET, 1978, p.12).

etc.), “[...] é compreender de certo modo que numa era tecnológica a consciência de si mesmo torna-se um processo de transplantação ou citação, um processo por meio do qual tornamos o mundo do público o nosso próprio mundo” (PERLOFF, 1993, p.148).

Bablet (1978), por sua vez, demarca na colagem a renúncia à ideia de obra de arte homogênea, na medida em que ela opta pela descontinuidade espacial e temporal, passível de ser instalada tanto em sua realidade objetiva, quanto na sua “substância imaginária”. Mais ainda, a colagem assume a diversidade de materiais e com isso funda suas estruturas pelos princípios norteadores da simultaneidade e da justaposição. Assim, reafirma o desejo de um rompimento brutal “[...] com toda concepção ilusionista de uma arte apoiada sobre a possibilidade sempre renovada da identificação [...]” (BABLET, 1978, p13, tradução nossa), consolidando-o como um procedimento artístico potente e de forte apelo contestatório.

No campo teatral, tanto o trabalho de fragmentação, quanto a montagem e a colagem, tendo como pano de fundo a noção *pulsão rapsódica*, recusam a ideia do texto enquanto o “belo animal” aristotélico, construído de maneira coesa. Além disso, em níveis diferentes, são formas de lidar com o texto que trabalham com a ideia de costura, de fabricação de elos que expõem as suas engrenagens, em maior ou menor escala. Nesse sentido, a montagem e a colagem “[...] são indiscretas e admitem-se como ‘colagem’ ou ‘montagem’, canteiro de obras, experimentação, em vez de unificar ou esconder” (SARRAZAC, 2012, p. 123). Baillet e Bouzitat (*in* SARRAZAC, 2012) acusam, porém, um certo esvaziamento e uma vulgarização desses dois procedimentos, acarretando uma perda dos seus sentidos estético e contestatório. Sarrazac (2006) já alertara sobre os perigos de se deixar a criação artística ser obscurecida pelos ruídos e pela opacidade do mundo. O autor adverte que

Para isso, bastaria apenas abandonar a montagem ao funcionamento de uma mecânica que se descontrola, de uma balbúrdia vanguardista inútil. Com o objectivo de prevenir o teatro contra esta vã agitação, a fábula, no sentido brechtiano que invade simultaneamente a arte e a realidade e que constitui o bem comum do actor e do espectador, será, sempre, útil. A fábula é a instância de controlo do real sobre a ficção, e não uma forma de vetar a montagem (SARRAZAC, 2006, p.34).

Em contraposição a esse desmonte leviano da fábula e a essa banalização dos procedimentos de colagem e montagem, Baillet e Bouzitat (*in* SARRAZAC, 2012, p. 123, grifo

nosso) afirmam que atualmente é perceptível “[...] um retorno à história [...], a uma forma **que mostraria suas ‘costuras’ mas nem por isso seria menos ‘costurada’.**”

Pergunto-me, então, se assumo a minha “montagem dramaturgica” como tal, exibindo as engrenagens e as costuras na dramaturgia criada. Por um lado penso que não, sobretudo porque me deixei levar pelas características unificadoras da obra teatral de Nelson Rodrigues, de tal modo que os fragmentos vindos de contextos dramaturgicos diversos não aparecem na sua estrutura fragmentária. Eles exibem uma coesão de linguagem - e o fato de se incorporarem, na sua maioria, ao discurso sobre uma personagem (a falecida ou a morta) faz com que eles aparentem um curso quase linear. Por conseguinte, o trabalho aqui proposto relaciona-se com o que Lescot e Ryngaert (*in* SARRAZAC, 2012, p. 92) argumentam ao indicar a possibilidade da homogeneidade dos fragmentos: “Homogêneos, eles o são na escrita, pelo que falam ou por aquilo a que se referem. Nesse caso, provêm de um mesmo tecido. A fragmentação concerne a um setor limitado; o referente comum garante uma lógica de conjunto.”

Aqui, as personagens ausentes – a falecida, a avó e a prostituta morta – apresentam vestígios de uma parcela substancial das mulheres rodrigueanas, trazendo à tona o “estado anterior idealizado” que a escrita levou em conta ao mergulhar na obra de Nelson. Nesse sentido, optei por criar elos entre os fragmentos, apostando numa escrita que é mais unificadora (costurada) do que despedaçada. Também não abandono o gosto por contar uma história, ainda que ela seja em alguns aspectos descontínua e traga informações contraditórias sobre a vida de uma mesma personagem, a falecida.

Um bom exemplo dessa costura unificadora se dá quando Dona E traz a fala da personagem ausente avó, apropriando-se dessa fala no seu próprio discurso, fazendo-a sua e ocultando a diversidade de vozes presentes, como indica o seguinte trecho: “As mulheres daqui não têm quadris, nem querem... Elas se envergonham do próprio parto, acham o parto uma coisa... imoral – imoralíssima... E têm mãos que não acariciam! Assim.” Esse trecho mistura fragmentos reescritos de falas da avó, de *Senhora dos afogados*, e de d. Flávia, prima de Doroteia, sem que a coesão interna do que é dito seja ameaçada. Aqui não cabe falar de um trabalho árduo de construção de elos entre os fragmentos, pois eles pertencem a uma estrutura de personagem que se repete na obra de Nelson e que se presta a uma montagem coesa: as personagens castas, frias, que se envergonham e negam a própria

feminilidade. As falas dessas personagens se prestam umas às outras sem que haja choque no modo como elas se dizem e se posicionam em relação ao ser mulher.

O que é dito sobre a prostituta morta também resguarda uma coerência interna, apesar de advir de enunciadores diversos, que aqui também são ocultados sob a voz monofônica de Dona E – como Misael (o amante assassino), o vendedor de pentes, o noivo (filho da prostituta) e d. Eduarda. No texto original (*Senhora dos afogados*), a prostituta também não se diz; ela não tem fala, só existe a partir do discurso do outro, de modo que o que é dito sobre ela vem de um olhar externo, que reconstitui o fato e a causa da sua morte a partir de uma ótica predominantemente masculina.

Por outro lado, o texto exhibe uma polifonia de vozes, na medida em que Dona E cita a fala de outras personagens (como a da avó, do doutor e da falecida) e em que pontos de vista discordantes se manifestam nessas citações. Ao fazer tais citações, Dona E assume “[...] uma posição discursiva que a faz passar de mera enunciativa (personagem) das falas de um locutor (o autor, o *scriptor*) a uma situação de locutora, ela mesma, com poderes para citar e comentar a fala de um outro sujeito de enunciação” (MENDES, 2011, p. 13). Ademais, a polifonia é gerada também, nesse caso, através do trabalho da atriz, ao enunciar, em momentos diferentes, duas falas semelhantes (ou contendo as mesmas informações) da personagem, mas com estados emocionais, intenções e envolvimentos distintos e até opostos. Um exemplo desse procedimento se apresenta nas falas sobre as mulheres castas da família, sobre a noite de núpcias e o fato de a falecida nunca ter sido acariciada pelo marido: na primeira vez em que dá essas informações, Dona E manifesta orgulho e contentamento, como se fosse um feito positivo para a falecida e para a família; assim, ela inicialmente se coloca do lado da tradição familiar e das mulheres castas. À medida, porém, que as informações se repetem, sobretudo a da ausência de acariciamento marital da falecida por dezenove anos, Dona E gradativamente sai do estado de orgulho e transita entre o pesar e a revolta. Adiante abordarei os elementos polifônicos da dramaturgia, explicitando as diversas vozes em jogo, bem como as suas origens na obra rodrigueana.

Em relação ao modo de colagem operado na peça, cabe ressaltar que se a dramaturgia propõe uma costura “unificadora” dos fragmentos, algumas discontinuidades e mesmo incoerências ocorrem no texto. A inserção de noticiários policiais sobre assassinatos de mulheres abre uma discontinuidade marcante. Na unidade anterior, a personagem fala

sobre o assassinato da prostituta, argumentando que milhões de mulheres são mortas de modo sórdido, o que garante a coesão temática entre as duas unidades. Por outro lado, a descontinuidade se dá sobretudo através da textura da linguagem, já que as matérias de jornal trazem uma linguagem seca, distanciada e extremamente sintética, demarcando uma diferença estruturante em relação ao texto de inspiração rodrigueana. Se numa versão anterior do texto optei por justificar dramaticamente a inserção das matérias, pondo Dona E a narrar que a falecida gostava de colecionar recortes de jornais (para em seguida mostrar a coleção da morta), a reflexão provocada pelas referências teóricas acerca da montagem e da colagem me levou a subtrair essa narrativa, assumindo a descontinuidade e o choque pelo aparente “sem sentido” da leitura das reportagens. Ademais, a descontinuidade, nesse caso, também se dá pelo excesso de matérias jornalísticas, que no decorrer da leitura devem atropelar umas às outras, até que sejam lidas só aos cacos, destacando, pela sua fragmentação, a truculência das notícias. Cabe ressaltar que as matérias de jornal são o ponto de abertura do texto, pois a ideia é que algumas matérias devam ser substituídas por outras, mais atuais e referenciadas espacialmente a partir das cidades nas quais a peça venha a se apresentar.

Outro momento de descontinuidade se sucede quando Dona E faz menção às pessoas que crescem perto do mar. Não há nenhuma ligação entre esse assunto e o que estava sendo dito antes; além disso, o texto que se segue (do avô pescador ao banho em alto-mar) é o segundo trecho em que aparece uma narrativa minha, de cunho autobiográfico. O primeiro trecho é o sonho, prólogo da peça, que se articula à história por vias indiretas.

Pelo trabalho de costura produzido, o texto se inspira no que Sarrazac (2006, p.102) chama de “rapsodização do teatro”, que tem por princípios marcantes

[...] recusa do "belo animal" aristotélico e escolha da irregularidade; caleidoscópio dos modos dramático, épico e lírico; reviravolta constante do alto e do baixo, do trágico e do cômico; junção de formas teatrais e extrateatrais, formando o mosaico de uma escrita resultante de uma montagem dinâmica; passagem de uma voz narradora e interrogante, que não poderíamos reduzir ao "sujeito épico" szondiano, desdobramento (nomeadamente em Strindberg) de uma subjectividade alternadamente dramática e épica (ou visionária)... (SARRAZAC, 2006, p.102).

Resta dizer que, mais do que uma busca por um procedimento e por uma forma que revelem uma “dramaturgia contemporânea” (no que a expressão pode ter de modismo), o

trabalho aqui realizado parte da inquietação e da necessidade premente de dar conta de uma urgência que me assola enquanto mulher no mundo.

4.2.2.2 *Caleidoscópio de modos – o drama lírico*

A partir do delineamento das características da rapsódia, cabe destacar a ideia de “caleidoscópio dos modos”, refletindo um pouco mais sobre como percebo essa hibridéz de modos na dramaturgia proposta, que tem importantes conexões com a ideia de drama lírico.

Desde o momento em que se configurou a moldura básica da dramaturgia – a situação de velório e de espera de um corpo que nunca chega –, o modo como elementos líricos se imiscuem no drama tornou-se uma fonte de atração para a escrita, sobretudo porque me dão liberdade para esgarçar essa situação básica e mergulhar nas dores e nas contradições que permeiam os assassinatos de mulheres, desatrelando-me da causalidade dos fatos logicamente ordenada. Nesse sentido, Cleise Mendes (1981, p. 59) afirma que o drama lírico “[...] desconstrói a arquitetura dramática tradicional, baseada na relação causal que projeta a curva da ação até um clímax, e se desenvolve a partir da repetição de momentos, da recorrência de imagens que reproduzem uma única situação básica.” É a repetição, aliás, que possibilita que o instante lírico possa se estender sobremaneira, bem como ser iniciado ou interrompido em qualquer ponto (MENDES, 1981). A repetição se manifesta nesse esgarçamento de uma situação – aqui, a situação é a ausência do corpo a ser velado, que gera uma espera inconformada e a necessidade de preencher o vazio dessa ausência com uma narrativa sobre a morta, como que a torná-la presente.

Repetição que se materializa também através dos estribilhos que permeiam o texto. Na minha proposta, trabalhei com mais de um estribilho, beirando o excesso peculiar à dramaturgia rodrigueana. O principal deles é o que se refere à demora do corpo: “E esse corpo, que não chega...” É esse estribilho que, entre silêncios, marca a retomada da fala de Dona E e de novas unidades narrativas – apenas uma vez esse estribilho é verbalizado pela personagem A Outra. Ele surge seis vezes ao longo do texto. O segundo estribilho recorrente é o que pretende renegar a palavra dita, em geral marcando o fim de algumas unidades: “As palavras me traem. Hoje eu não mando nas minhas palavras. Eu não quero... e elas saem assim.”

Ele aparece completo três vezes ao longo do texto e uma vez aparece pela metade (“As palavras me traem”).

A fala sobre as palavras que traem surgiu a partir da seguinte fala de d. Eduarda: “Eu não mando nas minhas mãos. Eu não quero e elas fazem assim!” (RODRIGUES, 1993b, p. 680). Acerca desse estribilho, houve um acontecimento interessante, que remete aos achados inesperados nas “idas e vindas” de um processo de pesquisa. Mais de um ano depois de escrita a dramaturgia, retomei a leitura de algumas peças de Nelson Rodrigues para fundamentar melhor a análise de personagens como Lídia (*A mulher sem pecado*) e Virgínia (*Anjo negro*) e me deparei com duas falas similares, que apontam para a ideia de palavra louca, traidora do sujeito que a enuncia. Ao final de um monólogo revelador dos seus pensamentos e desejos mais obscuros, Lídia diz à sogra inerte, tentando anular o que foi dito: “Minhas palavras estão loucas, minhas palavras enlouqueceram!” (RODRIGUES, 1993b, p. 341). Virgínia, por sua vez, faz o movimento de tentar desqualificar o que disse para Ismael, tornando as palavras independentes e arredias à sua vontade, ao afirmar: “As palavras não me obedecem mais. Eu não sei o que digo, o que penso! Estou doida, completamente doida!” (RODRIGUES, 1993b, p. 602). Na mesma cena, ela dirá ainda, numa tentativa de negar o amor que sentiu por Elias: “Não! não! (*desesperada*) As palavras me perdem. Elas dizem o que eu não queria dizer!” (RODRIGUES, 1993b, p. 603). São frases que rejeitam o que escapa à razão, tentando manter o sujeito em uma aparente coerência interna e negando a sua clivagem. São variações do mesmo, repetições sob o signo da diferença, ligando essas personagens entre si e sedimentando, talvez, uma imagem da loucura no feminino pelo descontrole sobre a palavra e sobre as próprias ações.

Se esse descontrole pode ser remetido a um clichê machista construído socialmente, por outro lado, em termos de contexto dramaturgico, a fala que expressa o não domínio de d. Eduarda sobre as próprias mãos é essencial para a compreensão do dilema dessa personagem, pois as mãos agem nela à revelia da sua vontade, indicando um desejo outro (acariciar eternamente). Desejo que faz um furo nos padrões de esposa casta e recatada, de tal modo que pelas mãos a personagem é punida e levada a ter um desfecho trágico. Interessava-me pôr em cena essa dimensão de algo que escapa ao domínio consciente do sujeito e que, por conseguinte, extrapola a ordem social normativa; algo que relaciona-se ao que há de arcaico e visceral no ser humano. Entretanto, eu queria que as mãos belas e ativas (carac-

terísticas de d. Eduarda e Moema) não fossem referidas pela palavra na dramaturgia, mas sim pela ação de Dona E⁴⁴ – somente ao final da peça surge a informação de que a falecida teve as mãos amputadas por serem ativas. Na página seguinte, Dona E finalmente diz que não manda nas próprias mãos. Ao oscilarem entre a carícia e a agressão, as ações das mãos de Dona E são a denúncia do desejo e do destino da personagem, encarnando talvez um traço de progressão dramática na peça, ao transitarem entre esses dois verbos até chegar ao ápice do descontrole e da impossibilidade de delinear uma ação sequer precisa e completa, já que ao final as mãos se enrijecem e deixam escapar apenas lampejos trêmulos dos impulsos das ações de outrora.

Além dos estribilhos comentados anteriormente, repetem-se a referência a atributos da falecida: que ela era linda aparece 08 vezes – sendo que uma vez o adjetivo é atribuído à prostituta morta, em comparação à falecida –; que ela era “doce, amorosa e triste” aparece duas vezes.

A repetição, no drama lírico, tem relação estreita com o tempo. Para Mendes (1981, p. 49),

[...] o tempo lírico não é o tempo-processo da épica, dilatado e horizontal, nem o tempo-síntese do drama, onde o presente da ação arrasta consigo os momentos passados e simultaneamente projeta o espectador num contínuo futuro. O tempo lírico se expande a partir de um ponto, que é o instante da contemplação, do foco da consciência poética sobre o objeto, e daí flui e reflui em círculos concêntricos, que se dilatam e se contraem do “eu” para o mundo, e novamente para o “eu”, repetidamente, num movimento que se assemelha ao das batidas do coração.

Segundo o dramaturgo e pesquisador Marcos Barbosa, “A lírica dá a sensação de um tempo vertical (para cima e para baixo), um tempo que não progride, que se adensa.”⁴⁵ Barbosa acrescenta que o tempo da lírica é fulgurante, é um tempo louco. Mendes (1981), ao

⁴⁴ À semelhança da personagem d. Eduarda e da “minha” falecida, Dona E se mostra pudica e adepta dos “bons costumes” da família, mas as suas mãos se movimentam ao longo da peça sem que ela as domine, construindo um texto corporal paralelo e contraditório, com ações que oscilam entre a carícia e a agressão sobre si mesma. Esse texto corporal que marca o meu trabalho de atriz se imiscui na dramaturgia através das rubricas.

⁴⁵ A referida citação parte da transcrição de uma fala do pesquisador Marcos Barbosa, proferida na oficina *A construção do personagem e do enredo na dramaturgia*, ministrada no Porto Iracema das Artes – Escola de Formação e Criação do Ceará, entre 26 e 28 de fevereiro de 2014. A fala aqui transcrita é do dia 26 de fevereiro de 2014.

considerar o drama lírico a partir de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, fala também de um tempo dilatado ao extremo, que faz com que a vida das personagens se traduza pela imagem de uma “espiral interminável”. Para Mendes (1981, p. 64), na peça de Beckett o tempo não está implicado por uma relação de causa e efeito, inerente ao modo dramático, que projeta personagens e espectadores rumo a um futuro; o que há é um “[...] presente que se esvazia sem promessas.” Portanto,

[...] a presença do lírico na obra dramática atinge principalmente a linguagem e o modo de encadeamento das situações, quebrando o nexos causal que as faria desfilarem numa sequência lógica. Em termos estruturais, a hibridização lírico-dramática atinge sobretudo o argumento da peça, reduzindo a intriga a uma única situação básica e recorrente (MENDES, 1981, p. 56).

A dramaturgia aqui apresentada, como já foi dito, desdobra a tentativa de obturar a ausência do corpo da morta, gerando uma multiplicidade de discursos sobre ela. Nessa tentativa de obturação, a falta desse corpo é tamanha que se torna necessário presentificar, pela palavra, imagens dos corpos mutilados de muitas mulheres mortas, fazendo reverberar o igual pela diferença. Na junção de narrativas sobre essas personagens ausentes (a falecida, a prostituta morta e as mulheres assassinadas dos jornais), a dramaturgia traz um presente estéril e ambivalente: ao mesmo tempo em que se ocupa de um passado que tem um marco temporal (dezenove anos atrás), não organiza cronologicamente os fatos desse passado, apesar de indicar algumas relações causais entre os fatos. Há ainda o passado próximo, o da morte da falecida, que não é demarcado com precisão; por outro lado, algumas matérias de jornal ancoram a narrativa na atualidade, definindo o presente a partir de um passado contemporâneo e datado.

A palavra me parece ser a principal ação de Dona E, pois o seu objetivo é construir e sustentar uma imagem acerca da falecida. O presente de sua ação dramática é a evocação de narrativas do passado. A afirmação de Szond (2011, p.39) sobre as personagens de Ibsen, bem cabe à Dona E: ela não pode viver senão sepulta em si mesma, “[...] alimentando-se da ‘mentira da vida’.” Não é à toa que a palavra de cólera é a que lhe trai e põe em xeque a imagem que ela mesma constrói, fazendo desmoronar também a sua imagem, já que ao final Dona E assume o lugar da morta como seu, colando definitiva e fatalmente a sua imagem à da falecida. A espera desse corpo a ser velado gera o vazio de um tempo que não

transcorre, que se arrasta numa alternância entre silêncios e falas desenfreadas que descrevem a falecida e narram o seu passado. Dona E fala em terceira pessoa dessa Outra morta, mas a duração de sua narrativa é na verdade o tempo necessário à elaboração do luto de si mesma, traduzindo um “cair em si”. Seu discurso sobre a falecida se faz, assim, a partir de uma sensação ambígua que a psicanálise chama, através de um neologismo, de *extimidade*: algo que é ao mesmo tempo exterior e íntimo.

A inserção de acontecimentos do passado, delineando uma história que é *contada* e não mostrada e vivida no presente, remete à noção de relato de vida enquanto reconstrução de um “passado morto”. Esse tipo de relato “Subverte não apenas a temporalidade dramática, orientando-a para a retrospectão, como também o status do personagem, que adquire uma dimensão espectral” (SARRAZAC, 2012, p.158). Dona E, eu lírico narcisista que se apaixona e se (con)funde à personagem que narra, ganha também contornos rapsódicos ao narrar e comentar o passado, gerando uma narrativa desorganizada cronologicamente e descontínua, que remete a acontecimentos e personagens exteriores ao que é vivido em cena e, portanto, ao drama. Na dramaturgia proposta, o presente estanque é uma janela para um passado que oscila entre fatos próximos e remotos. A unidade temporal existe: a peça se passa durante mais ou menos uma hora de velório, e não há lacunas ou deslocamentos temporais na ação em si, apenas no discurso. Porém, se considero a produção de um discurso a principal ação das personagens, é possível afirmar que há, sim, descontinuidades temporais nessa ação, já que o discurso desliza entre passados diversos.

O texto é também permeado por alguns comentários sobre o passado e sobre as ações da falecida: A Outra comenta que ela nunca devia ter desejado um homem, que somente os homens deviam se enforcar e tece ainda um comentário em que julga a traição por amor, que ela afirma ser imperdoável para os homens. Este último comentário traz implícita a voz de um autor duplicado (de Nelson e a minha) que, através da personagem, expressa uma opinião com base em sua observação do mundo. Dona E, por sua vez, tece dois comentários: o primeiro em que banaliza o assassinato de mulheres, ao afirmar que todo dia milhares de mulheres da vida são mortas; e o segundo no qual interpela as visitas/plateia sobre o que eles pensam da mulher, afirmando que toda mulher tem um desejo louco por alguém. Desses comentários, os três que se referem ao desejo da mulher (inclusive aqui a condenação da traição por amor) colocam-se numa relação de choque interno, já que a mulher não devia

desejar, mas não só desejou muito, como na traição fez o mais grave: associou amor e desejo. Operação esta imperdoável para o ideal de amor casto e sublime defendido pelas personagens rodriguenas, sobretudo as masculinas, que costumam, como já foi dito, separar sexo e amor. Já o comentário de Dona E, que banaliza e até torna lírico o assassinato de mulheres, opera pelo choque e pelo absurdo do conteúdo e da forma.

Não é possível afirmar que esses comentários trazem a voz de um sujeito épico, que comenta e questiona a realidade a partir de um olhar distanciado, inclusive porque eles vêm de uma voz colada à das personagens. Por outro lado, avalio que, através de suas contradições internas e da explicitação daquilo que normalmente não se quer ver, os comentários lançam o espectador numa dimensão crítica e questionadora. Implicitamente, eles lançam questões do tipo: o que pode a mulher nessa linha entre desejo e amor? Na experiência da sexualidade, o jogo do “vale-tudo” também está aberto às mulheres? De fato, como os homens têm encarado isso? As respostas que o texto fornece para a última questão não são otimistas; ao contrário, apontam para a conservação de um padrão masculino calcado na afirmação da posse, em um “amor” doentio e letal.

Falar num sujeito épico e em sua voz questionadora me remete à ideia inicial desta pesquisa. No projeto eu havia me proposto a investigar a noção de *distanciamento brechtiano* na composição dramaturgica (e cênica), inserindo no texto comentários sobre o processo, bem como reflexões pessoais que indicassem o meu posicionamento como mulher e como pesquisadora, elemento que não foi contemplado. Nessa dimensão em que a escrita começa a tomar corpo e a obra torna-se de certo modo autônoma, “independente” da vontade do autor, fui levada por um caminho que não permitiu a inclusão do distanciamento no texto. Talvez o único momento em que ele se apresente seja nas matérias de jornal, mas ainda assim dependerá do modo como serão lidas.

Nesse sentido, vale frisar que talvez o trabalho de interpretação seja o elemento mais forte do modo dramático – além, é claro, da dramaturgia manter as unidades de ação e de espaço. O distanciamento pede, na interpretação, a separação entre ator e personagem, pede a distância necessária ao exame crítico, em cena, do primeiro sobre o segundo; é através dessa distância que o ator rascunha a personagem em cena e ao mesmo tempo observa o rascunho que criou (BRECHT, 2005), sem ocultar ao público esses procedimentos. No drama, ao contrário, a relação ator-papel deve ser invisível, “[...] o ator e a personagem têm de

unir-se, constituindo o homem dramático” (SZONDI, 2001, p. 31). A identificação entre ator e personagem possibilita a identificação entre público e personagem – e os estados emocionais fazem parte dessa cadeia de interligações.

Se não consegui trabalhar com o efeito de distanciamento no texto, foi porque Dona E demanda essa identificação entre atriz e personagem, na medida em que o texto, apesar de suas costuras, rupturas e hibridizações, se ergue sobre os alicerces de uma estrutura dramática. A própria relação que construí com a temática e com as personagens abordadas certamente contribuiu para esse movimento de identificação entre atriz e personagem na escrita da peça. E aqui é preciso demarcar um ponto fundamental: trata-se de uma composição dramatúrgica escrita por uma atriz, de modo que o texto final depende sobremaneira do crivo da cena e do trabalho da atriz – princípio de criação estruturante. Nesse sentido, vale dizer que a parte do texto que corresponde a um monólogo foi submetida a reformulações decorrentes de ensaios, que induziram a uma reorganização de alguns fragmentos, gerando uma mudança na sequência que havia sido criada anteriormente. Assim, cabe ressaltar que o texto, por sua origem fragmentária, ainda está aberto em seu devir cênico a uma nova reordenação de seu materiais, decorrente de um futuro processo de encenação.

4.3 AS VOZES POR TRÁS DA VOZ – A POLIFONIA

Para finalizar o capítulo e as reflexões sobre a proposta dramatúrgica, é necessário explicitar o jogo de vozes que o texto põe em cena, através das personagens da falecida, Dona E e A Outra.

Cleise Mendes (2011, p. 10), em seu artigo *Diálogo e performatividade no drama*, atenta para o caráter estruturalmente dialógico de todo discurso, na medida em que qualquer fala se dirige a um Outro e é também atravessada pela fala do Outro, o que implica dizer que qualquer discurso é permeado por várias vozes. Mas nem todo discurso deixa transparecer as vozes que o compõem. “Desse modo, ao dizer-se que um texto é ‘monofônico’, isso não implica que dele estejam ausentes diferentes vozes, mas tão-

somente que ele oculta (busca ocultar) as marcas desse combate na arena discursiva” (MENDES, 2011, p. 10). A polifonia, por sua vez, faz do dialogismo um princípio manifesto, pois as vozes que constituem o discurso são explicitadas. Mendes (2011, p. 10) acrescenta ainda que “[...] monofonia e polifonia são ‘efeitos de sentido’ resultantes de procedimentos discursivos [...]”. Assim,

A fala de um personagem torna-se polifônica quando, em seu discurso, irrompe uma voz que extrapola a identidade psicológica ou quando ela não inscreve mais uma situação de comunicação com outro personagem [...]; ou quando se acrescentam a seu discurso outras fontes sonoras de significação que participam do estilhaçamento do sujeito falante (interferências de outras falas, ruídos ou música). O discurso de um personagem já pode conter em si mesmo uma profusão de “efeitos de voz”: nas estratégias argumentativas ou enunciativas, nos atos de linguagem (em tom de “jargões”, citações ou subentendidos), na tipografia (pontuação, maiúsculas ou itálicos) ou ainda nas rubricas relativas à enunciação (entonação, afeto, intenção) (SARRAZAC, 2012, p. 187).

Trata-se de um jogo que brinca com a ambiguidade e com as contradições inerentes a determinado discurso, exacerbando-as também a partir das sutilezas da emissão vocal e, portanto, do trabalho do ator.

No caso desta pesquisa, desde o início me propus a construir uma composição⁴⁶ cênico-dramatúrgica que, a partir da personagem d. Eduarda, englobasse elementos, características e discursos de outras personagens mulheres da obra teatral de Nelson Rodrigues, acentuando na personagem (re)criada as oposições entre as mulheres castas e as mulheres voluptuosas, arrebatadas pelas pulsões sexuais. Assim, parti dessa personagem, cuja fábula reapresento a seguir, destacando em negrito as modificações realizadas nela e que interferem sobremaneira na compreensão dos dilemas de d. Eduarda.

Esposa de Misael (um juiz prestes a ser nomeado ministro), mãe de Moema e Paulo, d. Eduarda **está** na família Drummond há dezenove anos. Os Drummond são uma família tradicional, na qual a fidelidade deixou de ser um dever e virou um hábito tricentenário; família de mulheres castas e frias, que negam a própria feminilidade. Ela não é fria, como as

⁴⁶ O termo “composição” é aqui entendido como “[...] arrumação de coisas exteriores para criar um objeto [artístico]” (SALLES, 2001, p. 89). Isso envolve, como já foi dito, uma compreensão do ato criador como o estabelecimento de novas conexões entre elementos preexistentes, encontrados em uma dada realidade (seja ela social ou ficcional). Nesse trabalho de recombinação, os elementos são desligados das suas origens, de modo que o objeto artístico resultante depende de um ato transfigurador do artista (SALLES, 2001).

Drummond, mas é fiel. Seu desejo é pertencer à família Drummond, ser fria como uma Drummond. Seu filho, Paulo, a ajuda na busca de concretizar esse desejo, vendo nela uma mulher pura e instigando o exercício da fidelidade. Misael, seu marido, faz dela uma mulher casta, que em dezenove anos de matrimônio nunca foi acariciada. Porém a sogra, a avó louca da família, e Moema, a filha, irmã de Paulo, não a reconhecem como uma Drummond, reiterando o seu estatuto de estrangeira e tentando eliminá-la. Moema sutilmente instiga a mãe a se apaixonar pelo noivo e ser infiel. O mais forte oponente de Eduarda, no entanto, são as suas mãos, que agem à sua revelia e desejam acariciar como as mãos da prostituta assassinada – esta que vive a eternidade na ilha das prostitutas mortas, a se acariciarem entre si. As mãos fazem com que ela se deixe levar pelo noivo da filha para um bordel, onde consuma com ele a traição do marido. D. Eduarda termina tendo as mãos amputadas pelo marido e morre de saudade das próprias mãos.

Na primeira versão da fábula, indiquei como objeto de desejo de d. Eduarda ir para a ilha das prostitutas mortas. Mas a análise da peça me fez perceber que as ações e as posições discursivas que ela assume se constituem no sentido de tentar ser uma mulher fria, para ser aceita nesse clã de mulheres castas. As mãos indóceis se configuram como um sujeito à parte, instaurando um desejo próprio e opondo-se ao desejo unificador de d. Eduarda. Essa foi a torção operada entre a primeira e a segunda versão da fábula, torção que enfatiza justamente a sua natureza cindida e ambivalente.

Essa fábula foi diluída e ampliada, a partir de outras personagens, para a construção da falecida e de Dona E – sendo que a falecida é criada pelos discursos de Dona E e d'A Outra. Da personagem d. Eduarda, mantive no discurso sobre a falecida os seguintes fatos e características: ela nunca foi acariciada pelo marido, teve a sua noite de núpcias nas trevas, como se ela e o marido fossem dois cegos que se possuíssem; foi fiel e honesta, mas sempre considerada uma estrangeira na família; cometeu um deslize amoroso na vida (traiu o marido uma única vez); queria conhecer a ilha das prostitutas mortas; teve as mãos amputadas pelo marido.

Na tentativa de ampliar a ambiguidade inerente a d. Eduarda, acentuando na falecida e na sua história traços tanto das mulheres castas e frias quanto das mulheres voluptuosas e transgressoras, agreguei à narrativa sobre ela fatos e características de outras personagens:

- de Clarinha (uma das filhas mortas de *Senhora dos afogados*): pudor exagerado, febre e fraqueza física;
- da avó (*Senhora dos afogados*): o pudor das mulheres da família, assim como a ausência de quadris e a vergonha da beleza e de tudo o que remete à feminilidade no corpo, como o próprio parto;
- de d. Flávia e das primas de *Doroteia*: a vergonha eterna de “[...] saber que temos um corpo nu debaixo da roupa...” (RODRIGUES, 1993b, p. 635);
- de Doroteia: a beleza incomparável; era doce, amorosa e triste; desejava ser feia, porque ser bonita é pecado e lhe provoca pensamentos e sonhos ruins;
- do Noivo (*Senhora dos afogados*): o encanto pela ilha das prostitutas mortas;
- de Alaíde (*Vestido de noiva*): o fascínio por matérias de jornal narrando o assassinato de uma prostituta; a modificação que inseri exacerbou esse fascínio, pois a morta colecionava matérias sobre assassinatos de várias mulheres, não só de uma;
- de Virgínia (*Anjo negro*): a narrativa que conta a sua beleza juvenil incomparável, a cena amorosa com o noivo da prima e o estupro a que foi submetida por vingança, bem como a vergonha do corpo que foi abusado; assim como d. Eduarda, ela também teve somente um amante, uma única vez; vem de Virgínia a fala em que Dona E afirma que isso não pode ser considerado traição;
- de Judite (*Perdoa-me por me traíres*): a afirmação de que não teve só um amante, mas vários, e que tinha preferência por rapazes jovens; a falta de arrependimento por ter tido amantes;
- de d. Senhorinha (*Álbum de família*): o fato de não ter tido medo nem vergonha de nada; assim como Judite, d. Senhorinha não se arrepende da traição;
- de Geni (*Toda nudez será castigada*) – a assertiva de que até a mulher mais séria tem sua tara por alguém.

Apesar de serem informações que caracterizam e contam a história da falecida, são falas de Dona E, que de maneira geral não se exibem na sua polifonia de vozes, a não ser quando a personagem cita as falas da avó e da própria falecida quando lê o trecho da carta da falecida, em que conta a noite de núpcias.

Dona E, ao tecer comentários e emitir as suas opiniões sobre os fatos, também tem um discurso que oculta diversas vozes. Vem de d. Senhorinha (*Álbum de família*) o desabafo de que está farta de esconder as coisas que sabe e pensa. Dessa personagem vem também o comentário que manifesta desprezo irônico pela seriedade e pela castidade de mulheres feias, que não têm um corpo atraente aos homens. As falas sobre a beleza da prostituta morta vêm do Vendedor de Pentas e de Sabiá, e as do assassinato da prostituta, do discurso de Misael (todas personagens de *Senhora dos afogados*). Os comentários sobre a impossibilidade de suicídio na família e também sobre as mulheres da vida assassinadas a toda hora e em qualquer lugar vêm de Moema (*Senhora dos afogados*). De Zulmira (*A Falecida*), vem a fala final da morta que pede para as vizinhas despirem o seu corpo. Trata-se de uma multiplicidade de vozes que se oculta sob a voz monofônica, mas nem por isso menos contraditória, de Dona E.

Já a personagem A Outra, apesar de também trazer uma polifonia no seu discurso, se compõe de maneira mais linear e menos ambígua. A sua posição é clara e definida desde o início: ela se coloca como um contraponto à imagem que Dona E constrói acerca da morta. A Outra é nitidamente um duplo de Moema e se mostra aliada de uma posição machista que julga e condena a falecida pela sua transgressão, justificando o seu assassinato. Ademais, o amor revestido pelo ódio da inveja a impele a difamar a falecida. A falecida também exerce fascínio sobre A Outra, mas um fascínio velado, que só se manifesta, muito sutilmente, nos comentários que a personagem faz durante o relato sobre a paixão adolescente com o noivo da prima e o estupro de vingança – comentários esses que vêm das falas de Elias, o amante cego de Virgínia (*Anjo negro*). Também dessa peça vem a citação da fala da tia, que mandou o abusador deixar a moça gritar. Nesta fala, aliás, A Outra completa a narrativa de Dona E, manifestando uma ligação íntima com essa personagem, mas também com a morta. A Outra possui também muitas falas que comentam os fatos e as ações das personagens, numa tentativa de desfazer as suas ilusões e as suas predileções: a fala que nega que uma morta vá para alguma ilha (vem de Misael); a fala que desdenha do orgulho que Dona E tem pela ilha (vem de Moema); a caracterização do amante/noivo como um “lírio vagabundo” que gosta de prostitutas (vem dos vizinhos, de *Senhora dos afogados*); a fala que condena a traição por amor (originária de Ismael, de *Anjo negro*).

A Outra possui também algumas falas que isentam de culpa o autor do assassinato da falecida, negando que ele seja responsável pelos seus atos, como mostra o diálogo destacado a seguir:

Dona E – E o machado?... De quem eram as mãos que empunharam o machado?...

A Outra (*desviando, com rispidez*) – Não interessa. Essa informação é irrelevante. O que importa é que foi um... acidente... Um desgraçado acidente. O dono das mãos não pode ser julgado pelos seus atos, ele não teve nada a ver com os seus atos. Foi só empunhar um machado, que caiu sem que ele quisesse. Um terrível acidente. (*Grita autoritária para Dona E.*) Você entendeu, agora?

Dona E (*acuada, com ódio contido*) – Sim... entendi... Mas quem empunhou o machado?

A Outra – Foi um acidente terrível! Tão terrível que o doutor ficou em estado de choque! Está no hospital, medicado 24 horas por gentis enfermeiras que se revezam e ficam ao seu lado, segurando as suas mãos, vigiando para que elas não o sufoquem. As mãos estão fora de controle... Já tentaram dar cabo dele várias vezes... Pobre doutor... Não merecia tamanho desgosto. Um santo homem! Ele não pode ser julgado pelos seus atos...

Essas falas não foram retiradas do texto rodrigueano, mas criadas a partir da seguinte fala de d. Eduarda: “Eu não quero que meu filho me julgue pelos meus atos... (*chorando*) Eu não tenho nada com os meus atos, nada...” (RODRIGUES, 1993b, p. 716). As falas acima se inspiram também no universo farsesco que aparece em *Doroteia*, sobretudo no casamento de Das Dores com as botas. Além do mais, na tentativa de isentar o criminoso da responsabilidade pelos seus atos, as falas d’A Outra tanto remetem a um modo perverso de organização do discurso de certos advogados de defesa, que transformam o culpado em vítima de uma loucura incontrolável, quanto remetem a um discurso que obtura todas as faltas do outro e que é sustentado por um amor cego e incomensurável – como é o de Moema por Misael e o amor materno da avó (d. Marianinha), que viu o filho (Misael) assassinar a prostituta e enlouqueceu para não culpá-lo.

Inclusive quando A Outra descreve o “acidente” que amputou as mãos da falecida, ela compara a ação “acidental” do machado à de uma guilhotina, utilizando o verbo “proferir” para se referir aos golpes (“um machado proferiu dois golpes certos e, como uma guilhotina, amputou-lhe as mãos...”). A guilhotina foi um instrumento utilizado

comumente na execução de sentenças de morte. O verbo proferir, por sua vez, significa “1. Dizer. 2. Ler, publicar em voz alta” (PROFERIR, 2013). A junção dos três vocábulos (machado, proferir e golpes) fere o uso comum da língua portuguesa – já que um machado não fala –, para construir esse sentido da agressão como uma sentença, como uma punição da falecida pela sua transgressão. A ironia implícita também joga com a palavra “certeiros”, a partir da oposição entre a ideia de acidente (um acontecimento imprevisto) e a de uma coisa certa, direcionada a um alvo determinado e previsto – assim, a sentença foi certa.

Para mim, era importante destacar na dramaturgia algo que Nelson Rodrigues já expôs muito bem: que muitos atos machistas e violentos dos homens são autorizados e endossados pelas mulheres, no que concerne à transmissão das divisões e dos papéis sociais de gênero, bem como em relação a um julgamento de conduta que as mulheres fazem entre si. Em *Perdoa-me por me traíres*, a sogra de Judite diz ao filho Raul, indicando a maneira com que ele deve tratar a nora: “Humilha, ofende, mas sem violência. Violência, não. Nada de bater” (RODRIGUES, 1993b, p. 814). Aqui, a sogra faz da humilhação e da ofensa atos comuns e necessários, que em seu raciocínio não são violência, pois não agredem o corpo. Há nessa fala a fina ironia rodrigueana, que usa da expressão “sem violência” para amenizar os efeitos psíquicos violentos e aviltantes das ações de humilhar e ofender.

Em *Senhora dos afogados*, é a própria filha, Moema, quem exige do pai a punição de d. Eduarda, é ela quem instiga o pai a amputar as mãos da mãe, falando da culpa que as mãos têm por serem ativas no amor – fala que, na dramaturgia aqui apresentada, pertence à Outra. A meu ver, esse julgamento implacável de conduta, no caso de Moema, não pode ser separado da dimensão do amor rival entre mãe e filha, que aparece sobremaneira na obra rodrigueana, mas que não foi contemplado na minha proposta. Situei a rivalidade entre mulheres no campo da imagem corporal e da beleza – outro modo recorrente no teatro de Nelson.

A fala da personagem A Outra, destacada acima, também explora as mãos enquanto agentes da morte e não do acariciar, oposição já presente em *Senhora dos afogados*. A fala brinca ainda com as flores como símbolo de gentileza masculina e um modo socialmente reconhecido de um homem agradar a uma mulher ou lhe pedir perdão – aqui, ironicamente, o marido mata a esposa e no velório lhe envia uma quantidade exagerada de flores que, assim como o corpo da falecida, não chega.

Falar sobre um processo de criação pessoal que parte de um universo dramatúrgico já tão conhecido e remexido, descortinar os procedimentos de composição, os recortes pretendidos, os princípios e conceitos que guiaram esse processo; mostrar os tropeços e as dúvidas, sem perder de vista os achados, não é tarefa fácil. Requer um olhar que se coloca exterior à obra e à sua feitura, que se distancia de si, pondo-se em atitude de observação e análise crítica. Nesse olhar se esboça mais uma vez o gesto de desmontar, gesto duplicado, pois há o desmonte do que já havia sido desmontado e costurado, há a exibição das costuras e dos sentidos – dos pretendidos e dos que foram ganhos “sem querer”. E assim o espectro do *autor-rapsodo* sai da dramaturgia e adentra o campo da produção de conhecimentos sobre o fazer, com sua voz de “mau sujeito”, “Voz do questionar, voz da dúvida, da palinódia, voz da multiplicação dos possíveis. Voz irregular que liga e desliga, que se perde, que vagueia, comentando e problematizando...” (SARRAZAC, 2006, p.104). Não quis, aqui, esgotar as possibilidades de leitura e análise da obra criada. Pretendi, acima de tudo, mostrar o trabalho (artesanal e reflexivo) que foi necessário para sua realização e, mais ainda, mostrar a sua construção enquanto devir, obra de arte em estado de abertura, na qual reflexão e criação cênica estão estreitamente imbricadas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para falar do fim, é preciso retornar ao início do trajeto – ou o que eu queria investigar com essa pesquisa. Antes disso, é necessário dizer que já se vão sete anos de mergulho abissal no teatro rodrigueano e em suas personagens femininas. É pouco tempo, mas também é muito, dada a virulência de sua obra. Virulência abjeta e ao mesmo tempo impregnada de poesia, que já não sei dizer se fui encantada ou se fui capturada para dentro de sua obra, a tal ponto que me deixei atravessar pelas suas personagens e por Dona E, atriz que sou em busca de uma verdade cênica e, sobretudo, humana. Dona E (Eduarda, Judite, Geni, d. Flávia, Carmelita, Senhorinha, Doroteia, Virgínia, d. Marianinha, Clessi, Lídia, prostituta morta...) me toma de surpresa a qualquer hora, em qualquer lugar, com suas mãos esboçando carícias e agressões no ar e em mim, ou se fazendo hirtas sem conseguirem agir, contendo as ações em seus impulsos. Coincidentemente, esse foi o ponto de partida, que ainda se configura como devir. Como é possível sair de um ponto e retornar a ele, sem, no entanto, caminhar em círculo? Trata-se de um tortuoso trajeto, que pretendo sintetizar aqui.

A princípio, parti da suposição, já tão discutida ao longo da tese, de que d. Eduarda pode ser considerada emblemática de uma determinada abordagem que Nelson Rodrigues faz da sexualidade feminina. A meu ver, ela se situa numa posição a meio caminho de duas oposições extremadas criadas por Nelson para muitas de suas personagens mulheres (mães/esposas castas e frias x mulheres voluptuosas e transgressoras, arrebatadas pelas pulsões sexuais, que traem ou que se prostituem). A análise de várias personagens levou-me a perceber a repetição de traços em comum, traços referentes a essas categorias, de maneira a marcar as personagens rodrigueanas de uma ambivalência ímpar.

Na obra rodrigueana – e aqui me refiro não só ao seu teatro, mas também às crônicas e aos contos – as personagens partilham entre si características, traços, fábulas, falas inteiras, numa confusão de quem empresta as mudas de roupa com o cheiro do próprio corpo. E eu queria, no início, brincar com essa confusão, embaralhar mais ainda as mudas de roupa das personagens, construir uma só personagem a partir de várias, exacerbar a ambivalência de d. Eduarda, misturando-a a outras e a mim mesma. Assim, meu “objeto de pesquisa” era a experimentação de um processo de composição cênico-dramatúrgica que, partindo

da personagem d. Eduarda, de *Senhora dos afogados* (1947), englobasse o texto (discursivo e corporal) de outras personagens mulheres do universo teatral rodrigueano, bem como o texto advindo das minhas reflexões e experiências pessoais como pesquisadora e mulher contemporânea.

Havia na proposta um desejo de atualizar essa personagem – a d. Eduarda reciclada e radicalizada – a partir dos dilemas e questões das mulheres na contemporaneidade, buscando também perceber quais valores, costumes e fantasias, presentes na dramaturgia de Nelson, permaneceriam vivos e atuantes nos destinos que a cultura oferta à mulher nos dias de hoje. Mas por muito tempo esses “dilemas e questões” ficaram na obscuridade para mim, sem uma definição clara de quais seriam e a quais mulheres eles se referiam – tampouco os valores e costumes aos quais me referia tinham contorno definido. Eram aquilo que estava diante dos meus olhos, mas que eu não conseguia ver – o claro obscuro.

Somente com a criação do *Dominó de fragmentos* e com a operação de recortar e desmontar, inerente às técnicas da montagem e da colagem, destacando os fragmentos do teatro rodrigueano que me fisgavam, é que esses dilemas contemporâneos se expuseram com clareza. Eu estava trabalhando, a princípio, com a radicalização de uma categoria de mulheres que abarcava, oscilante, a castidade e a volúpia sexual. A partir da operação de recortar, como foi amplamente debatido no capítulo 4, é que ficou claro o aspecto sócio-histórico da violência e do assassinato como uma punição às transgressões dessas mulheres. Este é o fantasma com o qual as mulheres convivem ainda hoje: o de que a mulher que sai da moldura, ou que não admite ser encaixada nos padrões de honestidade e de submissão ao desejo masculino, pode ser duramente punida, sem contar com a proteção da lei. Desde o século passado Nelson já falava disso, dessa tentativa de abafar os anseios de emancipação feminina através de uma violência justificada, que se sofisticou ao longo dos tempos. Esse foi certamente o principal achado desta pesquisa; achado que abriu e demandou inúmeros caminhos e fontes de investigação.

Para compreender a dramaturgia de Nelson Rodrigues e suas personagens (mulheres e homens), precisei entender também a sua época, o contexto sócio-histórico em que ele atuou. Se ele expôs as mazelas e fissuras de seu tempo, exacerbando-as pela ficção, se construiu um “realismo processado”, como afirma Nunes (*in* RODRIGUES, 1993b), fazendo refletir e ao mesmo tempo extrapolando a imagem desse tempo, era preciso se debruçar sobre as

construções históricas acerca das relações entre homens e mulheres no início do século XX. O olhar para esse período, para os crimes da paixão, para a questão da honra subjacente a esses crimes, me fez descobrir o óbvio: que o nosso tempo, a dita contemporaneidade, praticamente não avançou em termos de costumes e valores, no que concerne aos anseios libertários das mulheres. Apesar dos patentes ganhos legais e jurídicos referentes aos direitos das mulheres, as relações afetivas heterossexuais ainda são permeadas por valores reacionários que dividem as mulheres entre honestas e desonestas. O “sangue e o excremento da página policial” mostram que as mulheres continuam sendo violentamente agredidas e assassinadas pelos mesmos motivos e atores. Sob esse prisma, é como se para construir uma ponte simbólica que unisse duas épocas separadas por seis décadas – ou seja, de 1940 a 2016 –, fosse preciso apenas cem metros de argamassa reflexiva. Ainda assim, a descoberta do óbvio é dolorosa e demanda sua exposição, na busca por um teatro político, que exponha as fraturas do nosso tempo. Foi disso que tratou esta pesquisa dramatúrgica: da exposição de uma fratura e de sua dor.

Com a dramaturgia e com o jogo criados não busquei aventar respostas ou soluções para as questões da violência contra a mulher e do feminicídio. Inclusive porque tanto o jogo, quanto a dramaturgia antecederam e funcionaram como disparadores para as minhas leituras e reflexões sobre esses temas. Busquei, sim, expor, através dos espectros da dramaturgia de Nelson, alguns valores subjacentes a esses temas, principalmente as formas de encarar atos como a traição e a prostituição, em oposição ao ideal de recato e virtude imposto para as mulheres “de família”. Busquei também reunir fragmentos que me possibilitassem condensar narrativas de violências sofridas por várias personagens, trabalhando através do excesso peculiar à dramaturgia rodrigueana. Reitero que essas questões já se encontravam patentes na obra rodrigueana e que minha tarefa consistiu basicamente em recortá-las e destacá-las.

Essa condensação de várias narrativas de violências fez com que a falecida se constituísse como uma personagem que, por ser bela e sensual, foi rejeitada pelas mulheres de sua família e da família do marido, foi estuprada na adolescência e dada em casamento ao seu violador, passando 19 anos mantendo relações sexuais sem receber uma carícia sequer do seu cônjuge - e que, por fim, foi assassinada por esse marido, que amputou as suas mãos com um machado. Essa busca pelo excesso, no tocante às narrativas de violência, coincidiu

com um importante aspecto apontado por Pasinato (2011) e por Waiselfisz (2015) acerca do feminicídio: de que ele é o ápice de uma série de violências (de diversas ordens) sofridas ao longo da vida dessas mulheres. É o desfecho de um “*continuum* de terror” (PASINATO, 2011, p.224).

De certo modo, a impunidade também está implícita na peça, pois o doutor não está preso mas, sim, hospitalizado e protegido por enfermeiras. Ademais, A Outra, enquanto representante da opinião pública, justifica e amortece o peso dos atos desse agressor - afinal, ele era um marido trabalhador e dedicado, tão louco pela esposa que até lhe mandou flores no enterro. Quem é julgada e desqualificada é a falecida, a que foi assassinada – ela apenas foi punida por ter sido infiel e por ter transgredido os seus deveres de esposa. A ideia da paixão como um elemento que faz o sujeito perder a razão e o domínio sobre seus atos, isentando-o de culpa, também está presente no texto. Todos esses elementos perpassam os assassinatos cometidos contra mulheres desde o início do século passado até hoje, atravessam os tempos legitimando esses atos e contribuindo para a absolvição e para a impunidade dos assassinos. Esses elementos foram detalhadamente expostos através das análises das personagens rodrigueanas abarcadas nesta pesquisa, nos capítulos 2 e 3.

Assumir o olhar para outras produções literárias de Nelson, como as crônicas autobiográficas e os contos de *A vida como ela é...*, também foi uma demanda decorrente do processo da pesquisa, ao mesmo tempo em que outro achado. A abertura a esses materiais permitiu um entrelaçamento das diversas texturas e facetas que compõem o universo literário do autor, tanto na composição da dramaturgia apresentada no capítulo 4 como na análise das peças e personagens teatrais de Nelson, possibilitando também o reconhecimento dos espectros que transitam de uma obra para a outra e que demarcam as recorrências internas ao seu repertório ficcional. Esses entrelaçamentos se deram a partir de temas, de estilo, de personagens, de traços. É certo que essa abertura a outros materiais da literatura rodrigueana poderia ter sido ainda mais abrangente, se for considerado que Nelson foi o derradeiro folhetinista de sucesso do Brasil e que também escreveu colunas de cartas e conselhos femininos, sempre sob pseudônimos de mulheres. A inclusão desses materiais certamente abriria um campo frutífero de análise, mas se constituiria numa tarefa por demais ampla diante da proposta delineada aqui.

A abertura para as crônicas autobiográficas me possibilitou uma visão mais clara da morbidez na vida e na obra do autor. O recorte que faço de seu teatro ressalta essa morbidez, na moldura e no conteúdo. E como o próprio Nelson disse, não é possível falar de histórias que poderiam ser fatos policiais, de estupros, machadadas, tiros, adultérios, sem ser triste e mórbida (CASTRO, 1992). Não é possível, nesse caso, fazer rir com o velório das vítimas ausentes. Apropriei-me da morbidez rodriguena e agreguei a ela o meu quinhão pessoal de morbidez e melancolia, para compor essa fratura exposta que fala das mulheres de Nelson, das milhares mulheres assassinadas nos últimos cem anos, mas também de mim mesma. Ao artista não cabe nada mais do que elaborar seus monstros, medos e dores através da arte, revelando o que comumente se deseja esconder. Foi o que Nelson fez em sua obra e o que eu tentei, humildemente, fazer aqui. Se a obra de arte se compôs de maneira dura e mórbida, mais dura ainda é a realidade.

É o que indica o *Mapa da Violência 2015*, com seus dados difíceis de digerir. Cheguei a me perguntar se tratar desses dados, se tentar sintetizá-los nesta tese, não seria “chover no molhado”, já que o *Mapa* existe por si só, em sua amplitude e seu caráter público. Porém, ele parece perder seu impacto em meio à avalanche de mazelas sociais do país, como mais uma notícia que ganha foco por alguns dias, mas que logo é substituída por outras mais frescas e prementes, na lógica própria do mercado dos horrores. De tal modo que, aqui, se reafirma a necessidade de pôr em foco esses dados assustadores, reiterando a urgência de olhar para eles de frente, refletindo em que medida e como cada um de nós participa dessas estatísticas, seja como agentes agressores, como vítimas, cúmplices ou combatentes.

Avalio que, nessa perspectiva de fazer uma ponte entre a ficção e a realidade, deixei a desejar no tratamento das reportagens policiais acumuladas ao longo da pesquisa – mais do que a personagem falecida, fui eu a colecionadora de matérias sobre mulheres assassinadas. Penso que essas reportagens poderiam ter sido também objeto de análise e discussão na tese, mas isto abriria um vasto campo de interpretação que, por si só, se constituiria numa pesquisa à parte, demandando talvez uma metodologia de análise de discurso própria da comunicação social.

Em relação à reportagem policial, senti ainda a necessidade de acessar os noticiários escritos pelo próprio Nelson em seu período como repórter policial, para compreender o seu estilo de escrita e o de sua época, com o intuito de perceber as diferenças entre esses estilos

e aquele dos “idiotas da objetividade” – parafraseando a expressão usada pelo próprio dramaturgo. Acredito que essa diferenciação abrirá espaço, em minha dramaturgia, para jogar com as duas formas de escrita jornalística, na cena em que Dona E lê as matérias de jornais – poderei, inclusive, inserir nessa cena alguns noticiários feitos por Nelson, apostando num efeito de choque entre os dois estilos. Não me foi possível, durante o doutorado, ir à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro para garimpar essas reportagens, porém se trata de uma empreitada que ainda pode ser realizada, tendo em vista o devir cênico da obra dramaturgica.

Cabe destacar, ainda, que um dos maiores desafios e, ao mesmo tempo, um dos maiores prazeres dessa pesquisa, foi ter que lidar com uma interlocução de conhecimentos advindos de campos diversos: não só da teoria teatral, mas da literatura dramática, da história social, da psicanálise, da sociologia, da antropologia e do cinema. A diversidade da obra literária rodrigueana requer essa pluralidade de olhares. Apesar de meu recorte ter sido claro e preciso, optei, como já foi dito, por me debruçar sobre materiais de texturas diversas (contos, crônicas, peças), o que reforçou essa demanda de um olhar plural. O modo como eu me apropriei desses materiais e operei sobre eles também consolidou essa demanda, através dos procedimentos de criação. Eu poderia reconhecer nisso um tratamento jornalístico do tema, mas a constatação (talvez preconceituosa) da superficialidade que impera no jornalismo atual me faz rejeitar esse viés. Prefiro, então, me assumir como uma pessoa de teatro à moda antiga, à maneira stanislavskiana talvez, que precisa empreender um vasto trabalho de pesquisa e contextualização (social, psicológica e histórica) para dar recheio à cena. O risco de ser rasa e superficial está sempre à espreita, cabe aos leitores e especialistas avaliar se esse risco foi superado ou não. Tentei, logicamente, buscar fontes bibliográficas sólidas e, mais do que isso, falar somente do que me foi possível apreender e dar conta. Mas, acima de tudo, tentei ser fiel ao espírito do teatro, essa arte que, em sua natureza, contempla e se alimenta de uma convergência de múltiplos saberes e fazeres.

Carlson (2009, p.25, tradução nossa) lembra que:

De fato, a relação entre o texto dramático preexistente e sua atualização em cena permite falar de um tipo de “aparição de espectros” que está na própria estrutura da experiência teatral: a encarnação de uma ação presenciada no teatro está rondada pelo espectro de um texto preexistente.

Tomo emprestada essa afirmação de Carlson, para esgarçá-la ao máximo e dizer que os espectros que rondam o fazer teatral são muitos e extrapolam os textos dramáticos que lhe antecedem. O fazer (e a reflexão) teatral se ergue a partir de um emaranhado de espectros de textos e saberes transpostos de várias realidades. Aqui, a própria noção de espectro, debatida por Carlson (2009), foi fundamental para a construção desse entrelaçamento de textos (e narrativas) na dramaturgia e no jogo construídos, e para o entrelaçamento de conhecimentos de campos diversos no *corpus* teórico da tese.

O trajeto tortuoso desta pesquisa mostrou-me que, sim, foi possível exacerbar a ambivalência das personagens rodrigueanas em uma só; também foi possível esboçar uma ponte entre duas épocas diferentes. Mas tudo isso se restringiu ainda ao campo dramatúrgico, de modo que a proposta inicial de investigar uma “composição **cênico**-dramatúrgica” restou incompleta, por se fazer. Ou não, pois é preciso considerar o imenso ganho que representou para esta pesquisa a criação e experimentação do jogo *Dominó de fragmentos*. Intimamente atrelado aos princípios da multiplicidade e da fragmentação, o *Dominó* me permitiu olhar para a dramaturgia rodrigueana como um material aberto, passível de ser despedaçado e remexido na busca por uma forma que dê conta das questões do nosso tempo. O jogo constituiu-se como uma forma em si mesma, como uma ação performativa independente, que aciona múltiplas dimensões do fazer teatral, como a dramatúrgica, a cênica, a política, a reflexiva, a que envolve o público no acontecimento, dentre outras. Se destaco o jogo como uma ação performativa é pelo seu caráter aberto e imprevisível, de uma ação que tem um programa e algumas regras a seguir, mas que irá produzir sempre um acontecimento diverso, mutante – o texto criado ao fim de cada jogada do *Dominó de fragmentos* é uma prova cabal dessa abertura e imprevisibilidade.

No *Dominó*, como já frisei anteriormente, Dona E começou a se mostrar, insinuando-se por meio da atriz e pesquisadora. E retorno ao ponto de partida: o devir cênico. Este é o Outro campo de abertura para o qual a pesquisa aponta e se lança. Nesse campo, a ideia de *autor-rapsodo*, tão cara a esta pesquisa, poderá ser retomada através de sua voz questionadora e, sobretudo, do seu gesto capital da montagem, gesto de coser e descoser, de mudar os fragmentos de lugar, de inserir outros materiais, de espaçar o texto com vazios, enfim, de experimentar a criação dramatúrgica a partir do crivo da cena e da *dramaturgia do ator*. Afinal, Dona E pede um corpo para velar. E esse corpo é o meu.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Glauco. Jovens acham que prostituta é saco de pancada. **G1** – O portal de notícias da Globo, São Paulo, 07 jul. 2007. Disponível em:

<http://g1.globo.com/Noticias/Brasil/0,,MUL65140-5598,00.html>

Acesso em: 20 mar. 2016.

BABLET, Denis (org.). **Collage et Montage au Theatre et dans les Autres Arts Durant les Annes Vingt**. Lausanne: La Cité & L'Âge d'Homme, 1978.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BESSE, Susan K. Crimes Passionais: A Campanha Contra os Assassinatos de Mulheres no Brasil: 1910-1940. **Revista Brasileira de História**, v.8, n.18, p.181 a 197, São Paulo, ago./set. de 1989. Disponível em: <http://site.anpuh.org/index.php/2015-01-20-00-01-55/revistas-anpuh/rbh> Acesso em: 20 jun. 2015.

BORELLI, Andrea. A tese da passionalidade e os Códigos Penais de 1890 e 1940. In: ANPUH – SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 22., 2003, João Pessoa. **Anais eletrônicos...** João Pessoa: UFPB, 2003. Disponível em: <http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S22.053.pdf> Acesso em: 08 ago. 2015.

BRASIL PROFISSÕES. O maior portal de profissões do Brasil. **Juiz de Direito**. Copyright 2016. Disponível em: <http://www.brasilprofissoes.com.br/profissao/juiz-de-direito/> Acesso em: 20/06/2015.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BRITO, Eleonora. Justiça e relações de gênero. **Textos de História**, Revista do Programa de Pós-graduação em História da UnB, Brasília, vol.12, n.1/2, 2004. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/textos/article/download/6029/4988> Acesso em: 05 ago. 2015.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

_____. **El teatro como la máquina de la memoria**. Argentina: Ediciones Artes del Sur, 2009.

CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico**: A vida de Nelson Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CAULFIELD, Sueann. **Em defesa da honra**: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940). Campinas, SP: Editora da UNICAMP, Centro de Pesquisa em História Social, 2000.

COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

DECRETO n. 847 – de 11 de outubro de 1890. **Senado Federal** – Secretaria de Informação Legislativa. Brasília, DF, sem data. Disponível em:

<http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=66049>

Acesso: 18 out. 2015.

DIAS, Ângela Maria. **A forma da emoção** – Nelson Rodrigues e o melodrama. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

EISENSTEIN, Sierguéi. O Princípio Cinematográfico e o Ideograma. *In*: CAMPOS, Haroldo de (org.). **Lógica, Poesia, Linguagem**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. p.149-166.

ENGEL, Magali Gouveia. Paixão, crime e relações de gênero (Rio de Janeiro, 1890-1930). **Topoi** – Revista de História, Programa de Pós-graduação em História Social da UFRJ, Rio de Janeiro, nº 1, pp. 153-177, 2000. Disponível em:

http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/topoi01.htm Acesso em: 31 jul. 2015

_____. Cultura popular, crimes passionais e relações de gêneros (Rio de Janeiro, 1890-1930). **Revista Gênero**, Programa de Estudos Pós-graduados em Política Social, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, vol.1, n.2, 2001. Disponível em:

<http://www.revistagenero.uff.br/index.php/revistagenero/article/view/370>

Acesso em: 04 ago. 2015.

FACINA, Adriana. **Santos e canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

FARIA, João Roberto. A vitória do melodrama. *In: Ideias teatrais*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001, p. 38-43.

FOI FAZER a unha, né Fabíola? **Canal Blog Planeta Curioso**, YouTube, dez. 2015.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jN7Zfj4VyE8> Acesso em: 15 dez. 2015.

FREUD, S. **Extratos dos documentos dirigidos a Fliess**. Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, (1950 [1892-1899])-1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol.I, p.296-302).

_____. Capítulo IV. *In: A Interpretação dos sonhos (I)*. Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1900-1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol.IV).

_____. **Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen**. Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1907-1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol.IX).

_____. **Escritores criativos e devaneios**. Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1908a-1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol.IX).

_____. **Notas sobre um caso de neurose obsessiva**. Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1909-1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol.X).

_____. **Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do amor** (contribuições à psicologia do amor II). Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1912-1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol.XI).

_____. **Um estudo autobiográfico**. Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, (1925-1924)-1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol.XX).

_____. Pulsões e Destinos da Pulsão. **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. Coordenação geral da tradução Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro: Imago, 1915-2004, vol. 1.

_____. O Eu e o Id. **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. Coordenação geral da tradução Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro: Imago, 1923a-2007, vol. 3.

FRAGOSO, Julia Monarrez. Femicídio sexual serial en Ciudad Juárez. 1993-2001. **Debate Feminista**, ano 13, vol. 25, México-DF, 2002.

Disponível em: http://www.debatefeminista.pueg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/025_21.pdf

Acesso em: 07 jul. 2016.

GONÇALVES, L.; OLIVEIRA, T.; TORRES, L. Denúncia, submissão e preconceito: crime sexual contra a mulher em Juiz de Fora (1890-1900). **Revista Fazendo História**, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, ano II, edição III, Natal, 2009. Disponível em:

http://www.cchla.ufrn.br/fazendohistoria/downloads/revista/edicao3/Fazendo_Historia_Edicao3_Completo.pdf Acesso em: 08 ago. 2015.

HENDZ, A.; DORNELLES, J. H. O Código Penal de 1890 e a construção das relações de gênero, no julgamento dos processos-crime de homicídios, entre 1900 e 1940, na Comarca Caxias.

MÉTIS: história & cultura, Universidade de Caxias do Sul, vol. 11, n. 21, p. 297-314, Caxias do Sul, jan./jun. 2012. Disponível em:

<http://www.ufrn.br/etc/revistas/index.php/metis/article/viewFile/2081/1231>

Acesso em: 08 ago. 2015.

IBSEN, Henrik. A dama do mar. *In*: **Seis dramas**. Rio de Janeiro: Ediouro, [1985?].

KOBORI, Nayara. Como você sofreu violência se o cliente estava pagando? **Repórter Unesp**, São Paulo, 20 mai. 2014. Disponível em:

<http://www.reporterunesp.jor.br/como-voce-sofreu-violencia-se-o-cliente-estava-pagando/>

Acesso em: 20 mar. 2016.

JORGE, Marco Antonio C. Testemunhos do inconsciente. *In*: LIMA, Márcia M.; JORGE, M. A. C. (Org.). **Saber fazer com o real: diálogos entre Psicanálise e Arte**. Rio de Janeiro: Cia de Freud: PGPSA/IP/UERJ, 2009.

_____. **Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan, vol.2: a clínica da fantasia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

LEDUR, Daniela de F. Um mito, três mulheres: aproximações e distanciamentos entre *Electra* (Eurípedes), *Electra Enlutada* e *Senhora dos Afogados*. In: SEMANA DE LETRAS, 11., 2011, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2011. Disponível em: < <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/XISemanaDeLetras/index.htm> > Acesso em: 31/08/2013.

MAGALDI, Sábato. Prefácio. In: RODRIGUES, Nelson. **Nelson Rodrigues – Teatro completo: volume único**. Organização e prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993b.

MENDES, Conrado Moreira. *Fait divers*, um gênero do discurso. **Recorte – revista eletrônica**, Mestrado em Letras da Universidade do Vale do Rio Verde, vol.11, n.1, jan./jun. de 2014. Disponível em: <http://revistas.unincor.br/index.php/recorte/view/1494> Acesso em: 20 jul. 2015.

MENDES, Cleise. O drama lírico. **ART.**, v.2, Salvador, jul./set. de 1981.

_____. Diálogo e performatividade no drama. **Tabuleiro de Letras**, Revista do programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, UNEB, n.03, Salvador, dezembro de 2011.

NASCIMENTO, Juliana M. G. C. **Os (des)caminhos das mulheres no teatro de Nelson Rodrigues: uma articulação entre o teatro e a psicanálise**. Fortaleza: [s.n.], 2011. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará. Programa de Pós-graduação em Psicologia. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/2232> Acesso em: 05 jul. 2015.

NUNES, Luiz Arthur. Nelson Rodrigues: um realismo processado. In: Fortuna crítica, RODRIGUES, Nelson. **Nelson Rodrigues – Teatro completo: volume único**. Organização e prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993b.

NUNES, Luiz Arthur. Melodrama com naturalismo no drama rodriguiano. **Travessia** – Revista de Literatura Brasileira, UFSC, n.º 28, Florianópolis, 1º semestre de 1994, p.46-62. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia> Acesso em: 12 mai. 2015.

_____. A mulher sem pecado: a emergência de uma nova dramaturgia. **Folhetim**, Teatro do Pequeno Gesto, n.7, Rio de Janeiro, mai./ago. de 2000, p.60-69.

PASINATO, WÂNIA. “Femicídios” e as mortes de mulheres no Brasil. **Cadernos Pagú**, UNICAMP, n.37, Campinas, julho-dezembro de 2011. Disponível em: <http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8645012/0>
Acesso em: 05 set. 2015.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. **A musa carrancuda**: Teatro e poder no Estado Novo. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

PERLOFF, Marjorie. **O momento futurista**: Avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

PORTAL BRASIL. **Governo federal é formado por ministérios, secretarias e órgãos especiais**. 2009. Disponível em: <http://www.brasil.gov.br/governo/2009/11/governo-federal-e-formado-por-ministerios-secretarias-e-orgaos-especiais> Acesso em: 13 jul. 2015.

PRADO, Décio de Almeida. Nelson Rodrigues. *In*: Fortuna crítica, RODRIGUES, Nelson. **Nelson Rodrigues – Teatro completo: volume único**. Organização e prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993b, p. 270-271.

PRIORI, Mary del. **A Mulher na História do Brasil**. São Paulo: Contexto, 1989. (Coleção Repensando a História).

PROFERIR. *In*: DICIONÁRIO Priberam da Língua Portuguesa. Lisboa: Priberam Informática, 2013. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/proferir> Acesso em: 31 set. 2016.

PROSTITUTAS relatam violência. **Amazônia**, Belém, 08 abr. 2012. Disponível em: <http://www.orm.com.br/amazoniajornal/interna/default.asp?modulo=831&codigo=585717>
Acesso em: 20 mar. 2016.

RANGEL, Sonia. Processos de criação: atividades de fronteira. *In* **Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**: “O trabalho e os dias” das artes cênicas: ensinar, fazer e pesquisar dança e teatro e suas relações, 2006, Rio de Janeiro. Memória ABRACE X, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p. 311-312.

RODRIGUES, Nelson. **A menina sem estrela. Memórias.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993a.

_____. **Nelson Rodrigues – Teatro completo: volume único.** Organização e prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993b.

_____. **O reacionário:** memórias e confissões. Companhia das Letras, 1995.

_____. **O remador de Ben-Hur:** confissões culturais. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. Teatro desagradável. **Folhetim**, Teatro do Pequeno Gesto, n.7, Rio de Janeiro, mai./ago. de 2000, p. 04-13.

_____. **A vida como ela é...** Rio de Janeiro: Agir, 2006.

SALLES, Cecília. **Gesto inacabado:** processo de criação artística. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2001.

SARRAZAC, Jean P. **O Futuro do Drama.** Prior Velho (Portugal): Campo das Letras, 2006. Disponível em: http://www.academia.edu/15301564/O_Futuro_do_Drama Acesso em: 08 set. 2016.

_____. A irrupção do romance no teatro. **Revista Folhetim**, no. 28, Teatro do Pequeno Gesto, Rio de Janeiro, 2009, pp.6-15.

_____. **Léxico do drama moderno e contemporâneo.** São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

SCHRAIBER, L. B. et al. **Violência dói e não é direito:** a violência contra a mulher, a saúde e os direitos humanos. São Paulo: Editora UNESP, 2005. (Saúde e cidadania)

SHAKESPEARE, W. Tito Andrônico. *In: Obras completas de Shakespeare.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988, vol.I, p. 243-244.

SONTAG, Susan. **A dama do mar.** Adaptação de Susan Sontag baseada na peça homônima de Henrik. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TORRES, Walter Lima. Crônica teatral: automeditação sobre uma poética desagradável. **Fo-
lhetim**, Teatro do Pequeno Gesto, edição especial, n.29, Rio de Janeiro, 2010-2011, p.366-
381.

UBERSFELD, Anne. **Para ler teatro**. Tradução José Simões (coord.). São Paulo: Perspectiva,
2005.

WASELFISZ, Julio Jacobo. **O Mapa da Violência 2015 – Homicídio de Mulheres no Brasil**. Bra-
sília (DF): FLACSO Brasil, 2015. Disponível em:

http://www.mapadaviolencia.org.br/mapa2015_mulheres.php

Acesso em: 05 dez. 2015.

ANEXO A – *Dominó de Fragmentos* / Primeira versão, de 28 de janeiro de 2014.

1- D. EDUARDA / DRUMMOND – D. EDUARDA É ainda formosa, apesar de alguns cabelos grisalhos. Casta e severa no seu luto fechado. Esposa de Misael (um juiz), mãe de Moema e Paulo, D. Eduarda pertence à família DRUMMOND há 19 anos.

A cama é triste para OS DRUMMOND. (*sussurrando em confidência*) Eu acho que ele tem os filhos em casa e ama na rua. (*pausa*) Eu sempre fui dele nas trevas, como dois cegos que se possuíssem.

ILHA / PROSTITUTAS MORTAS - D. EDUARDA deseja ir para a ILHA das PROSTITUTAS MORTAS, que passam a eternidade se acariciando umas às outras.

PROSTITUTA MORTA / CORPO - O CORPO de Mila Cristina foi encontrado por um morador nas margens da represa das “Araras”, na saída de Araguari para o distrito de Amanhece. A jovem, que estava com muitas marcas de violência pelo corpo, foi vítima de socos e pauladas por parte de um cliente que fez programa com ela.

CORPO / CORPO - Nossa primeira noite... (...) Meu CORPO ao longo do CORPO dele. Nenhuma palavra que nos unisse. O quarto parecendo crescer na treva, minuto a minuto...

PROSTITUTA MORTA / CORPO - Daila, 25 anos, garota de programa, foi encontrada morta num terreno baldio na vila Cespi, em Tatuí (SP). A vítima teve a região genital do CORPO queimada, ferimentos na cabeça e todos os dentes frontais quebrados. Foi um dos crimes mais bárbaros ocorridos na cidade em 2013. O suspeito, chamado Santana, pedreiro e ex-presidiário, vinha frequentando a região e ameaçando de morte as mulheres que trabalham ali com prostituição. Nenhuma delas havia feito queixa na polícia.

D. EDUARDA Tem MÃOS belas que se movimentam à sua revelia e que encantam os personagens masculinos. As mãos de D. Eduarda e as de sua filha Moema são idênticas e seus movimentos teimam em coincidir, como irmãos siameses que se odeiam.

MÃOS / MATAM MULHERES - A toda hora, em toda parte, um homem mata outro homem... Depois enxuga as MÃOS de sangue numa toalha... (...) E também MATAM muitas MULHERES.

Da vida. Mulheres da vida. Elas morrem (*hesitante*) aos milhares... Umas vezes, é acidente... Outras, conflito... Ou ciúme... Umas morrem gritando... Então, fica no ar um grito em flor...

MATAM MULHERES / FACADAS – Segundo dados da Organização Mundial de Saúde e do Mapa da Violência, o Brasil é o sétimo país com maior incidência de assassinatos de mulheres. São dez homicídios por dia. O de hoje é o de uma jovem de aproximadamente 20 anos, garota de programa, encontrada morta a FACADAS dentro de uma boate na rua da Redenção, na Vila Americana, em Campo Grande.

PROSTITUTA MORTA / FACADA - Conhecida como Madame Clessi, a prostituta de luxo foi assassinada com uma navalhada no rosto. O autor do crime foi o amante, um jovem de família tradicional, que matou movido pelo ciúmes.

D. EDUARDA / NOIVO - D. EDUARDA Sente-se atraída pelo NOIVO de Moema.

D.EDUARDA / MÃOS - D. EDUARDA, não puderam cruzar as tuas MÃOS sobre o peito... Não puderam unir tuas mãos... Elas morreram antes...

MÃOS / CORPO - E por que não a castiga nas MÃOS? (*num crescendo*) As mãos são mais culpadas no amor... Pecam mais... Acariciam... O seio é passivo; a boca apenas se deixa beijar... O ventre apenas se abandona... Mas as mãos, não... São quentes e macias... E rápidas... E sensíveis... Correm no CORPO...

BONITA / CORPO - Só lhe digo que desejaria ser – horrível, juro... Ser BONITA é pecado... Por causa do meu físico tenho tudo quanto é pensamento mau... sonho ruim... Já me vi tão desesperada que, uma vez, cheguei a desejar ter sardas... Eu que acho sardas uma coisa horrível... (...) Mas minha pele é uma maravilha... Como poucas... Se olhares nas minhas costas, não encontrará uma espinha... nem sarda... por isso nenhuma mulher gosta de mim... porque não tenho manchas... Há no meu CORPO sempre um cheiro bom. [...] Sou tão linda que, sozinha num quarto, seria amante de mim mesma...

BONITA / VERGONHA - Eu, quando era moça e BONITA, com és agora, tinha VERGONHA de mim mesma... Tinha vergonha de tudo quanto era mulher em mim.

VERGONHA /CORPO - Houve uma prima minha... que se afogou de ódio, de dor... Ela não podia viver, sabendo que por dentro do vestido estava seu CORPO nu...

VERGONHA /CORPO - “*(rápida e acusadora)* E tu? Tens VERGONHA? De teu próprio CORPO, tens?... Ou despes teu busto diante do espelho para namorá-lo? Responde!”

D. EDUARDA (EU/RESPOSTA) *(atônita e com fascínio crescente, quase volúpia, movimentando as mãos em carícia)* – Eu também não consigo viver sabendo que debaixo da minha roupa tenho um CORPO nu! Embaixo da minha roupa eu tenho um corpo nu! *(corta o fascínio e bruscamente prende as mãos sobre o peito num gesto de morte.)*

EDUARDA / 19 ANOS - Em 19 ANOS de matrimônio, EDUARDA nunca foi acariciada pelo marido, que sempre a possuiu no escuro, sem amor.

19 ANOS / 19 ANOS - Há 19 ANOS, elas gritavam como agora. E nunca descobriram o assassino! (...) Hoje as mulheres do cais não recebem... Ficam olhando para cá, apontando nessa direção, como se aqui, nessa casa, vivesse o assassino...

D. EDUARDA / PROSTITUTA MORTA - D. EDUARDA sonha ser amada como a PROSTITUTA MORTA, mãe do noivo. Ao final da peça deixa-se levar para um bordel, onde é rebaixada pelo noivo e consoma com ele a traição do marido.

ILHA / PROSTITUTAS MORTAS - Se soubesses como essa ILHA é linda... *(esboça uma carícia)* Ah, se tu visses os ventos ajoelhados da ilha... Como é doce o seu ventre... O mar em torno às vezes é louro... outras vezes, verde, azul. Queria tanto que tu a conhecesses. Mas não podes ir lá, não te deixariam entrar... Para lá vão as PROSTITUTAS, depois de MORTAS... As vagabundas...

ILHA / MÃOS - Mas como? Lá na ILHA as mulheres se acariciam entre si... E sem mãos! A senhora sua mãe não pode acariciar ninguém... Viverá, sozinha, estendendo os braços e pedindo as MÃOS...

D. EDUARDA / MATAM MULHERES / MÃOS - D. EDUARDA foi morta pelo esposo, que a castigou por tê-lo traído amputando as suas mãos com um machado. (...) Ela morreu com saudades das próprias MÃOS!

ANEXO B – *Dominó de Fragmentos / Segunda versão, de 09 de agosto de 2016.*

1- D. EDUARDA / DRUMMOND – D. EDUARDA É ainda formosa, apesar de alguns cabelos grisalhos. Casta e severa no seu luto fechado. Esposa de Misael (um juiz), mãe de Moema e Paulo, D. Eduarda está na família DRUMMOND há 19 anos.

ILHA / PROSTITUTA MORTA - D. EDUARDA deseja ir para a ILHA das PROSTITUTAS MORTAS, que passam a eternidade se acariciando umas às outras.

PROSTITUTA MORTA / FACADA - Conhecida como Madame Clessi, a PROSTITUTA de luxo foi assassinada com uma FACADA no rosto. O autor do crime foi o amante, um jovem de família tradicional, que matou movido pelo ciúmes.

MATAM MULHERES / FACADAS – Segundo dados da Organização Mundial de Saúde e do Mapa da Violência, o Brasil é o quinto país com maior incidência de assassinatos de mulheres. Fortaleza é a quarta capital onde mais se MATA MULHERES. São mais de dez homicídios por dia. O de hoje é o de uma jovem de 20 anos, garota de programa, encontrada morta a FACADAS dentro de uma boate em Campo Grande.

MATAM MULHERES - Pelo menos 36 MULHERES foram ASSASSINADAS na Grande Cuiabá em 2013, sendo a maioria vítimas de crime passional ou de algum tipo de violência doméstica. Segundo a Polícia Civil, grande parte das ocorrências aponta que as vítimas foram mortas a tiros pelos agressores.

D. EDUARDA / PROSTITUTA MORTA / MARIDO - D. EDUARDA sonha ser amada como a PROSTITUTA MORTA, mãe do noivo. Ao final da peça deixa-se levar para um bordel, onde é rebaixada pelo noivo e consoma com ele a traição do MARIDO.

CORPO / AMANTE/ MARIDO - Quando eu te fiz beber o veneno e caíste de joelhos, com as entranhas em fogo, eu te segurei pelos cabelos, assim! Vi que ia morrer o CORPO beijado por tantos, nunca beijado por mim! Foste minha agonizando, querida! Pela primeira vez, minha! Cerraste os lábios para o meu beijo... Mas nem teu MARIDO, nem teu AMANTE, ninguém te beijou na hora em que morrias, só eu!

AMANTE/ AMANTE – Esse teu AMANTE... Se tivesse sido um desejo... apenas um desejo, prazer, eu poderia perdoar ou esquecer. Mas houve mais que um desejo... Estou vendo em ti que não esquecerás este homem. Ele trouxe um amor que nenhum outro te daria. Nem eu...

AMANTE / AMANTE - É um homem que só me teve uma vez, só uma vez, e eu não considero isso AMANTE – não é amante – compreende?

AMANTE / AMANTE - Isso não é AMANTE! Foi só uma vez, um momento, uma coisa rápida. Quase não demorou. E nunca mais ele tocará em mim, isso eu dou minha palavra de honra – Deus é testemunha. (*muda de tom, meiga, suplicante*) Se a senhora soubesse por que motivo me entreguei, se soubesse o motivo que eu tenho – um grande motivo!... Deus que lê no meu coração, que lê na minha carne, sabe que não foi desejo...

NOIVO / NOIVO - O NOIVO deixou de ser oficial da marinha: é agora um lírio vagabundo de cais. Nenhum vestígio de disciplina naval, mas uma contínua tensão, uma incessante embriaguez. Ele é o deus das mulheres da vida...

AMANTE / AMANTE - Um AMANTE? Um só? Sabes de um e não sabes dos outros? (*violenta e viril*) Pois olha: vai dizer a tua mãe, a teus irmãos, a tuas tias – fui com muitos, fui com tantos! (*subitamente grave e terna*) Fui até por um “bom dia”! E outra coisa que tu não sabes: adoro meninos na idade das espinhas!

VERGONHA /MARIDO/ AMANTE - Durante dois anos, todo santo dia, o banho em comum era sagrado! E de repente, vê só: de repente ela começa a ter VERGONHA de mim, pudor! Cortou o nosso banho – o banho que durante dois anos, fora exigência dela mesma! (*violento*) Isso queria dizer o quê? Mas claro: a mulher que passa a ter pudor do MARIDO é porque tem outro, porque arranjou um AMANTE! Ou não é?!

MARIDO/ FACADAS -**Mulher morre esfaqueada e atropelada pelo ex-MARIDO** - O operador de escavadeiras José Leonardo Mendes, 37 anos, matou a ex-mulher, a manicure Raimunda Elizabeth Alves de Lima, 40 anos, a facadas na frente do filho do casal, de 15 anos, na manhã de segunda-feira, em São Bernardo do Campo (ABC), segundo a polícia. Foram mais de dez FACADAS na barriga, pescoço, peito e costela da ex. Depois, Mendes passou com o carro em cima de Raimunda diversas vezes. Após o crime, Mendes fugiu e continua foragido. 28/04/2016

MARIDO / FACADAS - Joice, de 31 anos, e o seu filho Luis Gustavo, de 14 anos, foram assassinados a FACADAS em Palmital. O eletricista Olívio, MARIDO de Joice, é o acusado de cometer os homicídios. Ao retornar de uma festa, alcoolizado, Olívio procurou a esposa para manter relação sexual, mas ela se negou. Insistindo, ele foi empurrado por ela, momento em que iniciou a discussão. O eletricista pegou uma faca e desferiu dezesseis golpes na esposa e seis no adolescente.

MARIDO / AMANTE – Eu me arrependo do MARIDO, não me arrependo dos AMANTES!

MATAM MULHERES / MARIDO - Uma mulher identificada como Caroline, de 22 anos, foi degolada pelo MARIDO por volta das 19h20 deste domingo, no bairro Vila Nova, em Carazinho. Segundo a Brigada Militar, um desentendimento teria sido a causa do homicídio. Ele já tinha registro na polícia, devido a lei "Maria da Penha" por ter agredido a esposa em março deste ano, mas não havia sido preso.

MATAM MULHERES / FACADAS/ MARIDO - Em outubro de 2013, uma mulher e as duas filhas foram assassinadas a FACADAS no bairro Pedra 90, em Cuiabá. As vítimas foram encontradas mortas horas depois por uma sobrinha da vítima. O principal suspeito de ter cometido o triplo homicídio é o ex-MARIDO da mulher, de 36 anos, que não teria aceitado o fim do relacionamento.

19 ANOS / MATAM MULHERES – Estão ouvindo? (...) Esses gemidos... rezas. São as mulheres que choram... Pela morte daquela MULHER... QUE MATARAM há 19 ANOS - O assassino matou com um machado... Abriu aqui (*indica o pescoço*) e quase separou a cabeça do tronco... Era uma mulher da vida.

MATAM MULHERES / MARIDO - Existem inúmeros outros casos no Brasil de jovens MULHERES violentadas e MORTAS por COMPANHEIROS ou ex-companheiros. Estes são alguns dos mais notórios. A expressão "crime passional" é utilizada muitas vezes para caracterizá-los. Porém, não existe crime passional. O amor, o ciúme ou a rejeição não são os motivadores desses crimes. O que há é machismo, sentimento de posse e a violência de uma sociedade patriarcal. A violência contra a mulher é real, não é fruto de um relacionamento fracassado,

87% dos agressores de mulheres são ex ou atuais companheiros. O caso de todas as mulheres citadas aqui não são casos isolados.

MARIDO/ MARIDO - Eis o que aprendi lidando com o sangue e o excremento da crônica policial: o MARIDO enganado perdoa muito menos o adultério por amor. Se a mulher vive uma aventura estritamente física, carnal, se trai por um, digamos assim, capricho erótico, ele sofrerá menos. Mas o amor ofende, agride muito mais.

D. EDUARDA/ MÃOS - D. EDUARDA Tem MÃOS belas que se movimentam à sua revelia e que encantam os personagens masculinos. As mãos de d. Eduarda e as de sua filha Moema são idênticas e seus movimentos teimam em coincidir, como irmãos siameses que se odeiam.

MÃOS / ACARICIAR - ...Na praia, ele ergueu duas vezes o machado. Só dois golpes certos, como uma guilhotina... [...] Então a senhora sua mãe correu, pela praia, com os braços sem MÃOS, estendidos... Ninguém mais na praia, só nós três... De repente ela se volta e me vê... Veio pra mim, de braços abertos... Abraçou-se a mim... A mim, que sou um simples vendedor de pentes... Queria se igualar às meninas, crente que depois de morta, ia pra ilha... Mas viu logo que não podia ser uma mulher à toa!... Lá na ilha as mulheres se acariciam entre si... E sem mãos! A senhora sua mãe não pode ACARICIAR ninguém... Viverá, sozinha, estendendo os braços e pedindo as mãos...

MÃOS / MÃOS - Eu não mando nas minhas MÃOS. Eu não quero e elas fazem assim!

MÃOS/MÃOS - Vocês homens são bobos! Estão pensando o que da mulher? A mulher pode ser séria, seja lá o que for. Mas tem sua tara por alguém. (*muda de tom*) Olha as minhas MÃOS como estão geladas. Segura, vê. (*ofegante*) Geladas!

D.EDUARDA / MÃOS - D. EDUARDA, não puderam cruzar as tuas MÃOS sobre o peito... Não puderam unir tuas mãos... Elas morreram antes...

MÃOS / CORPO / ACARICIAR- E por que não a castiga nas MÃOS? (*num crescendo*) As mãos são mais culpadas no amor... Pecam mais... ACARICIAM... O seio é passivo; a boca apenas se deixa beijar... O ventre apenas se abandona... Mas as mãos, não... São quentes e macias... E rápidas... E sensíveis... Correm no CORPO...

MÃOS / MÃOS - Eu não mando nas minhas MÃOS. Eu não quero e elas fazem assim!

MÃOS/ MÃOS – Eu não matei... Não! Não! Cortei as MÃOS, mas a deixei viva na praia, viva, estendo os braços sem mãos... Não sou o assassino de tua mãe... Morreram as MÃOS... Ela continuou viva... [...] Não sou assassino da esposa...

EDUARDA / 19 ANOS/ MARIDO - Em 19 ANOS de matrimônio, EDUARDA nunca foi acariciada pelo MARIDO, que sempre a possuiu no escuro, sem amor.

ILHA / ILHA - Minha mãe também está morta, morreu há muito tempo... [...] Desde que morreu, foi para A ILHA, mora na ilha! [...] Minha mãe é diferente! Ela não aceitaria uma eternidade que não fosse cercada de água por todos os lados... Que não fosse ilha... E não tivesse praia... Ela voltaria de uma eternidade que não tivesse cais.

ILHA / PROSTITUTA MORTA - Se soubesses como essa ILHA é linda... Ah, se tu visses os ventos ajoelhados da ilha... Como é doce o seu ventre... O mar em torno às vezes é louro... outras vezes, verde, azul. Queria tanto que tu a conhecesses. Mas não podes ir lá, não te deixariam entrar... Para lá vão as PROSTITUTAS, depois de MORTAS... As vagabundas...

ILHA / ILHA - Tens tanto orgulho dessa ILHA! Falas tanto nela! Nas suas dalias selvagens, nas suas praias de silêncio... Dizes que as luas maiores a procuram... Que as estrelas se refugiam nela como barcos...

D. EDUARDA / MÃOS - D. EDUARDA foi morta pelo esposo, que a castigou por tê-lo traído amputando as suas mãos com um machado. (...) Ela morreu de saudade das próprias MÃOS!

MÃOS / MATAM MULHERES - A toda hora, em toda parte, um homem mata outro homem... Depois enxuga as MÃOS de sangue numa toalha... (...) E também MATAM muitas MULHERES. Da vida. Mulheres da vida. Elas morrem (*hesitante*) aos milhares... Umas vezes, é acidente... Outras, conflito... Ou ciúme... Umas morrem gritando... Então, fica no ar um grito em flor...

19 ANOS / MATAM MULHERES - Faz hoje 19 ANOS que a MULHER FOI MORTA. (...) Foi no dia de meu casamento... As mulheres gemiam e gritavam como hoje... A noite toda... E gemiam tão alto que pareciam estar aqui... Era nossa primeira noite... Ele fechou tudo... Mas o choro parecia sair do chão, parecia sair do colchão, do próprio travesseiro...

PROSTITUTA MORTA / CORPO - O CORPO de Mila Cristina foi encontrado por um morador nas margens da represa das “Araras”, na saída de Araguari para o distrito de Amanhece. A

jovem, que estava com muitas marcas de violência pelo corpo, foi vítima de socos e pauladas por parte de um cliente que fez programa com ela.

VERGONHA /CORPO - É esta a nossa VERGONHA eterna!... Saber que temos um CORPO nu debaixo da roupa... mas seco, felizmente, magro... E o corpo tão seco e tão magro que não sei como há nele sangue, como há nele vida... (*gritando*) Que vens fazer nesta casa sem homens, nesta casa sem quartos, só de salas, nesta casa de viúvas?

D. EDUARDA / NOIVO - D. EDUARDA Sente-se atraída pelo NOIVO de Moema.

NOIVO / CORPO – Teu NOIVO passa o dia com três ou quatro mulheres... da vida. No peito, nas costas, em todo o CORPO ele tem tatuado nomes de vagabundas que conheceu. Diz que talvez se case, mas só com uma mulher da vida. Só acha graça nesse tipo de mulher.

NOIVO / NOIVO – Quando teu NOIVO chega, eu sinto cheiro de mar nos meus cabelos... E tenho vontade de cheirar meus próprios cabelos...

BONITA / CORPO / AMANTE - Só lhe digo que desejaria ser – horrível, juro... Ser BONITA é pecado... Por causa do meu físico tenho tudo quanto é pensamento mau... sonho ruim... Já me vi tão desesperada que, uma vez, cheguei a desejar ter sardas... Eu que acho sardas uma coisa horrível... [...] Mas minha pele é uma maravilha... Como poucas... Se olhares nas minhas costas, não encontrará uma espinha... nem sarda... por isso nenhuma mulher gosta de mim... porque não tenho manchas... Há no meu CORPO sempre um cheiro bom. [...] Sou tão linda que, sozinha num quarto, seria AMANTE de mim mesma...

NOIVO / MÃOS – Diz que me ama... E me beija as MÃOS... Quase não olha para meu rosto... Como se fosse NOIVO apenas de minhas mãos... Não me beijou nunca na boca...

MARIDO / ACARICIAR - Perdi a conta de há quanto tempo ele não me procura. (*pausa, fala entre a doçura e o rancor*) Nenhum homem me acariciou, nem meu próprio MARIDO... Meu marido me possuiu sem me ACARICIAR...

MARIDO / FACADAS - Joana, de 32 anos, foi assassinada pelo MARIDO (Luiz), em Aurora (CE). Luiz estava viajando em São Paulo, onde trabalhava com corte de cana. Ao retornar, seu irmão lhe contou que Joana havia lhe traído, informação negada por outros familiares. Luiz

deu 32 FACADAS em Joana, que não resistiu aos ferimentos e morreu na residência do casal. O criminoso está foragido.

ILHA / PROSTITUTA MORTA / MARIDO - As coisas que eu mais quero não acontecem... há muitos meses, eu ando com um veneno escondido no seio para misturar no remédio do meu MARIDO... E na hora me falta coragem. Minha filha não gosta de mim, nem eu dela... Cada uma deseja a morte da outra. Mas eu sei que sou eu quem vai morrer... Porém, se eu morrer, quero saber o caminho da ILHA... essa ilha onde vivem as PROSTITUTAS depois de MORTAS.

PROSTITUTA MORTA / CORPO - A garota de programa Natália, de 25 anos, foi morta por um cliente no motel e teve seu CORPO abandonado numa rua do bairro Bessa, em João Pessoa. O acusado, Jonathas, de 32 anos, disse que a morte da garota foi um acidente, que ele não tinha intenção de matá-la. Mas laudos comprovam que ela foi torturada e asfixiada.

PROSTITUTA MORTA / CORPO - Daila, 25 anos, garota de programa, foi encontrada morta num terreno baldio na vila Cespi, em Tatuí (SP). A vítima teve a região genital do CORPO queimada, ferimentos na cabeça e todos os dentes frontais quebrados. Foi um dos crimes mais bárbaros ocorridos na cidade em 2013. O suspeito, chamado Santana, pedreiro e ex-presidiário, vinha frequentando a região e ameaçando de morte as mulheres que trabalham ali com prostituição. Nenhuma delas havia feito queixa na polícia.

MATAM MULHERES / FACADAS – 6.2% dos ASSASSINATOS DE MULHERES são por estrangulamento/sufocação, enquanto 26% são por objeto cortante ou penetrante. FACADAS.

MATAM MULHERES - Juliene, de 22 anos, foi encontrada nua e pendurada pelo pescoço, com a própria calça, no dia 28 de maio de 2013, na arquibancada de um campo de futebol na região do CPA. Ela foi assassinada em maio de 2012 e o principal suspeito do crime foi um jovem que a vítima teria conhecido em uma festa do dia do ocorrido.