

Entre castas e voluptuosas: as mulheres no teatro rodrigueano

Juliana M. G. Carvalho Nascimento⁹⁶

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Resumo

Este artigo propõe um trabalho de análise textual do teatro de Nelson Rodrigues, focando-se em determinadas personagens femininas de sua obra dramática. A análise aqui desenvolvida 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.

Palavras-chave

Nelson Rodrigues. Personagens femininas. Sexualidade feminina. Violência de gênero.

⁹⁶ Juliana Carvalho Nascimento é atriz e diretora teatral. Bacharel e mestre em Psicologia pela Universidade Federal do Ceará, tem doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia – UFBA (2016). É professora efetiva da Licenciatura em Teatro do Instituto de Cultura e Arte (ICA), da Universidade Federal do Ceará (UFC).

1 Introdução

A obra teatral de Nelson Rodrigues 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. Aqui, destaco e trabalho com duas grandes categorias que se opõem, mas que também se misturam, sobretudo a partir de sua relação com a fruição da sexualidade feminina, quais sejam: 1) A categoria 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, é a das mulheres voluptuosas, que são belas, sensuais e transgressoras, na medida em que põem em xeque padrões normatizadores da sexualidade feminina (como o casamento, a fidelidade e a monogamia).

Esta segunda categoria foi subdividida em duas (as infiéis 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, no início do séc. XX, 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 fiéis 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 ser relacionado à vergonha embutida pela Igreja Católica nos corpos, brancos e frios como o mármore, das sinhas do período colonial (PRIORI, 1989). Esse padrão remete-se também ao *complexo honra-vergonha*, que segundo a historiadora Sueann 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 os 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 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, e a exibição dos pés femininos – todos os adornos e pequenas exhibições de recortes do corpo serão associados pela Igreja à prostituição. Assim, a beleza da mulher não deveria ser reforçada 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 supor que o teatro rodrigueano indica que esses padrões 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.

As personagens castas, em geral, são mais rígidas e tipificadas em sua caracterização dramaturgica: 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* (1949). Já as personagens voluptuosas 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. É possível localizar, ainda, uma espécie de personagem que, numa ambiguidade extremada, é capaz de abarcar traços, ações e características das duas categorias.

Nelson, em sua obra, cria uma enorme gama de personagens mulheres que escapam a essas categorizações e que fundam outras, mas esta análise dramaturgica parte desse recorte de personagens que se posicionam em polos opostos em relação ao corpo e à sexualidade. Mais ainda, destaco esses polos na medida em que eles se entrelaçam gerando uma categoria de personagens ambíguas e potentes, que confrontam os padrões normatizadores da sexualidade feminina, mas que, ao mesmo tempo, expõem a reação opressiva e violenta da sociedade machista diante da quebra desses padrões.

Nesta análise, deixo-me guiar pelo olhar metodológico da Psicanálise, na busca dos traços significantes, das repetições, das setas do desejo e na construção de cadeias associativas de interpretação, agregando a esse olhar um outro: o da atriz e pesquisadora de teatro. Nesta seara, a minha prática de análise do texto teatral se inspira em Constantin Stanislavski que, além de propor um destrinchamento das motivações psíquicas das personagens, leva o ator a buscar contextualizar o meio em que essas personagens se inserem, de modo a articular os aspectos sociais, históricos etc. Ademais, me proponho a um entrelaçamento das diversas

peças do Nelson, bem como uma articulação de suas crônicas autobiográficas, na construção dessa rede de significações.

1.1 O pudor e a negação da sexualidade – as mulheres castas

A avó de *Senhora dos afogados* (1947), d. Marianinha, insere-se na linhagem das mulheres loucas, presentes nas peças *A mulher sem pecado* (1941) e *Perdoa-me por me traíres* (1957). D. Marianinha é mãe de Misael, o patriarca da família Drummond, e avó de Moema e Paulo. 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”.

A avó (D. Marianinha) é marcada pelos traços do pudor e da negação da própria feminilidade. Para ela, 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. As mulheres dessa família são marcadas por dois traços fortes e recorrentes: são frias e fiéis.

O pudor marcará uma série de personagens femininas rodrigueanas, como as irmãs da peça *Dorotéia* (1949) e as tias de *Toda nudez será castigada* (1956). Primas de Dorotéia, elas são três irmãs viúvas (d. Flávia, Maura e Carmelita) que vivem juntas numa casa que não tem 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 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, as primas de Doroteia 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 vestem-se de luto, do modo a esconder as curvas femininas – o dramaturgo sugere que elas usem máscaras horrendas sobre o rosto. 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.

Tanto as três irmãs 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, 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 essa categoria de personagens bastante recorrente na obra rodrigueana.

1.2 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 categoria das mulheres que são voluptuosas e transgressoras, há as que enveredam pela prostituição, para satisfazer suas pulsões sexuais ou por uma imposição sócio econômica, 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* (1958).

Grosso modo, as prostitutas rodrigueanas que ousam embarcar na experiência do amor têm um desfecho trágico: a prostituta morta (*Senhora dos afogados*) é degolada pelo amante; Madame Clessi (*Vestido de Noiva*, 1943) é assassinada com uma navalhada no rosto, também pelo amante; Geni (*Toda nudez será castigada*) se suicida após ser abandonada pelo enteado e amante. Há ainda as mulheres que se casam, mas que só se realizam sexualmente na traição: como Lídia (*A mulher sem pecado*, 1941); D. Senhorinha (*Álbum de família*, 1945); Virgínia (*Anjo negro*, 1946); d. Eduarda (*Senhora dos afogados*); Zulmira (*A falecida*, 1953); e Judite (*Perdoa-me por me traíres*, 1957). A maioria destas mulheres também paga um alto preço pela beleza e sexualidade vivida à revelia da norma: D. Senhorinha foi espancada e humilhada pelo marido; Virgínia traiu a prima e foi entregue pela tia para ser estuprada por um homem (que se tornou seu marido e continuou a estuprá-la); D. Eduarda teve as mãos amputadas como castigo; Judite foi envenenada pelo cunhado e estuprada por ele enquanto agonizava. (Em nenhuma dessas peças os agressores ou assassinos são punidos).

Neste artigo, irei me debruçar sobre algumas das personagens elencadas anteriormente, a partir de duas sub categorias (a da prostituta e a da infiel), traçando seus perfis, fábulas e

modos de funcionamento, de maneira a destacar como elas refletem determinadas construções de gênero arraigadas na sociedade brasileira.

1.2.1 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 suas primas – é linda⁹⁷, tem a pele macia (sem manchas) 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 – estas informações são narradas pela personagem, que tenta comover suas primas para que elas a deixem entrar na sua casa. Na trama, ela chega à casa das primas tentando provar que pertence a essa linhagem de mulheres e pedindo-lhes 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) – 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 família⁹⁸; 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

⁹⁷ 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.

⁹⁸ 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.

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. No teatro rodrigueano a beleza feminina, que está no rosto e num corpo macio e cheiroso, se mostra 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.

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 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 sexualmente⁹⁹. Para a avó (de *Senhora*) e para as primas (de *Doroteia*), isso é motivo de vergonha.

Em *Senhora dos afogados* (1947) há a referência constante a outra prostituta, nomeada de *prostituta morta*. Trata-se de uma personagem ausente, que só existe através dos 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 (quando ele ainda era um jovem advogado). A peça se passa no dia do aniversário de 19 anos de morte dessa mulher e as cenas são permeadas pelo alarido de gritos, choros e rezas das mulheres do cais, como se ela tivesse acabado de morrer.

Filha de uma cafetina da beira do cais, a *prostituta morta* é descrita como uma mulher linda, liberal e geniosa que virou a cabeça de vários homens, 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

⁹⁹ 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* (1941). 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.

cama dos noivos; 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. Ele sentiu que ela devia 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 que a prostituta foi morta porque ousou sair do papel que lhe foi destinado pela 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.

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* (1943), 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.

Além 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. 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 alucinação.

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). Esse fascínio por uma prostituta assassinada também marca a personagem d. Eduarda, de *Senhora dos Afogados*.

A prostituta morta, 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 no Rio de Janeiro até meados do séc. XX. Um elemento une os dois espaços e suas mulheres: o crime passionnal. Se Clessi e a

prostituta morta fascina 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 fascina D. Eduarda é a ilha onde as prostitutas mortas passam a eternidade se acariciando entre si, sem homens, 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, interpelando 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, que tinha varizes que o enojavam. Ao se dar conta do que fez com Geni e do que lhe disse, 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 o seguinte comentário da personagem:

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. (Cabe pontuar que aqui também se repete a imagem de uma morta entre um 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 muito difícil promover um adiamento dessa satisfação, negando os seus favores sexuais a Herculano, como lhe orientara Patrício. No encontro do referido diálogo, Geni logo se desespera e tenta convencer Herculano a se relacionar sexualmente com ela no meio da rua, 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 posição de mulher da vida; e a segunda é que ela se case com ele – só depois ela terá a noite de núpcias e seu defloramento simbólico, que marcará o início da sua nova vida, como uma mulher honesta. Nessas exigências, 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 visitá-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 – Herculano não suporta sequer a possibilidade de Geni se satisfazer sozinha, pois isso lhe remete à mulher que ela deve abdicar. 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 do noivo, 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?

1.2.2 A infiel

A lista de mulheres adúlteras no teatro rodrigueano é extensa e já se inaugura, timidamente, na primeira peça de Nelson, *A Mulher sem pecado* (1941), 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. 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 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 (RODRIGUES, 1993a, p. 208).

Apesar da extensa lista de personagens infiéis, abordarei aqui somente dona Eduarda (*Senhora dos Afogados*), como exemplo marcante dessa categoria de mulheres rodrigueanas. Esta personagem é tomada aqui como um dos eixos centrais, 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 o das 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 se 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.

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 como numa dança delicada e que contrastem com a aparência geral dessas mulheres, que o dramaturgo sugere que seja rígida, hierática e de luto. 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 tenham 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 lembra o 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) e Moema não a reconhecem como uma Drummond, reiterando seu estatuto de estrangeira e tentando eliminá-la. Moema sutilmente instiga a mãe a se apaixonar pelo noivo e ser infiel.

Em um diálogo com Misael, Eduarda denuncia seu enleio pelo noivo, afirmando que quando ele chega ela sente sua presença no ar que respira, que sente também cheiro de mar

nos próprios cabelos e tem 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.

Cabe retomar 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. 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). O desejo dissonante de Eduarda se situa nessa ilha de prazeres, desejo associado à 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, para essa ilha só vão as prostitutas mortas, como se só depois da morte essas mulheres pudessem se entregar de fato aos seus próprios prazeres.

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 em carícias. Assim, o noivo, a traição/vingança e o bordel se configuram 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.

D. Eduarda, ao tentar se igualar a uma prostituta para conseguir passar a eternidade na ilha das meretrizes mortas, 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”.

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. Nelson denuncia os destinos que a cultura impunha (ainda impõe?) à sexualidade feminina, destinos de exclusão e de recalque. Assim, 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. Bibelot (*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).

Para a maioria das personagens adúlteras, a infidelidade tem seu preço e as mulheres são punidas; nos casos mais extremos, como de D. Eduarda e Judite (*Perdoa-me por me traíres*), elas pagam com a própria vida. Este é um 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 denunciava essa tentativa de abafar os anseios de emancipação feminina através de uma violência “justificada” e impune, que se sofisticou ao longo dos tempos.

Referências

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.

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: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/2232>

PRIORI, Mary del. **A Mulher na História do Brasil**. São Paulo: Contexto, 1989. (Coleção Repensando a História).

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.

BETWEEN CASTES AND VOLUPTUOUS: WOMEN IN THE THEATER RODRIGUEANO

Abstract

This article proposes a work of textual analysis of the theater of Nelson Rodrigues, focusing on certain female characters of his dramatic work. The analysis developed here is based on two categories of female characters in the Rodrigue theater: chaste, cold and faithful women who repudiate female beauty and female sexuality; and voluptuous women, beautiful and transgressive, who do not fit the standards of a modest and faithful wife, experiencing their sexuality through betrayal or prostitution - and being violently punished for it. It is assumed here that d. Eduarda (from the play *Senhora dos afogados*) is an emblematic personage of the theater of Nelson, since it is constituted by an ambivalence that makes it possess traces of the two categories mentioned above, besides being a victim of punitive and tragic violence. It is also assumed that, through these characters and their tragic endings marked by gender violence, the Rodriguean theater reflects the macho and punitive treatment that Brazilian society exempts from women who leave the modesty of a modest wife / mother.

Keywords

Nelson Rodrigues. Female characters. Female sexuality. Gender violence.

Recebido em: 20/06/2018
Aprovado em: 02/09/2018