

Unesp 
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras –
Fclar
Campus de Araraquara

CAROLINA UBAL SALVÁTICO

**As mulheres de Nelson Rodrigues: reflexões sobre
Teatro, Sociedade e Ensino**

ARARAQUARA – S.P.
2023

CAROLINA UBAL SALVÁTICO

**As mulheres de Nelson Rodrigues: reflexões sobre Teatro,
Sociedade e Ensino**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras, na área de Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica do Drama

Orientador: Profa. Dra. Renata Soares Junqueira.

Bolsa: CNPq.

ARARAQUARA – S.P.
2023

CAROLINA UBAL SALVÁTICO

As mulheres de Nelson Rodrigues: reflexões sobre Teatro, Sociedade e Ensino

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras, na área de Estudos Literários. Texto final, apresentado para exame de defesa.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica do Drama.

Orientador: Renata Soares Junqueira.

Bolsa: CNPq

Data da defesa: 30/05/2022

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof^a. Dr^a. Renata Soares Junqueira

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP FCL/Ar).

Membro Titular: Profa. Dra. Edimara Lisboa Marteleto

Grupo de Pesquisas em Dramaturgia, Cinema, Literatura e outras Artes (GPDC-LoA)

Membro Titular: Prof. Dr. Edson Santos Silva

Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro) – Paraná.

Local: Virtual

S182m

Salvático, Carolina Ubal

As Mulheres De Nelson Rodrigues: : Reflexões sobre Teatro,
Sociedade e Ensino. / Carolina Ubal Salvático. -- Araraquara, 2023
70 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara

Orientadora: Renata Soares Junqueira

1. Teatro Brasileiro. 2. Nelson Rodrigues. 3. Personagem Feminina.
4. Teatro e Ensino. 5. Paulo Freire e Augusto Boal. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de
Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

À minha mãe querida, dedico este trabalho. Não deu tempo de mostrá-lo pronto para você, mas consigo imaginar sua alegria ao vê-lo. É seu. Assim como todo o percurso que me trouxe até aqui. Obrigada.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, que foi a mulher mais forte e alegre que pisou nesta terra, e que encheu o mundo de amor enquanto esteve aqui. Mesmo sem ter visto o final deste sonho, foram seus todos os meus começos. Não esquece, mamãe.

Ao meu pai, que sempre teve uma palavra bonita para dizer quando eu tive medo e de quem eu herdei o jeito de enxergar o mundo. Sempre será sobre cantar domingo no parque com você.

À minha irmã, que segurou minha mão sempre que tive medo. À Camila, que encheu de companheirismo uma caminhada que seria muito menos florida sem ela. À minha tia Angela, que foi turbilhão em todos os sentidos. À vovó Maria, sempre, por tudo. À Bia e à Violeta, que são a família que eu construí e tenho tanto orgulho. Ao Carlos, que me lembrou que ainda existe amor mesmo depois de tanto sofrimento.

À minha queridíssima orientadora Prof^a. Dra. Renata Junqueira e a grande Prof^a. Dra. Edimara Lisboa. Sem vocês nada disso existiria.

E ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelo apoio e financiamento deste trabalho.

“[...] essa mulher branca e feliz, cuja imagem nos é esfregada o tempo todo na cara, (...) devo dizer que jamais a conheci, em lugar algum. Acredito até que ela nem mesmo exista”

(DESPENTES, 1969, p. 11)

“... Dostoievski disse que só a beleza salvará o mundo. Porque só através do Belo, da Arte, será possível compreender o mundo na sua essência, e não apenas espantar-se diante da sua aparência. Como escreveu o filósofo Hegel, o Belo é o luzir da verdade através dos sentidos. O Belo criado por estes artistas que aqui estão e outros que hão de vir, ou vieram, e o Belo criado pela cidadania. A cidadania que, quando se transforma de objeto em sujeito, cria o Belo... Porque é Bela”.

Augusto Boal

(Discurso Agradecimento – Ordem do Mérito Cultura, Brasília 2005.)

RESUMO

Nelson Rodrigues é uma figura polêmica, conhecido em grande parte por sua revelação das máscaras humanas, a partir da efetiva investigação das mazelas sociais nas relações interpessoais. Com opiniões divergentes e contraditórias em relação ao teatro e público da época, o dramaturgo constrói peças que beiram o absurdo, valendo-se de recursos revolucionários no cenário do teatro brasileiro (rompendo com a figura clássica enquanto a satiriza). Partindo da hipótese de que há uma obsessão pelo gênero feminino em suas obras, o presente trabalho propõe uma reflexão acerca de teatro, sociedade e ensino, partindo da investigação do universo rodriguiano. Pretendemos percorrer o caminho dessa dramaturgia avaliando, de um lado, a crítica da sociedade no que se refere à caracterização das personagens femininas, e, de outro lado, o potencial didático-político das peças em contexto de aprendizagem em sala de aula. Para tanto, cotejamos três obras do dramaturgo: *Vestido De Noiva* (1943), *A Falecida* (1953) e *Os sete gatinhos* (1958).

Palavras-Chave: Nelson Rodrigues; Teatro moderno; Personagem feminina; Ensino.

ABSTRACT

Nelson Rodrigues is a controversial figure, largely known for his revelation of human masks through the effective investigation of social ills in interpersonal relationships. With divergent and contradictory opinions related to the theater and the public of the time, the playwright builds plays that border on the absurd, making use of revolutionary resources in the Brazilian theater scenario (breaking with the classic figure while satirizing them). Started with the hypothesis that there is na obsession with the female gender in his works, this work proposes a reflection on theater, society and teaching through the investigation of the Rodrigues universe. We intend to walk the path of his dramaturgy, evaluating, on the one hand, the criticism of society through the characterization of female characters, and, on the other hand, the didactic-political potential of his plays in the context of learning in the classroom. To do so, we will compare three works by the playwright: *Vestido De Noiva* (1943), *A Falecida* (1953) and *Os Sete Gatinhos* (1958).

Keywords: Nelson Rodrigues; Modern theater; Female character; Teaching.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 NELSON RODRIGUES E SUAS RAMIFICAÇÕES DRAMÁTICAS.....	16
3 A PERSONAGEM FEMININA.....	27
3.1 Sociedade e Teatro Brasileiro.....	27
3.2 <i>Vestido de Noiva</i> (1943) e o fascínio pela vida aventureira.....	28
3.3 A <i>Falecida</i> (1953) e a morbidez do luxo.....	36
3.4 <i>Os Sete Gatinhos</i> (1958) e a frustração feminina.....	40
4 O PENSAMENTO CRÍTICO ATRAVÉS DA ANÁLISE DO TEATRO.....	51
4.1 Paulo Freire e Augusto Boal.....	54
4.2 A mulher e o Ensino.....	59
5 DONAS DE SEUS DESEJOS? A ANÁLISE DE TEATRO NO PROCESSO DE EMANCIPAÇÃO DO INDIVÍDUO.....	61
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	65
REFERÊNCIAS.....	67

1 INTRODUÇÃO

Nelson Rodrigues, nascido em 1912, cresceu cercado por revoluções artísticas e literárias, em contato com a realidade da Zona Norte carioca, repleta de situações morais e sociais que foram seu grande aporte para criar peças de teatro com muito teor satírico e crítico. O dramaturgo chegou ao teatro brasileiro como uma espécie de tsunami, como explica Magaldi (2015). Em uma época em que as representações estavam sempre ligadas a uma cópia europeia do teatro de *boulevard*¹, Nelson Rodrigues deu voz a uma nova dramaturgia, engajada em uma forma inovadora de pensar e fazer teatro com gosto brasileiro. Suas intenções, sempre provocativas e obcecadas, despertaram sentimentos conflituosos de repulsa e admiração, o que pode ser enfatizado em suas peças.

O dramaturgo surge em um cenário de profundas mudanças políticas e sociais. Não obtendo sucesso com a sua primeira peça, *Mulher Sem Pecado* (1941), foi apenas em 1943 que Nelson Rodrigues se estabeleceu no cenário do teatro nacional. A sua segunda peça, *Vestido de Noiva*, montada por um grupo amador, Os Comediantes, e dirigida pelo ator e diretor polonês Ziembinski, revolucionou a forma como o teatro era feito no Brasil.

A obra de Nelson Rodrigues, como explica Xavier (2003), é construída a partir de uma narrativa pautada pela desordem amorosa, principalmente no âmbito conjugal. As suas personagens são homens infelizes e mulheres inconformadas, que acabam em situações moralmente reprováveis. Essas situações, sempre sublinhadas por um espírito satírico e alavancadas pelas personagens femininas, serão o objeto de nosso estudo, cujo intuito é entender Nelson Rodrigues não pelo viés do escritor reacionário, que descobre que o filho foi torturado pelo regime que apoiava, mas do dramaturgo, que capta as nuances da sociedade brasileira para criticá-la.

Com essa premissa em vista, a presente dissertação procurou estabelecer uma relação entre o uso da personagem feminina para potencializar a ironia e seu

¹ O Boulevard desenvolveu-se como uma espécie de extensão dos teatros das feiras, tendo seu início em Paris, na época da Revolução Francesa. Mesmo que tenha marcado época, sua organização no *Boulevard du Temple* (grande calçadão que unia todos os tipos de pessoas) durou apenas cem anos (MAGALDI, 2005). No entanto, a fórmula de apresentação das pantomimas, recheadas de anti-heróis, resistiu ao tempo e foi reencenada em diversos lugares, inclusive no Brasil.

provável papel na tomada de consciência do indivíduo. Quando pensamos no teatro e em todo seu percurso que, como explica Boal (1975), vai de uma liberdade carnavalesca até os muros estabelecidos pelas classes dominantes, pensamos também no papel das personagens das peças. Nosso objetivo foi justamente entender por que as relações estabelecidas no teatro de Nelson Rodrigues são, em sua maioria, protagonizadas pelo gênero feminino. E o que tal aspecto acarreta ao âmbito do ensino do teatro.

A leitura das peças *Vestido de Noiva* (1943), *A Falecida* (1953) e *Os Sete Gatinhos* (1958) indica que o foco da dramaturgia rodriguiana está nas relações entre as personagens femininas e no papel desempenhado pelo inconsciente, fundamental nesse teatro.

Em *Vestido de Noiva*, o foco de ação é a história de Alaíde, que representa a burguesia carioca: a protagonista é vítima de um atropelamento fatal. A peça é dividida em três planos: o da alucinação, o da memória e o da realidade. Enquanto os médicos tentam salvar a sua vida, ela entra em um tipo peculiar de viagem interior, a fim de entender as relações que a levaram ao seu triste destino. Levando em consideração o seu ponto de partida – o acidente de Alaíde –, a peça estabelece um ritmo que perpassa os três planos, sublinhando perguntas que a própria Alaíde faz a respeito dos acontecimentos, para o público tentar desvendar o enigma da protagonista.

No primeiro ato, embora ainda não seja possível compreender exatamente como as coisas se desenrolaram, já é notável a relevância dos papéis femininos na peça. Logo na primeira cena, o plano de alucinação envolve figuras femininas, com certa conotação amorosa-sexual.

Outro exemplo é a alucinação da personagem Alaíde em busca de Madame Clessi, uma prostituta que fora assassinada pelo namorado de dezessete anos. As conversas e a história de Madame Clessi são criadas por Alaíde a partir da leitura de um diário encontrado por ela quando era criança, já que Madame Clessi habitou, no passado, a mesma casa que na atualidade é habitada pela família de Alaíde. É a partir da conversa das duas em forma de alucinação que podemos começar a entender o drama da personagem principal e as suas remediações e desejos. Alaíde, que inicialmente não consegue perceber quem é a mulher de véu, vai tentando descobrir sua identidade, enquanto conta a trágica história da própria Madame

Clessi e seu amante. Por meio dessas construções é possível observar a imagem que Alaíde faz da prostituta, como se a admirasse pela sua corajosa ruptura com os valores sociais preestabelecidos.

É nessa admiração pela personagem mais “inadequada” socialmente que fica evidente o uso da ironia pelo dramaturgo. Perpassando nuances nas relações entre admiração e inveja, notamos que as personagens menos padronizadas pelo comportamento social são as que podem provocar algum tipo de reação em relação à vida. Para além disso, a importância desse papel é também demonstrar como as amarras sociais vinculam os destinos das mulheres ao sofrimento, seguindo os padrões estabelecidos (Alaíde) ou rompendo com eles (Madame Clessi).

As relações se estabelecem de forma semelhante nas duas outras peças escolhidas. No caso da primeira, *A Falecida*, em vez de contar mais uma história de burgueses, a ação centraliza uma mulher pobre e doente, que deseja apenas um enterro luxuoso.

Zulmira tem essa aspiração de vingança da alta sociedade e principalmente de Glorinha, sua prima loira (oxigenada). A personagem mantém uma relação de competitividade, rivalidade com a prima, e isso ainda se agrava quando Zulmira se consulta com uma cartomante, Madame Crisálida, que lhe diz para tomar cuidado com uma mulher loira. Essa raiva é nutrida até o fim da peça, mesmo quando Zulmira descobre que Glorinha teve câncer e era uma mulher tão moribunda quanto ela. Ou seja, mesmo com a premissa de inimizade, é estabelecido que ambas são mulheres infelizes, sem vinculação com mal ou bem.

Logo de início, já podemos notar a relevância das relações femininas na construção da peça. Diferente de *Vestido de Noiva (1943)*, *A Falecida* trabalha as conexões de forma ainda mais direta, prevendo todas as consequências do jogo de desejo e obsessão que conduz ao desfecho trágico da peça. Zulmira, embora esteja contra todos os fatos, continua considerando Glorinha uma mulher demoníaca, o que pode sugerir uma crítica do dramaturgo à noção dualista de bem e mal, que exclui a complexidade das facetas humanas no que concerne às qualidades e aos defeitos.

Já a terceira peça escolhida, *Os Sete Gatinhos (1958)*, tem foco no desejo de Noronha de que Silene, a última esperança entre as cinco filhas, consiga se casar, a fim de libertar a família do destino de miséria e pobreza. Com esse objetivo em vista, suas outras quatro irmãs se prostituem para conseguir guardar dinheiro para

o enxoval da caçula, ao mesmo tempo em que zelam pela preservação da virgindade da irmã mais nova.

Conseguimos observar a relevância das relações femininas para o desenvolvimento da peça. Nesse caso, a abordagem da virgindade como única forma de redenção e de ascensão moral e social evidencia mais uma vez situações enfrentadas pela mulher no âmbito da sociedade patriarcal. E, em meio a esse cenário, são as personagens femininas que se ajudam, provocando reações, geradas frequentemente pelo inconsciente.

A complexidade das relações entre as personagens femininas nessas peças que, à primeira vista, parecem apenas misóginas, é o que almejamos compreender ao longo deste trabalho. A leitura das peças confirma as intenções provocativas do dramaturgo? Por que as suas personagens femininas são tão fundamentais na construção das intrigas? Por que é só por meio das relações femininas que os conflitos se adensam, embora seja a mão invisível do patriarcado a justificativa de todas essas relações? Como a análise dessas peças pode ter um papel crucial em prol da tomada de consciência frente à realidade?

Para trilhar esse caminho, baseamo-nos na leitura crítica do teatro clássico. Aristóteles afirma na *Arte poética* (1985) que a obra de arte maior é a tragédia, apontando a comédia como inferior, porque representa ações humanas pioradas em relação ao que se verifica na realidade comum. O filósofo tece o seu elogio ao gênero trágico; enquanto este apresenta personagens melhores do que o comum dos mortais, a comédia piora e ressalta os aspectos menos louváveis do ser humano.

Situando o surgimento do drama moderno no final do século XIX, depois de o drama do Renascimento ter suprimido o prólogo, o coro e o epílogo das peças clássicas para focar no diálogo como base das relações interpessoais, Peter Szondi (2001) vincula justamente a sua gênese à crise do diálogo e das relações entre sujeitos. Principalmente quando pensamos no drama moderno no Brasil, sobretudo em Nelson Rodrigues, para compreender a integração dos gêneros, tais como Aristóteles os descrevia.

A representação da realidade passa a ser, no teatro rodrigueano, uma forma mais vinculada ao ser humano real, que não é apenas dotado de virtude ou de vícios, mas mesclado com características que se contradizem e possibilitam diversos caminhos morais. Victor Hugo, em 1827, preconizava essa ideia de um ser humano

como criatura com qualidades e defeitos, no célebre prefácio de sua peça *Cromwell*. Nelson Rodrigues está bem à frente disso, já em meados do século XX.

Szondi (2001) afirma ainda que a partir do Renascimento o drama que surge é absoluto, visto que se equivale a si mesmo, levado pelo motor do diálogo a partir do enredo, e não pontuado exatamente pela fórmula clássico-dualista (trágico *versus* cômico) estabelecida anteriormente. Aliás, a mistura de bem e mal, de sublime e grotesco, condenada pelo espírito clássico, passa a gozar de grande prestígio nas tragicomédias que marcam o século XVII, sobretudo no teatro espanhol. Desse fato derivaria o melodrama, gênero que aposta no confronto entre o bem e o mal, entre o herói e o vilão como fórmula especialmente apta para captar o gosto popular. Não por acaso, o melodrama foi largamente explorado pelos dramaturgos do Romantismo.

As peças de Nelson Rodrigues caminham por essa estrada até certo ponto, traçando como afirma Xavier (2003), um percurso de excesso, valorizando as peripécias e o *coup de Théâtre*, mesclando elementos trágicos a outros mais ligados à comédia, além de elementos muito caros ao melodrama. Logo, a crítica viria a mesclar suas definições com a tragédia, a comédia, a tragicomédia e o melodrama.

A partir das conclusões apontadas na obra de Renata Junqueira (2022) e as análises apresentadas neste trabalho, confirmaremos que Nelson Rodrigues mescla elementos contidos em todos os gêneros acima, estabelecendo-se como farsa, conforme o *Dicionário de Teatro*, de Patrice Pavis (2007, p. 164):

A etimologia da palavra farsa - o alimento temperado que serve para rechear (em francês. fareir) uma carne - indica o caráter de corpo estranho desse tipo de alimento espiritual no interior da arte dramática. Na origem, realmente, intercalavam-se nos mistérios medievais momentos de relaxamento e de riso: a farsa era concebida como aquilo que apimenta e completa o alimento cultural e sério da alta literatura. Excluída assim do reino do bom gosto, a farsa pelo menos consegue jamais deixar-se reduzir ou recuperar pela ordem, pela sociedade ou pelos gêneros nobres, como a tragédia ou a alta comédia. À farsa geralmente se associa um cômico' grotesco e bufão, um riso grosseiro e um estilo pouco refinado: qualificativos condescendentes e que estabelecem de imediato e muitas vezes de maneira abusiva que a farsa é oposta ao espírito. que ela está em parte ligada ao corpo, à realidade social, ao cotidiano.

Logo, a farsa que se estabelece é, em suma, construída pelas personagens femininas, responsáveis por estabelecer a ponte para que a ação se desenrole. Os homens acabam sendo o pavio que provoca a explosão dos conflitos, mas é no

universo feminino que as relações se adensam. Motivadas por determinações patriarcais inconscientes, como a rivalidade feminina, as personagens caminham rumo à própria tragédia, culpando-se umas às outras pelos males que as afligem.

Por fim, o presente estudo apresenta uma reflexão acerca da aplicabilidade dessa análise ao processo de ensino e emancipação, utilizando como aporte teórico o *Teatro do Oprimido*, de Augusto Boal, que explica a integração proporcionada pelo teatro como possibilidade de entendimento do indivíduo enquanto ser social, rompendo com o afastamento de público e plateia no âmbito da atividade dramatúrgica, e com base na teoria de Paulo Freire, que permeia todo e qualquer caminho de emancipação no ensino. Nossa proposta é um exercício não voltado à prática do teatro nos palcos, mas à análise de peças de teatro como estímulo às reflexões sociais, nomeadamente a condição feminina na sociedade contemporânea, de maneira crítica e não meramente expositiva.

2 NELSON RODRIGUES E SUAS RAMIFICAÇÕES DRAMÁTICAS

As diferentes formas estabelecidas no drama durante o século XX podem ser compreendidas com clareza. Com as mudanças industriais e tecnológicas, que acarretaram transformações muito significativas na vida social, também os palcos se transformaram.

A prerrogativa das doutrinas antigas, de um drama que cumprisse a concepção sistemática de forma, negava, como explica Szondi (2001), em *Teoria do Drama Moderno*, todo o processo histórico e dialético entre forma e conteúdo. O drama moderno se estabeleceu na adaptação da forma ao conteúdo histórico.

Recordemos, ainda com Szondi (2001), como e onde o drama moderno surgiu: ao final do século XIX, nascendo justamente para romper com o Renascimento, sustentado pelo diálogo e pelas relações intersubjetivas que entram em crise com a consolidação do modo de vida industrializada. Assim, o que genericamente chamamos de drama moderno se apresenta como uma tentativa de gerenciar as particularidades de uma sociedade em constante mudança. A temática do drama se desenvolve no orbe do "entre". As relações, por exemplo, dão-se entre o homem e sua amada, entre o sujeito e a sociedade e em outras possibilidades postas pelos dramaturgos (SZONDI, 2001).

Depois da eliminação de *prólogo*², *coro*³ e *epílogo*⁴, o diálogo se transformou no único elemento que compunha o tecido dramático. Como explica Szondi (2001, p.24): "A supremacia absoluta do diálogo, ou seja, daquilo que se pronuncia no drama entre homens, espelha o fato de este se constituir exclusivamente com base na reprodução da relação inter-humana e só conhecer o que nessa esfera reluz." Ou seja, o dramaturgo já não existe em sua obra, o drama é absoluto. Se a ação acontece, é

² "Trata-se de uma espécie de "prefácio" da peça, no qual só é correto falar ao público de algo que esteja fora da intriga e seja do interesse do poeta e da própria peça" (PAVIS, 2007, p.308).

³ "Termo comum à música e ao teatro. Desde o teatro grego, coro designa um grupo homogêneo de dançarinos, cantores e narradores, que toma a palavra coletivamente para comentar a ação, à qual são diversamente integrados" (PAVIS, 2007, p. 73).

⁴ "Discurso recapitulativo no final de uma peça para tirar as conclusões da história, agradecer ao público, estimulá-lo a extrair as lições morais ou políticas do espetáculo, ganhar sua benevolência" (PAVIS, 2007, p. 130).

por meio das relações entre as personagens ou pelo *monólogo*,⁵ que não será objeto de análise nesta dissertação.

O palco se apresenta como parte da encenação. Não mais um cenário fixo, mas um não lugar que acompanha as personagens, que começa e termina em suas ações, fazendo parte do ato e do pacto estabelecido entre as personagens e seu público. Szondi (2001) ressalta justamente essa nova relação do teatro com o mundo.

Paralelamente, o melodrama se transformava no drama enriquecido, ou, talvez, empobrecido, dependendo do contexto, com atributos sensacionalistas e bombásticos. Era possível defini-lo como um “espetáculo total”, com traços que iam desde a busca do patético até a busca pelo maravilhoso. Foram também seus incêndios, erupções vulcânicas e naufrágios que contribuíram para um encantamento do público (THOMASSEAU, 2005).

Se o drama moderno é fruto do individualismo burguês e do sistema capitalista de produção, o melodrama é filho da Revolução Francesa. Todas as novas perspectivas na dramaturgia costumam se estabelecer em períodos de crise, quando o fascínio pelo teatro aumenta. Com o melodrama não foi diferente. Após o decreto de liberação, em 1791, que determinava que todo cidadão podia “fazer teatro”, esse lugar, antes privilegiado, passava a ser de todos. Essa reviravolta provocou uma reação ferrenha da crítica. O melodrama invadiu os palcos e o gosto do público; do lado da crítica, que acreditava nos parâmetros já estabelecidos do teatro, seu lugar era de esclerose e decadência (THOMASSEAU, 2005). Independente da crítica, o melodrama resistiu ao tempo, talvez por seu caráter popular.

A inconstância de opiniões a respeito do melodrama foi conservada durante os séculos. Contudo, é inevitável responsabilizá-lo pela ponte que uniu os povos e trouxe um senso fraterno a uma sociedade dividida pela Revolução Francesa. Como Pixérécourt reconheceu, para esse público novo, em sua maioria inculto, era necessário elaborar, ao mesmo tempo, uma estética que fosse rigorosa e prestigiosa. Para isso, a Revolução foi codificada nos palcos, em nome da verossimilhança e da conveniência (THOMASSEAU, 2005).

O melodrama viria a se basear sempre na fórmula do opressor e sua vítima, com o vilão abatendo a fraqueza da personagem virtuosa, até que os “céus” interviessem a fim de salvar o inocente e fulminar o culpado. Assim, toda a perseguição, grande

⁵ “O monólogo é um discurso que a personagem faz para si mesma” (PAVIS, 2007, p. 247).

palanque para o gênero, se baseia na fórmula vítima *versus* vilão, em que o segundo altera a harmonia inicial, mas assim que recebe a sua punição sai de cena para restabelecer o lugar de equilíbrio (THOMASSEAU, 2005).

Essas peripécias dramáticas eram chamadas de *entrecho* e acompanhavam a perseguição da vítima, esbanjando um senso patético violento, crescente conforme o enredo se desenvolvia e a personagem ia sofrendo os ataques do opressor. Era justamente no momento em que o destino da heroína parecia fadado ao fracasso que a providência se apresentava, ministrando um castigo escandaloso, que consagrava “a vitória da virtude sobre o vício” (THOMASSEAU, 2005, p. 35).

Inicialmente, a arquitetura melodramática se baseava na vítima – o ato do amor, a pintura da infelicidade e o triunfo da virtude –; o esclarecimento, no melodrama clássico, era focado no protagonista virtuoso. Posteriormente, esse foco incidirá sobre o vilão. Esse percurso poderia até estabelecer certa semelhança com o conto de fadas, já que o caminho que a heroína percorria a transformava em uma pessoa melhor, digna da divindade salvadora (THOMASSEAU, 2005).

A perseguição leva a personagem até seu clímax, acentuado pelo excesso de emoção. Essa emoção, quanto mais exacerbada, mais comprova seu sofrimento, e abre espaço para sabermos de fato se ela é justificada ou não. O reconhecimento leva também ao ponto zero do início do enredo e à atonia dramática. (THOMASSEAU, 2005).

Os equívocos do melodrama trabalham com os fatos – cartas extraviadas, encontros perdidos, endereços falsos, ou com as pessoas, crianças substituídas, semelhanças previstas ou inusitadas e roubos de qualidades ou títulos. Em suma, o reconhecimento se baseia em corrigir esses percalços, que possibilitam o desenvolvimento da intriga (THOMASSEAU, 2005). Assim, o melodrama clássico dividia o mundo entre dois lados intangíveis: os bons e os maus. E assim se criava uma moralidade simplificada e bem estabelecida.

Já o melodrama romântico (1823-1848) trazia uma mentalidade alterada. Com a queda do Império napoleônico, o olhar coletivo mudou e o próprio gênero viria a sofrer mudanças. O afrouxamento dos valores tradicionais e cívicos criou uma nova geração, “no momento em que a alta sociedade se hierarquiza novamente e simula deixar os boulevards” (THOMASSEAU, 2005, p. 63).

O melodrama havia mudado. A sensibilidade se faz mais presente e o gênero ganha ares de revolta social quando o gênio ou a inteligência dos heróis entra em conflito com a mediocridade dos bem estabelecidos, e a máxima dos gênios acorrentados pela miséria se estabelece. Logo, o tédio e a angústia viram temas constantes do melodrama, com personagens como as de *Valentine* ou *La Seduction* (1821), de Pixierécourt (THOMASSEAU, 2005).

O casamento, que antes era o lugar de refúgio bem estabelecido, dá lugar a relações mais dramáticas e passionais. Assim também o adultério, quase banido do melodrama, começa a invadir pouco a pouco os enredos, recheados de crianças perdidas, mães solteiras, pais indignos e outras intrigas. Essa obsessão com o adultério permanece como temática fundamental até o final do século XIX.

Novamente, a história iria modificar os parâmetros melodramáticos. Com o segundo Império, a censura e o rigor calam as vozes que soam mais contraditórias. Nomes como *Richard Darligton*, *Robert Macaire*, *Ruy Blas*, dentre outros, são proibidos. Em contrapartida, o público culto encontra novamente o caminho do Boulevard do Templo, que, após ter sido palco de guerras, passa de novo a ser um lugar de encontro de todas as classes sociais (THOMASSEAU, 2005).

O melodrama em si passa a sofrer com a concorrência de outros gêneros, como o *vaudeville*, gênero muito semelhante e nascido junto a ele, mas que agora encontra condições de se desenvolver; e a opereta,⁶ que em pouquíssimo tempo suscita um grande entusiasmo. Com todas as dificuldades encontradas, o melodrama começa também a se subdividir, aumentar personagens e atos, para tentar permanecer nos palcos. Assim, ao fim do século, há quatro inspirações de ordem melodramática: “o melodrama militar, patriótico e histórico; o melodrama de costumes e naturalista; o melodrama de aventuras e de exploração; o melodrama policial e judiciário” (THOMASSEAU, 2005, p. 98).

Posteriormente, já no século XX, o melodrama passa a se dividir em duas correntes essenciais: uma que pretende persistir como um melodrama clássico inalterado, e outra que se propõe a renová-lo. No Brasil, a primeira opção se prova corrente no começo do século. A reprodução de um melodrama europeu insignificante, juntamente a outras propostas incipientes, participam de um período obscuro do teatro, que duraria até meados dos anos 1940.

⁶ Comédia musical.

Nelson Rodrigues apareceu logo depois, buscando a representação do homem moderno brasileiro, inspirando-se em situações morais e sociais, que foram seu grande aporte para criar peças de teatro com um teor satírico e crítico.

A existência como aventura apocalíptica (MAGALDI, 1987) levava o cenário brasileiro à loucura. Imagine-se um teatro que era composto apenas de um reuso malfeito do que já existia há muito tempo, e que apresenta, de repente, um autor sarcástico, cheio de dentes, que se mune de uma insistência obsessiva para falar da corrosão da sociedade humana. Não havia caminhos a percorrer, quem os criou foi o próprio Nelson Rodrigues.

Os valores estéticos propagados na *Semana de Arte Moderna* de 1922 já se tinham infiltrado decididamente na poesia, no romance, na pintura, na arquitetura, no desenho e na música – só não tinham ainda penetrado no palco. Ainda que Oswald de Andrade tenha oferecido grande aporte a esse mundo novo do teatro, o atraso cênico, a censura e a estética dominante nos anos de 1930 foram responsáveis pelo confinamento da extraordinária criatividade oswaldiana, que se tornou impraticável dentro dos limites cênicos vigentes (MAGALDI, 2015).

Durante a temporada de 1941, época em que Nelson escreveu *A Mulher Sem Pecado*, o cenário era dominado pelo *boulevard* e pelo melodrama europeu, que, exceto por um ou outro texto de maior envergadura, não apresentavam exigências estéticas superiores. Enquanto isso, apesar da intenção inicial de escrever uma chanchada e ganhar dinheiro – o que não aconteceu de nenhum modo –, Nelson Rodrigues acabou por estreiar sua obra em 1942, subsidiada pelo Serviço Nacional de Teatro, e alcançar êxito de estima. Angariando elogios de nomes intelectuais importantes, como o do pintor e cenógrafo Santa Rosa e o do crítico literário Álvaro Lins, o dramaturgo visava a voos bem mais altos (MAGALDI, 1987).

O público, no entanto, ficou chocado e indignado com o que Nelson Rodrigues afirmou, em depoimento publicado originalmente na revista *Dionysos*, em outubro de 1949, sob o título “Teatro Desagradável”: que era uma peça sem ação, mórbida, inverossímil, cansativa ou monótona. Outros críticos também ressaltaram o caráter dúbio da interferência de uma morta em ação e da inatividade da avó doida. Nas palavras do próprio Nelson, a peça “(...) era imoral, sim, mas de uma imoralidade bem-comportada. Não dava para assustar ninguém” (Folhetim, 2000, p.06).⁷

⁷ * Publicado no primeiro número da revista *Dionysos*, outubro de 1949.

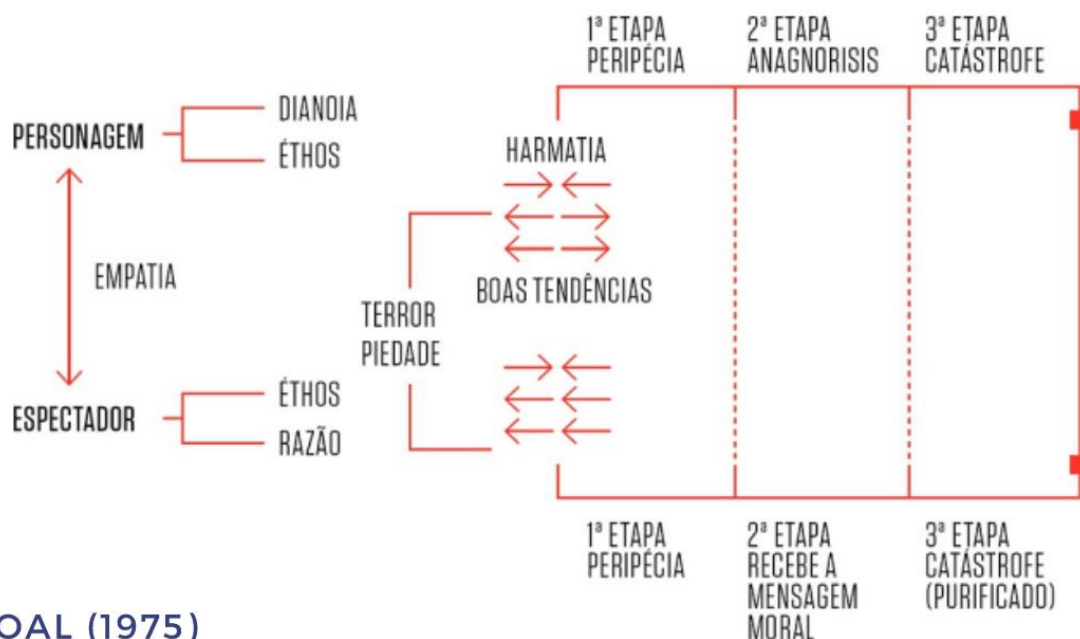
Com *Vestido de Noiva*, peça encenada pelo grupo *Os Comediantes*, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1943, Nelson Rodrigues conheceu o sucesso. A união mais do que feliz de seu texto com a direção de Ziembinski o tornou referência obrigatória na nossa dramaturgia. Contudo, a continuidade de celebridade não foi imediata. Seu teatro do desagradável, assim como o próprio melodrama, dividia opiniões e, muitas vezes, não foi bem aceito pelo público.

Se Nelson se ressentia da falta de popularidade, a crítica, ao contrário, muitas vezes o consagrou. As ramificações que instaurou no gênero dramático e a formulação de um trágico moderno e brasileiro o levaram ao lugar dos grandes nomes da dramaturgia brasileira. Contudo, defini-lo não se tornou mais fácil. Estudada por muitos, a obra de Nelson Rodrigues parece oferecer uma fonte de descobertas infinitas, que vão se atualizando enquanto o tempo passa. Afinal, em que categoria seu teatro se encaixaria? A tragicomédia e o trágico, a comédia e o cômico, o melodrama e o melodramático, como afirma Medeiros (2022, p. 228): “Aqui nada está no seu lugar.”

A tragédia clássica, definida por Aristóteles, traz a seriedade e a dignidade do herói virtuoso, apresentado em conflito com os deuses, o destino ou a sociedade. É a dignidade de um protagonista que, se falha, não é por falta de caráter, mas por algum deslize, muitas vezes movido por um orgulho desmedido (*hybris*).

Esse percurso trágico pode ser observado na imagem a seguir, retirada do livro *Teatro do Oprimido* (1975), de Augusto Boal:

Quadro 1- Percurso Trágico



BOAL (1975)

Fonte: Boal, 1975.

No quadro, é possível compreender fatores importantes para uma identificação da lógica da tragédia clássica, que é definida por Boal como prática coercitiva do teatro. Num primeiro momento, a personagem e o espectador criam uma relação entre razão e moral (*ethos*), que procuram provocar no público, perante a personagem, sentimentos de piedade e terror. Ou seja, o herói, antes do erro e do reconhecimento da sua inevitável tragédia (*anagnórisis*), convence o público, que lhe concede a sua empatia. É essa empatia que leva o espectador a receber a mensagem moral quando a *anagnórisis*, seguida pela catástrofe, acontece. O herói trágico é sempre íntegro, até que o erro (que nunca põe em questão sua honra) acaba por conduzi-lo à tragédia. O objetivo desse processo é justamente coibir o público a ir contra a sociedade (*polis*).

As definições heroicas se transformam quando se trata do drama moderno. A noção clássica de um herói virtuoso, representante das vontades universais, controlado pelos deuses e o destino, já não existe. A personagem moderna é movida por seus desejos individuais. Desse discernimento nasce a impossibilidade do termo clássico e a necessidade da representação dos falsos heróis ou anti-heróis (MEDEIROS, 2005).

No caso de Nelson Rodrigues, o herói não existe. Representando em suas peças membros das camadas populares da sociedade carioca, ou da alta burguesia, a sua intenção não é a de compor personagens grandiosas, de moral superior ou com qualquer objetivo nobre. Suas motivações pessoais são também comuns e, muitas vezes, deveras condenáveis (MEDEIROS, 2005): conseguir um enterro chique; roubar o marido da irmã; ganhar mais dinheiro; conquistar o prestígio familiar por meio do casamento. Seus percursos são trágicos, porém, suas personagens não são virtuosas. Ao contrário da tragédia, seus erros são sempre de ordem moral.

Já o melodrama moderno privilegia sempre a emoção e a sensação. Com heróis definidos, embora humanizados, há uma sala de espetáculos que muda de função, como Thomasseau (2005, p.139) explica: “Não é mais um palácio de espelhos onde se dá em espetáculo a ela mesma, mas um local de comunhão numa ilusão teatral completa, que beira a fascinação.”

A dramaturgia de Nelson Rodrigues, embora cônica à ideia emocional e exagerada do melodrama, nada tem de fantástica ou de fraternidade. Seu teatro se baseia no comum e no banal. Se o fascínio acontece, é apenas por exercer uma forte atração aos olhos do público desnudo, enxergando sua própria sociedade, chocado com a bruta realidade imposta aos personagens rodriguianos.

Alaíde, com seu deslumbramento pela vida além do seio familiar, em *Vestido de Noiva* (1942), não é heroica nem em sua morte. Zulmira, em *A Falecida* (1953), não consegue nem ao menos o enterro nobre com o qual sonhava. Nem mesmo *Os Sete Gatinhos* (1958), que mais se aproxima da ideia melodramática, tem ares de conclusão agradável aos olhos do público. Seus enredos são representações do vil, do odioso, do sujo e não têm, por caminho algum, qualquer final feliz.

O cômico rodriguiano também não cabe no melodrama. O riso existe, mas é deveras amargo. A personagem que provoca o alívio brincalhão não existe. As peripécias entretêm o público, mas causam uma sensação nada acalentadora. Não há a intenção de proporcionar nenhum tipo de conforto. Se a purificação acontece, ela é atroz.

A obra de Nelson Rodrigues não procura suscitar a coerção de seu público. Logo, a catarse ocorre a partir da aversão. As reações adversas da plateia provam esse aspecto; se vivemos cobertos por máscaras, a intenção do dramaturgo é removê-las.

O caráter inovador de Nelson Rodrigues sugere uma proposta de entrelaçamento de gêneros (MEDEIROS, 2022), mas sobretudo uma ideia arrojada, composta por dois fatores principais: um projeto de parodiar⁸ tragédias clássicas, deliberadamente, e uma maneira própria de produzir essas paródias a partir da ação da personagem feminina; por meio delas desencadeia-se um processo libertador, como será discutido nos próximos capítulos.

Segundo o artigo de Martha Metzler, publicado em 2015 e intitulado “Espelho falso: a paródia na formação do teatro brasileiro”, a paródia se consolida no teatro brasileiro a partir do século XIX, e assume um papel relevante na formação da atividade teatral no Brasil.

De um lado, tínhamos o que era chamado de “teatro sério”, composto basicamente das práticas cênicas europeias, importando apenas modelos a serem reproduzidos. Por outro lado, a paródia os reprocessava e os transformava no cômico, com viés mais *antropofágico*, embora o primeiro também o fosse, em certa medida.

A paródia, assim, fundamenta grande parte da história do teatro nacional e pode mesmo ser definida como a reformulação de uma obra em outra, transformando peças trágicas, por exemplo, em peças engraçadas e ridículas, que contêm o modelo – como memória e o seu reflexo – divergente. E era assim que o espetáculo-paródia ganhava seu público, como no caso de seus primórdios, com o curioso *Orfeu na roça*, do ator Vasques (METZLER, 2015).

Com essa elucidação, é possível elencar os pormenores que poderiam colocar a obra rodriguiana nesse espaço da paródia – não de outras obras, mas de outros gêneros em si.

O primeiro diz respeito ao próprio autor. Seu lugar na mídia sempre foi de zombaria, de contrariedade às normas impostas e à virtude, ao que seria aceito como bom. O dramaturgo fez, durante toda a vida, uma crítica devastadora à corrupção social e ao mau-caratismo. Assim, afirmava que a totalidade humana era composta por pessoas corroídas e, se a moral existia, era puramente baseada em aparências.

A estrutura de suas obras é o segundo ponto a ser observado. Seu enredo se assemelha ao de uma tragédia clássica: destinos traçados por videntes; pessoas possuídas por entidades; personagens que são impossibilitadas de qualquer final feliz.

⁸ Paródia pode ser definida como uma “peça ou fragmento que transforma ironicamente um texto preexistente, zombando dele por toda espécie de efeito cômico” (PAVIS, 2007, p. 278).

O flagrante se dá não pela estrutura, mas como ela se desenvolve. Enquanto a tragédia clássica se fundamenta na moral e na virtude para ser conduzida ao desfecho, a obra rodriguiana alça seus voos sempre a partir do “erro” desavergonhado.

Suas personagens não são heróis que vão contra a sociedade e por isso sofrem as consequências. Pelo contrário, elas amam as aparências e em seu nome é que matam e morrerem. Ou seja, é a conformidade à aparência e não à integridade que compõe o tecido dramático rodriguiano.

No teatro clássico, um é indissociável do outro. Ser íntegro e moral é obedecer às regras da *polis* e aos costumes. Para Nelson, se não impossível, a ideia de virtude é ingênua e entediante. Em *Vestido de Noiva* (1943), a própria Alaíde, ao desejar ser Madame Clessi (uma personagem imoral aos olhos da sociedade), revela essa ideia. Ninguém é feliz no universo rodriguiano, mas as pessoas que vivem como querem parecem ser as únicas minimamente livres.

Se a tragédia é seu final inevitável, no universo de Nelson Rodrigues o desfecho sempre é resultado da conformidade com as aparências. Alaíde morre querendo ser livre como Madame Clessi, mas presa a uma lógica patriarcal, querendo roubar o marido da irmã. Zulmira morre sonhando com a máxima das aparências de nobreza, e no fim não tem nada. Parece que, para Nelson, a tentativa de cumprir desejos inconscientes é sempre frustrada, quando se tenta também andar conforme as aparências sociais.

Uma prova dessa afirmação talvez esteja contida na obra com menos popularidade, *Os Sete Gatinhos* (1958), que apresenta uma estrutura baseada na família, como tantas outras peças rodriguianas, mas, ao contrário da regra, o desfecho desta é deveras inusitado.

As bases dessa paródia de tragédia estão na relação virgindade/prostituição: uma família apodrecida sob os impactos da ordem capitalista, prostituindo-se para conseguir dinheiro para o enxoval da caçula, ao passo em que é consumida pela necessidade da aparência, do casamento, de uma imagem que não é a verdadeira.

A premissa parece muito semelhante à de outras obras rodriguianas, mas o seu desfecho não o é. A tragédia final é a da vingança das mulheres frustradas com o pai mentiroso. O assassinato de Seu Noronha é muito significativo, já que representa a

ruptura do padrão de opressão imposto às mulheres. E é representativo, também, da ironia cáustica que permeia todo esse teatro.

Ao contrário de *Vestido de Noiva* e *A Falecida*, as mulheres têm seu final libertador, porque se desamarram de uma lógica vigente e determinista. Quando se frustram com as aparências e se revelam com seus desejos – como a mãe e seus desenhos pornográficos na parede do banheiro –, é que a verdade pode finalmente libertá-las.

As características aqui descritas revelam a veia irônica do dramaturgo, que parece a todo momento parodiar a tragédia clássica. Para maior compreensão desse movimento, cabe observar a personagem feminina nas peças selecionadas, como será exposto a seguir.

3 A PERSONAGEM FEMININA

3.1 Sociedade e Teatro Brasileiro

É incontestável a mudança referente à inserção social das mulheres ao longo do século XX, sobretudo nos países ocidentais. No Brasil, conquistaram o direito ao voto, além do mercado de trabalho em funções antes exclusivamente masculinas e como líderes políticas e empresariais.

Contudo, a discriminação contra a mulher e o negro no Brasil existe em benefício de quem controla o poder econômico e político. Heleieth Saffioti (1987) prova que esse processo se baseia no patriarcado, no racismo e no capitalismo. O patriarcado pode ser definido como uma instituição social que se caracteriza pela dominação masculina em diversas esferas, tais como políticas, econômicas, sociais ou familiares. É uma maneira de valorizar o poder dos homens em detrimento das mulheres, que repousando muito mais em um conceito social e cultural do que biológico. (MILLET, 2000)

Neste capítulo trataremos da representação da mulher carioca branca, burguesa ou da classe popular, que é também o foco do teatro de Nelson Rodrigues. Todavia, é necessário, antes, estabelecer alguns conceitos referentes à sociedade, que serão fundamentais para compreender a personagem feminina rodriguiana e o porquê de ela ser mais relevante do que parece.

A sociedade é dominada pela luta de classes, raça e gênero. A mulher, enquanto dominada pelo poder masculino, é oprimida com uma negativa fundamental ao seu corpo: a do próprio desejo. Seja no mundo do trabalho ou em suas relações conjugais, o homem precisa ser o senhor do desejo. Isto se dá justamente pelo poder que a sociedade confere ao homem (SAFFIOTI, 1987).

A expressão do desejo, no teatro, era antes totalmente masculina, não apenas em representação: os seus atores e autores eram sempre masculinos. O teatro acompanhou as transformações sociais de forma contígua, lançando mão de personagens que começaram a romper com o clichê familiar da dependência da proteção e do sustento masculinos. Além disso, surgiram, no século XX, as primeiras vozes femininas que se definiram com notoriedade. Atrizes como Cacilda Becker e Fernanda Montenegro surpreenderam o cenário nacional.

No mundo dos textos teatrais, a personagem feminina teve dificuldades de se ajustar frente à censura, que impunha restrições ao teatro brasileiro. Ferdinando

Martin enuncia, em seu artigo “Honestas, desquitadas ou prostitutas: gênero e sexualidade no teatro brasileiro”,⁹ a censura como um indicador das mudanças adjacentes ao longo do século XX. Enquanto, por exemplo, até a década de 1950 a palavra *amante* era a mais censurada, nos anos 1960 o *amor livre* e as diferentes maneiras de viver a sexualidade ganharam visibilidade a partir da própria censura (MARTINS, 2010).

Notoriamente, não houve apenas um movimento de liberação dos costumes. Havia uma incoerência na censura prévia do teatro, que revela a diversidade da emancipação feminina. Outro dado interessante a ser ressaltado é a categoria *mulher* na censura, não abrangendo todo o gênero, mas separando a mulher de família das demais (artistas, prostitutas, dentre outras) (MARTINS, 2010).

Os dados da censura confirmam, além de uma visão limitada dos censores teatrais, todas as mudanças referentes à personagem feminina, mesmo com as inúmeras proibições e intervenções geradas pela censura (MARTINS, 2010). Nelson Rodrigues fazia parte dessas revoluções. Apesar das opiniões polêmicas a respeito da ditadura militar e da política como um todo, sua obra foi, por si só, e talvez a despeito mesmo do autor, revolucionária.

Suas personagens femininas, sejam elas donas de casa ou prostitutas, têm pensamentos e opiniões, e não são limitadas ao desejo masculino. Alaíde, Zulmira e Silene têm voz nas peças e, se morrem, morrem sabendo o que querem. Para além disso, e talvez mais representativas do que a morte em si, são as suas ações que levam a obra a acontecer. Nelson Rodrigues, a flor da obsessão, parece mesmo ser obcecado com as relações femininas e com o que elas têm de opressor e libertador.

3.2 Vestido de Noiva e o fascínio pela vida aventureira

Quando nos deparamos com a personagem de teatro, ficamos frente a frente com suas limitações. Ao contrário do romance, como explica Décio de Almeida Prado, em *A Personagem de ficção* (1974), o teatro moderno, com o diálogo em crise, utiliza outras formas de expressão da solidão do homem e da mulher modernos. Embora

⁹ Resultado da pesquisa “Corpo, comunicação e censura: um estudo a partir do Arquivo Miroel Silveira”, que objetivava entender como os temas relacionados a gênero e à sexualidade eram compreendidos pela censura teatral, de 1930 a 1970.

seja uma questão amplamente discutida, em *Vestido de Noiva* (1943) Nelson Rodrigues consegue se valer do agente limitante para explorar os fatores psicológicos da personagem principal.

Se antes do drama moderno os autores usavam meios constituídos em sua maioria pelo confidente, o aparte ou o monólogo (SZONDI, 2001), Nelson Rodrigues se vale não apenas do diálogo, mas do lugar psicológico em que ele acontece, a fim de compreender o que a personagem principal externaliza, o que os outros dizem dela, bem como seus processos interiores.

Assim, a obra se desenvolve em tempos múltiplos, velório e casamento, como se fosse esse primeiro acontecimento; o casamento de Alaíde também seu fim. Embora sua confusão seja generalizada em relação a tudo, a mulher de véu mantém-se como figura fixa do início ao fim da peça.

Empregando três planos, o dramaturgo transpõe os limites da realidade, fixando também a memória e a alucinação não só como partes integrantes, mas principalmente para compreender o conflito que permeia a peça. É por meio da consciência moral e psicológica da personagem, antes limitada ao romance (CANDIDO, 1974), que a ação se desenvolve, em um espectro particular e íntimo. Possibilitando, por exemplo, cenas que pareceriam próprias de teatro épico, se não ocorressem no âmbito da alucinação da personagem, como a cena em que a mãe anda de ré: “CLESSI Sua mãe não pode ser. (*A mãe volta em marcha ré*)” (RODRIGUES, 1943, p. 44).

A peça inicia-se no acidente fatal sofrido por Alaíde. É a partir desse fato que a protagonista entra em um tipo peculiar de viagem interior, analisando as relações e nuances do seu triste destino, enquanto os médicos tentam reanimá-la.

A personagem permanece, durante toda a ação da peça, entre a memória e a alucinação, sendo a realidade os acontecimentos externos ao seu redor. A peça, como outras do autor, foge a quaisquer definições fixas de gênero, e se apresenta como uma paródia de tragédia clássica.

Observe-se o trecho a seguir, em que a personagem nega a virtude e tudo o que ela representa:

ALAÍDE (excitada): Ele era bom, muito bom. Bom a toda hora e em toda parte. Eu tinha nojo de sua bondade. (Pensa, confirma.) Não sei, tinha nojo. Estou-me lembrando de tudo, direitinho, como foi. Naquele dia eu disse “Eu queria ser Madame Clessi, Pedro. Que tal?” (RODRIGUES, 1943, p. 30).

Ao inferiorizar o marido, Alaíde deseja ser mais parecida com Madame Clessi. A personagem, que pode ser caracterizada pela índole duvidável, do ponto de vista conservador das próprias personagens, se estabelece como uma ponte que liga a realidade e a memória da personagem principal. Vale notar que Alaíde nem conhecera Madame Clessi em vida, visto que sua morte ocorrera quarenta anos antes, e toda a sua alucinação se dá a partir da ideia que tem da personagem e dos diários que leu.

Entretanto, é com a alucinação de Madame Clessi que Alaíde conversa, e é a ela que procura assim que perde a razão. A personagem menos moral da peça, do ponto de vista conservador, que morreu assassinada pelo amante, é também a voz que auxilia Alaíde na compreensão do que lhe sucedeu.

Antes de evidenciarmos a relação de Alaíde com Madame Clessi, é necessário que se conceitue o desejo. Para Freud (*apud* Lacan, 1998), o desejo é um movimento em direção à marca psíquica, deixada pela primeira faísca de necessidade, como quando o bebê tem fome. Esse desejo precisa ser saciado ou a criança irá chorar, gritar, para que compreendam do que ela precisa. Já para Lacan, o desejo é inapreensível e não articulável, por não se inscrever no registro do significante. Ou seja, são as demandas mais primordiais e animais que fundamentam o desejo, a partir do momento em que ele ganha a linguagem (LACAN, 1998).

Esse significante precisa ser liberado pela fala, e quando não é pode provocar uma série de dificuldades e corrosões por onde passa. Assim como um bebê que não se alimenta, nossos anseios precisam ser supridos, a fim de que não nos devoremos a nós mesmos. A relação conturbada de Alaíde com a imaginação de Madame Clessi é a prova dessa constatação.

Podemos lembrar que era característica da época a separação clara entre as prostitutas e as mulheres de família. Entretanto, neste caso, a mistura torna-se tão complexa que é difícil relatar e classificar quem se encaixaria em qual lugar. Enquanto Alaíde é uma mulher de família, seus pensamentos e desejos vão de forma contrária a tudo o que se pensa dessa instituição enquanto ideia. Ela é uma farsa de si mesma. Por outro lado, Madame Clessi é coerente. E não seria a coerência virtude muito maior do que a imagem de família baseada meramente na aparência?

Alaíde intui, até certo ponto, que Madame Clessi está morta: "MADAME CLESSI: Quer falar comigo? ALAÍDE: Quero, sim. Queria... [...] A senhora não morreu?"

(RODRIGUES, 1943, p. 20). Contudo, o plano da memória se mistura com frequência na conversa, o que a deixa confusa, e, por conseguinte, confunde também o espectador.

A ação da peça se desenvolve conforme o que Alaíde compreende ou não da sua realidade. É como se estivéssemos olhando por detrás de uma cortina, por intermédio dos olhos da personagem principal. Madame Clessi se firma como um mito para Alaíde – outro aspecto que pressupõe ironia, visto que o mito é colocado na prostituta, que, como apresentamos antes, não era categorizada nem mesmo junto às mulheres (MARTINS, 2010).

Mito é definido pelo Dicionário *Oxford* como um “relato fantástico de tradição oral, geralmente protagonizado por seres que encarnam as forças da natureza e os aspectos gerais da condição humana.” Logo, a personagem que ocupa a posição dos deuses nas tragédias clássicas, na obra de Nelson Rodrigues, é uma mulher condenada pela sociedade. Como uma zombaria ao poder limitado aos perfeitos, as suas personagens recorrem aos imperfeitos.

Observe-se a cena em que a mãe de Alaíde aparece afirmando a possibilidade de a protagonista dormir no quarto que fora de Madame Clessi: “MÃE: Alaíde e Lúcia morando em casa de Madame Clessi. Com certeza é no quarto de Alaíde que ela dormia. O melhor da casa!” (RODRIGUES, 1943, p.23). O imaginário construído para a personagem de Madame Clessi é tão forte que até o lugar em que ela viveu parece justificativa para receber algum tipo de influência dela; como se ela fosse de fato algum tipo de lenda.

Se é em Madame Clessi que Alaíde busca a compreensão, é com Lúcia que a grande barafunda se apresenta. Alaíde não consegue se recordar da irmã, embora sua importância seja evidenciada ao longo da peça. Assim como não sabe quem é a mulher de véu, que posteriormente se descobre como sendo Lúcia: “ALÁÍDE Mamãe falou em Lúcia. Mas quem é Lúcia? Não sei, não me lembro” (RODRIGUES, 1943, p.23).

Podemos, de certa forma, atestar a insanidade de Alaíde no momento do seu iminente fim. Ela não consegue compreender sua alucinação como tal, e vê os fragmentos de memória de uma forma muito confusa, sempre relacionados às suas experiências subjetivas de compreensão, interpretadas, muitas vezes, pela voz de Madame Clessi e de outras mulheres.

A ideia de loucura é modificada de acordo com a época em que se insere. Dentre uma série de acepções, a mais adequada seria a noção de que alguns eventos específicos moldariam a natureza ou essência dessa loucura, e explicariam as razões determinantes para que o sujeito fosse considerado louco (PESSOTTI, 1994, p. 7). Contudo, é necessário avaliar também que a loucura é constituída a partir do meio social, já que, normalmente, os indivíduos “saudáveis” condenariam o outro a esse lugar de loucura, a partir de análises baseadas também em questões culturais e sociais.

Não se pode determinar até que ponto a loucura tomava conta de Alaíde; porém, é possível ponderar que esse percurso de insanidade foi construído partindo de uma relação complexa com sua família, sobretudo a irmã e seu marido, Pedro, a quem a personagem não parece nem ao menos conseguir definir. E o seu ponto de ruptura provavelmente ocorreu no casamento, acontecimento que leva todas as ações até seus fins.

Alaíde, que parece ter uma personalidade ciumenta e invejosa, odiava tanto a irmã que esse ódio a levou à loucura. Não sabemos se foi essa loucura a causa de sua morte – ou seja, se ela mesma a provocou –, ou se foram fatores externos ou até um homicídio que a levou a esse triste fim. Contudo, podemos considerar relevante essa confusão constante ao definir as personagens que faziam parte de sua vida, como também uma certa estabilidade ao definir com certeza o momento do casamento com tanta relevância.

É talvez em Lúcia e apenas nela que a personagem se mantém constante, sempre descrevendo a irmã de maneira a parecer que ambas tinham um relacionamento de inimizade. Em determinado ponto da peça, Alaíde e a mulher de véu têm uma discussão interessante: “MULHER DE VÉU (*Excitada.*) Então você pensa que podia roubar o meu namorado e ficar por isso mesmo? [...] Se eu disser – Alaíde – duvido, e muito, que esse casamento se realize...” (RODRIGUES, 1943, p.52-53).

Podemos observar, primeiramente, um detalhe em relação ao relacionamento estabelecido pelas personagens, que parecem ter competido pelo mesmo homem. Em segundo, a observação de que a invejosa na verdade seria a própria Alaíde, que teria roubado o namorado da irmã.

A ideia de inveja entre as mulheres está relacionada ao universo masculino. Embora nas obras rodriguianas os homens não tenham participações significativas, são as suas sombras que invadem e criam ideias inconscientes de competição entre mulheres. Como explica Saffioti, em *O poder do macho* (1987), calcula-se que o homem estabeleceu seu domínio há cerca de seis milênios, e são múltiplos os planos da existência em que essa dominação aparece. A rivalidade feminina é uma delas. Alaíde e Lúcia não querem Pedro, mas a ideia de vencer um ser “inferior” e serem aceitas pelo “superior”.

Outro detalhe, também relacionado à estrutura de planos e sua serventia ao novo jeito de apresentar teatro, refere-se à Madame Clessi, que, a partir da alucinação, explica a cena que se desenrolara anteriormente: “CLESSI (Microfone.): Você parou quando a mulher de véu disse: “Duvido muito...” (Acende-se a luz. Só Alaíde e a Mulher de Véu, na mesma posição da cena anterior)” (RODRIGUES, 1943, p.53).

Percebemos uma confusão em relação aos papéis que cada mulher teve em sua vida. É como se apenas a simbologia inconsciente e particular de culpa e desejo se apresentasse. Ela não consegue realizar a conexão entre Lúcia e a Mulher de Véu, nem entender por que Madame Clessi é sua alucinação principal, um fragmento do seu imaginário.

Ou seja, talvez a confusão, que gera a loucura, tenha se estabelecido a partir da culpa por roubar o namorado da irmã – quando, na verdade, o que Alaíde desejava era ser livre como Madame Clessi. É possível relacionar a loucura como fim e a frustração do desejo como meio. Afinal, a frustração de seus desejos subjetivos a leva à loucura.

Pedro, o namorado, é uma mera desculpa para a relação de inveja já marcada entre as irmãs. É ele quem supostamente agrava ainda mais esse laço, provocando uma competição mais acirrada entre ambas:

MULHER DE VÉU

Mas uma coisa eu quero que você saiba. Você a vida toda me tirou os namorados, um por um.

[..]

CLESSI

(Microfone.)

Então você tirou todos os namorados da mulher de véu? (*Pausa para uma réplica de Alaíde que ninguém ouve*)

CLESSI

(Microfone.)

Também você não se lembra de nada! Procure vê-la sem véu. Ela não pode ser uma mulher sem rosto. Tem que haver um rosto debaixo do véu (RODRIGUES, 1943, p. 58).

É interessante constatar no processo de projeções, visto que a personagem que tenta descobrir a verdade é tanto Madame Clessi, que Alaíde sonhou ser, quanto ela mesma. E esse processo acontece até o fim da peça, quando Alaíde morre e insinua um homicídio cometido por Pedro e Lúcia. Contudo, o mistério de sua morte fica oculto, já que não sabemos se ela é consequência de um acidente, um assassinato ou um suicídio.

Quando pensamos mais uma vez na relação fixada entre as personagens, compreendemos como todas estão conectadas como responsáveis pelo desfecho da peça. Embora Pedro esteja presente no plano do assassinato, é a sua relação com Lúcia e a rivalidade por causas patriarcais que provocam o desfecho.

Em uma primeira leitura, podemos antecipar que a culpa de todos os males remete aos desejos irrefreáveis das mulheres, visto que o papel masculino na obra é menos representativo. Observa-se que, na verdade, o dano dessas estruturas dominantes é tão intrínseco à sociedade que a mera existência delas causa a morte das personagens ou suas possíveis tendências homicidas. Assim como citado e explicado por Saffiot (1987), a dominação masculina tem um poder invisível e inconsciente sobre as mulheres.

Contudo, esse poder tem traços tragicômicos na obra. A cena do confronto final entre as duas irmãs deixa claro que, se Nelson Rodrigues pretende ser trágico, sua tragédia parece também querer rir do clássico. Alaíde vai até a irmã entregar seu buquê, como se entregasse seu viúvo a Lúcia, estabelecendo-se um anticlímax: de um lado, a ideia festiva de casamento e, de outro, o túmulo de Alaíde, o fim, a morte. Entretanto, como Junqueira (2022) explica, o tragicômico também não se sustenta em Nelson Rodrigues, se relembramos os modelos de tragicomédia do Século de Ouro espanhol, em que todas as peças seguem o código de uma justaposição entre nobres e criados, respectivamente elevados e rebaixados ao cômico.

Não há no teatro rodriguiano um caminho “melhor”, uma personagem séria que sustente qualquer tipo de redenção. A vida, na obra, é um acontecimento, um

emaranhado que resulta da corrosão dos valores e de todas as aparências, que na verdade só existem como fachada, que oculta uma insanidade iminente. Todas as personagens caminham rumo a um precipício de inconstâncias egocêntricas, e escancaram uma crítica às fórmulas que buscam a virtude nos homens.

Levando em consideração o *Teatro Moderno*, de Anatol Rosenfeld (1987), podemos afirmar que o processo de construção do teatro moderno como a "problematização" da forma dramática pauta-se no conceito delimitado do drama clássico, que tem como intuito reduzir toda a realidade às interações humanas. Nelson Rodrigues desconstrói esses princípios ao trabalhar seus personagens a partir de outros pontos de vista e construções, criticando a representação humana pelo que ela é: uma farsa.

Nesse novo mundo aparentemente bem-organizado, capitalista e supercivilizado, no qual a realidade e a boa consciência dos burgueses aparecem, destrói-se a ideia de segurança do lar burguês, antes colocada como reduto da paz e do sossego. A farsa desse ideal familiar, tanto no lar burguês quanto no subúrbio, aparece em Nelson Rodrigues como um ambiente de inesgotável baixeza moral, que fariam Diderot enlouquecer se o autor pudesse tomar conhecimento delas. A ideia do homem novecentista de Freud demonstra que não há mais no mundo nenhum tipo de lugar seguro, visto que os monstros mais temidos vivem dentro de cada um de nós. (JUNQUEIRA, 2022).

No tocante às rupturas estabelecidas, podemos elencar as diferenciações de enredo que contradizem o melodrama em Nelson Rodrigues. Suas funções, segundo Xavier (1947), se equiparam ao gênero quando pensamos em sua estrutura principal, de uma sedução moral negociada, mas foge dessa noção, quando as observamos mais atentamente. Na obra de Nelson Rodrigues, o fator mais relevante não é propriamente o destino, nem a sorte ou uma conspiração; as suas ramificações dramáticas parecem mais ligadas ao desejo intrínseco – ou à frustração dele – nas criaturas humanas.

Por isso, sua relação com o destino soa como sátira, como paródia do clássico, pois a queda do protagonista não se justifica apenas por um desvio de caráter ou uma divisão entre heróis e vilões; todas as personagens rodriguianas têm situações morais questionáveis e são vítimas umas das outras.

Vestido de Noiva sugere o ridículo do exagero sentimental da pequena burguesia que assiste à peça, fomentado por suas mulheres. Sustentada por situações de desejo e inveja entre as personagens, conectadas por amor e ódio, a obra tenta imitar a catarse da tragédia clássica, explicada por Aristóteles, em uma sociedade em que esse tipo de impetuosidade já não tem lugar.

A ideia de honra já se perdeu. Afinal, todos os valores estão ligados por situações mesquinhas e egoístas, que permeiam conexões de fachada – no caso de Lúcia e Pedro –, ou imaginárias – no caso de Madame Clessi –, em busca de culminações distintas, quando seu resultado acaba sendo sempre sinistro. Não há nada de nobre na obra rodriguiana.

3.3 A *Falecida* (1953) e a morbidez do luxo

Considerada um marco da dramaturgia brasileira, a peça *A falecida*, de Nelson Rodrigues, é a primeira na carreira do dramaturgo a mostrar o lado suburbano da grande cidade do Rio de Janeiro. Em vez de contar mais uma história a respeito da burguesia, a ação tem como protagonista uma mulher pobre e doente, que deseja apenas um enterro luxuoso.

Zulmira tem uma aspiração de vingança contra o marido e contra Glorinha, sua prima loira (oxigenada). A personagem mantém uma relação de competitividade e rivalidade com a prima, iniciada quando Zulmira se consulta com a cartomante Madame Crisálida, que lhe recomenda cuidado com uma mulher loira. Desde esse momento, a protagonista amaldiçoa a prima como fonte de todos os males que lhe sucedem, inclusive a doença pulmonar que repentinamente a acomete.

A raiva da personagem é nutrida até o fim da peça, mesmo quando Zulmira descobre que Glorinha teve câncer e era uma mulher tão moribunda quanto ela. No fim das contas, as duas mulheres são infelizes, sem que uma ou outra incorpore em si o mal ou o bem.

Logo no início, já é possível elencar a relevância das relações femininas na construção da peça. Diferente de *Vestido de Noiva* (1943), *A Falecida* trabalha as conexões de forma ainda mais direta, pensando em todas as consequências que são apresentadas e em como, mais uma vez, é o jogo de desejo e obsessão que impulsiona o desfecho trágico da peça.

Zulmira, mesmo contra todos os fatos, é levada pela voz de outra mulher, Madame Crisálida, com quem ela se consulta no primeiro ato, quando passa a considerar Glorinha uma mulher demoníaca, embora não tenha nenhuma justificativa para a sua obsessão, além das cartas de tarot e da ideia exposta a seguir: “(...) E, de repente, deixa de me cumprimentar. Por quê? Ainda hoje, eu passei. Estava na janela, limando as unhas. Torceu o nariz, aquela gata. Cinicamente!” (RODRIGUES, 1953, p. 269).

Para Zulmira, a prima era uma fingida, que invejava toda a sua vida. Assim, a primeira construção da personagem Glorinha acontece no enredo. Zulmira, que não tinha motivo algum para odiar a prima, a partir do momento da previsão de tarot passa a ver nela todos os defeitos e sinais de uma inimizade.

A única tomada da realidade vem do marido, que não compreende por que a esposa decidiu implicar com a prima, e por que essa suposta inimizade seria, por si só, causadora da doença de Zulmira. As justificativas da protagonista são sempre colocadas no lugar de sinais, como se qualquer ação da prima cumprisse sempre uma função oracular, de previsão de desgraça iminente:

“Protestante”, diz você! Mas duvido! Fingimento, máscara! Vou-te dizer o seguinte: Glorinha tem parte com o Demônio! Tu acreditas que ela seja tão séria como diz? Hem? Pois sim! Não é mais séria do que ninguém. Tão cínica que diz apenas o seguinte –vê se pode –que a mulher que beija de boca aberta é uma sem-vergonha. Pode ser o marido, pode ser o raio que o parta, mas é uma sem-vergonha. Que é que você diz a isso? Hem? Deixa de ser trouxa! Não vê logo que é falsidade? Também não vai à praia, não põe maiô, por que, meu Deus, que coisa horrível, eu, hem? Mas pra cima de mim, não, onde é que nós estamos! Você, que é homem – os homens são uns bobões – pode achar graça, achar bonito essa papagaiada, claro! Mas eu! ... (RODRIGUES, s.d., p. 270).

A construção da personagem Glorinha por Zulmira parece muito diferente da realidade, comprovada justamente quando Zulmira, em um rompante, decide começar a se comportar da mesma forma que a prima, num processo de identificação completamente distorcido. Ela começa inclusive a frequentar a mesma religião que a prima, o *teofilismo*.

O conflito construído pela inimizade entre Zulmira e Glorinha é curioso justamente por não se estabelecer a partir de uma pessoa que detesta a outra, mas

por fixação da protagonista, numa ideia que não tem nada a ver com a realidade. Ou seja, não há relação conflituosa, além do conflito interno que perturba a vida de Zulmira e faz com que ela imagine tudo o que a prima faz ou não faz, e crie, sozinha, seu próprio purgatório.

Esse conflito é tão assustador que notamos em *A Falecida* a incorporação de um pessimismo exacerbado, como se tudo no fim fosse dar errado. Seu momento de epifania em relação ao enterro luxuoso se dá quando decide se entregar à tuberculose, e fazer valer ao menos seu velório. Nesse ponto da peça, parece mesmo que a personagem está enlouquecida por ideias fixas que nada têm a ver com a realidade.

Ela decide que fará tudo acontecer, arranja todas as coisas e avisa o marido para procurar Pimentel, que lhe daria o dinheiro para a aquisição de um caixão luxuoso. Seu pessimismo dá lugar ao luxo mórbido, que lhe garantiria a vingança de Glorinha de forma plena. Quando a prima visse a forma como fora velada e enterrada, morreria de inveja. A reviravolta acontece depois que a personagem morre. Ao procurar Pimentel, o marido descobre que eles eram amantes, e que Zulmira odiava Glorinha porque fora ela a descobrir o caso e provocar em Zulmira o medo e o decoro, acabando com o romance.

Assim, Tuninho pega o dinheiro oferecido pelo homem e compra o caixão mais barato da funerária, sem nem ao menos comparecer ao enterro. Apesar das tentativas incansáveis de Zulmira para conseguir seu enterro luxuoso, ela acaba sendo enterrada como um cachorro, e o marido aposta num jogo de futebol todo o dinheiro extorquido de Pimentel.

Nota-se uma marca do desejo disfarçada de destino, visto que, se Zulmira não tivesse tanta ânsia pelo enterro luxuoso e obsessão com a prima, seu fim poderia ter sido outro. O marido, por exemplo, que antes se mostrava empenhado em realizar o desejo da morta, revolta-se quando descobre que Zulmira o mandou pedir dinheiro ao seu amante. Ou seja, a ambição da personagem principal a leva à tragédia, e não o mero destino trágico.

Nem Glorinha, nem Tuninho queriam o mal da personagem. Quem construiu esse mal e o enfeitou com espinhos foi a própria Zulmira e a necessidade de realizar seus desejos, ao menos quando estivesse morta. Mais uma vez, Freud aparece como possibilidade de explicação do desejo frustrado como fonte da loucura.

Essa diferenciação entre destino e ação é mascarada, pois o uso de uma vidente leva a conclusões óbvias de destinação, mas é a tomada de decisões que conduz Zulmira até seu fim. Mais uma vez, todas as problemáticas estão ligadas pela inveja entre as mulheres. Assim como na primeira peça analisada, é uma relação de amor e ódio que permeia toda a ação e motiva a personagem às escolhas que faz.

Ainda que se passe no subúrbio, a frustração e os problemas das personagens estão justamente em não fazerem parte da burguesia: o desejo de Zulmira, que quer ter um enterro luxuoso; a desilusão do marido, que, por causa da falta de perspectiva de arrumar um trabalho, decide passar seus dias na praia, jogando sinuca e falando de futebol, tudo isso aumenta ainda mais a ideia pessimista, de riso difícil, que a peça deixa transparecer.

A própria Glorinha é uma personagem infeliz, que acaba sendo “perseguida” por Zulmira por causa de uma obsessão exagerada, ao inventar um inimigo em uma pessoa comum.

Numa cena cruel, as personagens zombam de Glorinha por causa de seu câncer: “TUNINHO: Sabe por que a tal Glorinha é o maior pudor do Rio de Janeiro? E por que toma banho de camisola? E não vai à praia? E tem nojo do amor? [...] Porque teve câncer e tiveram que extirpar um seio!” (RODRIGUES, 1953, p.283). Nem com esta descoberta Zulmira supera a sua obsessão. Ainda pior: ela justifica a tragédia de Glorinha como castigo.

Mais uma vez, as ideias instituídas pelo patriarcado de competitividade entre as mulheres culminam nessa relação. Patriarcado, como definido por Saffioti (1987), sendo o processo de uma máquina patriarcal instituída como opressora das mulheres e parte do capitalismo. Pensando nisso, conseguimos compreender como não se faz necessária a ação individual masculina para que a agressão esteja ligada à sua dominação.

Por isso, são justificadas as suposições de Zulmira sempre em conflito com a realidade. Elas não têm fundamento, embora estejam no âmago do inconsciente feminino em sociedade. O acontecimento que supostamente criou essa inimizade é deveras dúbio, visto que, mesmo que de fato Glorinha tivesse visto Zulmira e Pimentel de mãos dadas, ela nunca havia contado isso a ninguém.

Inovadora também pela multiplicidade de cenários, a peça é construída em um espaço vazio, e se concentra principalmente na composição das nuances das

personagens. Sua importância está no que Xavier (1947) explica dessa recorrência: não pela grandiosidade da elaboração do espaço, mas pela cama de gato de relações humanas que se conectam, a fim de provocar a tragédia ou o cômico. Neste caso, mais do que pelas relações humanas, o conflito dá-se por associações de desejo e realidade que a própria personagem cria a partir dos seus relacionamentos.

Ou seja, a culpa está focada justamente nessa relação e na falta de controle do ser humano frente às suas próprias vontades. Ainda que Zulmira tente a todo custo culpabilizar alguém, são as suas próprias ações que culminam no seu fim deplorável.

A partir dos conceitos apregoados por Freud e Lacan, podemos compreender o caminho fecundo que Nelson Rodrigues trilha para criticar as identidades que são forjadas no magma social do patriarcado. Para Lacan (1948), a identidade do Eu é relacional, ou seja, constitui-se da união dos fantasmas que ele projeta, que criam em si um universo fruto de sua própria fabricação.

Se Zulmira não acreditasse tanto na maldade oculta de Glorinha, talvez sua história tivesse sido diferente. Indo mais além, é na tentativa irremediável de conhecer-se através de uma objetividade externa, como no jogo do dentro e fora, numa emissão de juízos, que a máxima de *o eu ser o outro* se constitui.

Com essa tentativa de se reconhecer, envolta em um controle moral e frustrante do desejo, a ação é levada ao seu ponto trágico, levantando questões de dualidade com ironia, e compondo os papéis sociais que culminam no desfecho farsesco.

3.4 Os Sete Gatinhos (1958) e a frustração feminina

A peça *Os Sete Gatinhos*, que teve sua primeira montagem em 1958, apresenta uma família carioca de cinco irmãs, das quais Silene é a única esperança de um casamento que salvaria supostamente a família da desgraça social e material. Para atingir tal façanha, as outras irmãs são impelidas, pelo pai, à prostituição, como forma de custear o enxoval da caçula.

É só quando descobrem que Silene matou cruelmente uma gata grávida, e por isso foi expulsa do colégio em que estudava, que as máscaras começam a se dissolver e o enredo corrói suas personagens por elas mesmas.

É fácil compreender que, embora a obra gire em torno de Seu Noronha, figura do pai de família, é em Silene e a partir dela que o enredo se desenvolve. Seja pela

justificativa de salvação no casamento ou pelo escândalo que se segue à expulsão do colégio, é ela quem dá voz à ação, enquanto é também um efeito colateral da violência e da vulgaridade do pai.

No primeiro ato, são apresentados Bibelot e Aurora, que se conheceram no dia anterior, como explica a didascália. Com descrições muito específicas do trajar de Bibelot, a obra começa a expor, em tom quase desavergonhado, descrições do moço, como “[...] um bigodinho aparado e cínico, uns lábios bem-desacanhados para o beijo [...]” (RODRIGUES, 1980, p.09), o que pressupõe possível envolvimento entre as personagens. Seguem confirmações posteriores de tal envolvimento com os diálogos em tom de flerte.

A maneira sarcástica com que se portam nesse ínterim apresenta a sugestão de um porvir polêmico e irônico. Bibelot, que afirma ser casado e ter dado um tiro em um homem, já faz pressupor falhas de caráter típicas da personagem rodriguiana. Assim como Aurora, que não tem pudor em explicar a constância com que recorre a meios não ortodoxos para salvar a irmã e, conseqüentemente, sua família. Ela afirma: “[...] eu preciso de quinhentos cruzeiros. Preciso, ouviu? (suplicante) Tenho despesas fixas e prometi à mamãe. Palavra de honra: o dinheiro não é pra mim!” (RODRIGUES, 1980, p.16).

Embora haja uma vontade de seguir as regras da sociedade, esse desejo existe apenas como justificativa dos meios imorais que buscam em nome das aparências. Se, aos olhos de Aurora, é imperdoável a prostituição, recorrer a ela pela honra da família não o é.

É necessário deixar anotado ao leitor que a convicção das irmãs em atos questionáveis vem do pai, como descobriremos mais tarde, assim como também todas as suas justificativas. O que importa não é necessariamente a felicidade das filhas, mas a imagem que o casamento da mais nova pode proporcionar a Seu Noronha. A hipocrisia permeia todas as relações que, se são sociais, são também de fingimento.

Esse fingimento parte também da ideia lacaniana de formação do Eu em consonância com o outro. O pai, que não consegue lidar com a própria perversão, vê nas filhas um meio de espelho e ódio, que seria, talvez, colocado a si mesmo. Esse fingimento, entreposto a uma perspectiva do *Eu*, tal como proposta por Lacan (1948),

indica a subjetividade e a perversão de Seu Noronha projetadas na aparente perversão de suas filhas. Elas, afinal, são obrigadas por ele a se prostituírem.

Ou seja, a peça está muito mais conectada a questões psicanalíticas do que a prerrogativas morais. Contudo, essas questões, ainda que tratadas com um eterno presságio de violência, sugerem um tom cômico, como se, ao serem levadas ao mais sério absurdo, se tornassem engraçadas.

As cenas revelam um total descuido com a conduta moral, com personagens esdrúxulas, principalmente no campo masculino: o pai violento, mas que se diz pacífico; o médico honesto, que acaba por fazer sexo com uma menor, que se parece com a sua filha; e Bibelot, que engana Aurora e Silene com toda a sua malandragem.

Ao contrário, no universo feminino, há genuinamente um desejo de ajudar Silene, de fazer com que ao menos ela se realize enquanto indivíduo, como Aurora explica: “[...] essa nós queremos, fazemos questão que se case direitinho, na igreja, de véu, grinalda e tudo mais” (RODRIGUES, 1980, p.19). Ainda que a felicidade da jovem esteja atada às convenções sociais, que a determinam dentro do matrimônio, a intenção das irmãs é legítima. Nesta peça, todos os desígnios verdadeiramente atroztes ligam-se ao universo masculino.

No segundo quadro, quando a família Noronha entra em cena, é possível compreender a hipocrisia de forma mais concreta. Em trechos como o que se segue, o pai, por exemplo, afirma que não é nervoso, enquanto grita com a esposa:

SEU NORONHA - Nervoso, eu? Logo eu? (*num berro fatal*) Pelo contrário: apático! Ando apático! Se eu andasse nervoso, já tinha virado a casa de pernas proar, já tinha posto fogo nisso tudo! (RODRIGUES, 1980, p. 30)

Em *Os Sete Gatinhos* toda a perversidade é justificada com superstição. Já no primeiro ato, Aurora explica a Bibelot que o pai, depois de se envolver com uma religião nova, anda muito esquisito. Essas peculiaridades envolvem crenças que justificam desde a prostituição das filhas até o próprio assassinato de Bibelot. Essa crença parece ser uma mistura de espiritualismo com alguma religião cristã. E é como se, ao se lembrar desses preceitos, Seu Noronha fosse enlouquecendo, acreditando que tudo é obra de uma força demoníaca.

É curioso perceber que, ao contrário das outras peças aqui analisadas, em *Os Sete Gatinhos* a personagem que deveria ser o patriarca, mas que é diversas vezes

desmoralizada, mesmo apelando à violência, não consegue que as filhas o respeitem, é quem se utiliza de pressupostos religiosos para praticar seu próprio mau-caratismo. Uma vez levado pelo desejo de casar a única filha virgem, Seu Noronha vai construindo, ação por ação, a sua própria derrocada.

As personagens femininas, e mesmo Silene, que matou a paulada uma gata prenhe, são muito mais lúcidas do que os homens, embora essa lucidez parta do absurdo. Elas parecem revoltadas com as situações, como a mãe desenhando indecências na parede; ou a própria Arlete, ou até Hilda, que mata o pai no desfecho da peça. Mas a sua revolta é deveras cômica. Parecem ridículos os seus gestos, assim como suas ações, falas e pensamentos. Mas é uma ridicularização amarga, que nos faz pensar como alguém poderia chegar a essas situações.

Embora Seu Noronha e o próprio Bibelot estejam no centro de ação da peça, o movimento está mais ligado à descoberta e libertação das mulheres do que nas duas outras peças que já comentamos. Enquanto em *Vestido de Noiva* Alaíde mal consegue enfrentar o seu marido dentro de sua imaginação e por intermédio de Madame Clessi, Silene diz a verdade ao pai aos gritos. Há aqui uma coragem de viver a sua realidade, um caráter de enfrentamento que antes não existia.

Podemos considerar este, talvez, um lado mais evidente do que era o lugar feminino desde o começo do caminho de Nelson Rodrigues como dramaturgo. Se a sua peça mais famosa nasceu da notícia da morte de uma prostituta com nome de Madame Clessi (RODRIGUES, 2022), é provável que *Os Sete Gatinhos* tenha nascido da evolução e da compreensão de que todos os lugares nos quais a mulher não quer estar são opressores, sejam eles quais forem.

Com efeito, na peça de 1958 as meninas não escolhem o caminho da prostituição, mas a ele são obrigadas e agenciadas pelo próprio pai, sem que percebam. Essa relação reflete um amadurecimento do autor, que passou a compreender situações morais de formas cada vez mais complexas. Da prostituta que sonha em ser burguesa, a burguesa que sonha em ser prostituta, o grande mal do teatro rodriguiano é não viver o que se deseja.

A peça revela, para além disso, uma noção, em parte dicotômica, do feminino, uma vez que Silene vai de virgem a pecadora em um destino já traçado. Essa característica cabe na própria tragédia – a fatalidade –, mas note-se que aqui a sua

falha é moral e não movida pelo orgulho desmedido. E é justamente dessa falha que o enredo se alimenta, pois é ela o pavio que acende os conflitos.

Como já explicado, todas as filhas de Seu Noronha têm voz e tentam lutar contra o chefe da família, que está sempre diminuindo as mulheres e abusando do poder que tem:

(Seu Noronha ergue a mão, como se fosse esbofeteá-la. Mas a mão fica parada no ar)

ARLETE (*em desafio*) – Bate!

SEU NORONHA (*ofegante*) - ... Mas eu não devo bater... Não tenho esse direito ... Preciso me controlar...

(E, de súbito, deflagra-se o impulso. Esbofeteia violentamente a filha. Arlete cambaleia.) (RODRIGUES, 1980, p. 29).

Mais uma vez, a hipocrisia está presente. Embora afirme que é imoral agredir a filha, ele não hesita em esbofeteá-la. E Arlete não recua perante as ameaças, pelo contrário, impõe-se.

Além de personagens que têm personalidades fortes e tentam tomar suas próprias decisões – ainda que sejam controladas pelo pai –, elas também têm cumplicidade umas com as outras. Essa conexão distingue esta peça de outras do autor, como *Vestido de Noiva*, na qual a relação de inveja entre as duas irmãs é o que motiva a tragédia de Alaíde. Ou *A Falecida*, em que a invenção de uma rivalidade faz com que Zulmira não confie jamais em sua prima Glorinha.

Prova dessa união é que elas se reúnem para matar Seu Noronha no final da peça, em uma cena muito envolta em misticismo. Aliás, há muitas passagens na obra que reafirmam a relação da família com superstições.

Seu Noronha parece justificar qualquer atitude com a divindade. No caso de Arlete, que é uma personagem que o confronta algumas vezes, ele afirma que é porque “é uma médium que ainda não se desenvolveu” (RODRIGUES, p. 33), como se a condição feminina estivesse ligada à passividade, e ultrapassar essa passividade só seria possível por algum tipo de possessão.

É importante notar que a visão dicotômica das mulheres está sempre pautada nas falas masculinas. As mulheres, nessa peça, não se condenam entre si, ao contrário do julgamento que Zulmira faz de Glorinha, em *A Falecida*, sem nenhuma

justificativa aparente além do medo. Em *Os Sete Gatinhos*, pelo contrário, as mulheres continuam se apoiando, mesmo quando as máscaras caem e os homens, um por um, vão guerreando entre si.

Logo, é em *Seu Noronha* que as crenças limitantes do patriarcado se fundamentam. A mulher branca e do lar existe como agente de um casamento feliz, ou como sacrifício em prol da família. Como ele mesmo afirma: “Não se pode tratar bem uma mulher!” (RODRIGUES, 1980, p.27).

Repare-se que, enquanto Silene é santificada (até ser desmascarada), as outras irmãs são impelidas à prostituição. É como se, impelidas por uma noção maniqueísta de sexualidade e virtude – muito difundida no Brasil no período em que foi escrita a peça –, as irmãs tivessem obrigação de se prostituir, sem conseguir compreender que tinham o direito a uma escolha, e que quem o tirava delas era justamente o pai, o chefe da família.

Como fundamenta a justificativa nas crenças, *Seu Noronha* é incapaz de enxergar a própria culpabilidade no drama da família – ou não quer fazê-lo. Em determinado ponto, ele se encara no espelho, procurando respostas para o dilema moral em que se encontra. Ao olhar para si próprio, ele vê o rosto que chora apenas de um olho (o seu) e o reconhece como outra coisa:

SEU NORONHA – Vão ouvindo! (*muda de tom*) Eu sempre senti que havia alguém atrás de minha família, dia e noite. Alguém perdendo as nossas virgens! E como eu ia dizendo, ontem, o Dr. Barbosa Coutinho me confirmou que existe, sim, esse alguém. Alguém que muda de cara e de nome. Pode ser um rapaz bonito ou, então, um velho como “Seu” Saul. (...) (*novo tom*) E, então, o Dr. Barbosa Coutinho mandou que eu olhasse no espelho antigo. (*arquejante*) Pois bem. Olhei no grande espelho e vi dois olhos, vejam bem, dois olhos, um que pisca normalmente e outro maior e parado. (*com súbita violência*) O pior é que só o maior chora e o outro, não (RODRIGUES, 1980, p.33).

O mesmo acontece com Silene. A filha, cercada de uma infantilização que impossibilita uma visão realista, parece ser perfeita. A santificação é tanta que, mesmo ao descobrir que a menina matou a gata grávida e está, também, grávida, *Seu Noronha* ainda continua afirmando que é impossível, visto que Silene é um ser puro.

Essa dicotomia santificação *versus* demonização é muito utilizada no teatro rodriguiano, mas sempre com um tom que ironiza a virtude, evidenciando a impossibilidade de um ser que seja completamente virtuoso. Nesse caso, a imagem é

ainda mais rigorosa pela relação de vida e morte da história – gravidez, assassinato e nascimento –, e a tentativa de enfatizar o horror contido nela.

A sequência de diálogos posterior à revelação feita por Dr. Portela não ganha crédito algum de Seu Noronha. É nesse trecho que podemos também compreender a atrocidade cometida pela menina e, ainda assim, contestada pelo pai:

DR. PORTELA (*exultante*) – Pois eu vi, eu! E foi o que aconteceu com a gata. Sim, senhor! Estava morta e preste atenção: os gatinhos, amontoados, nascendo, diante das meninas e das professoras. Quis-se tirar de perto as menorzinhas, mas foi impossível. Eram tantas! Imagine: a mãe já morta e aquela golfada de vida! Sete gatinhos, ao todo (RODRIGUES, 1980, p.40).

Nota-se que o nome da peça é derivado do ato cometido pela personagem. O nascimento dos gatinhos, num rompante de vida, e a morte da mãe representam também a situação da própria Silene. Agora, embora esteja carregando uma vida, é como se a sua estivesse chegando ao fim.

O pai continua negando a afirmação feita por Dr. Portela, de tal maneira que a própria Silene jura não ter feito nada. É apenas em um momento de consciência, quando o pai lhe pede: “dá-lhe na cara!” (RODRIGUES, 1980, p.48), referindo-se ao Dr. Portela, que Silene admite sua culpabilidade: “Vocês querem saber da verdade? (trincando os dentes, numa alucinação) Pois fui eu, pronto!” (RODRIGUES, 1980, p.49).

É interessante verificar que a sequência da confissão de culpabilidade feita por Silene vem não tanto como desmascaramento dela, mas como uma ponte que leva às reais intenções do pai e das máscaras que seriam mantidas com o casamento.

O nojo é usado como justificativa pela menina. Mais uma vez, a imagem pura e inalterada de Silene se move rumo a outro extremo: o de assassina. Neste ponto da obra, ainda não se sabe que ela também está carregando uma vida, e ninguém consegue compreender suas motivações. Seja como for, a revolta do pai se dá não pela vida da gata ceifada pela filha, mas pela perda de controle sobre a menina.

As mulheres, sejam elas santas ou prostitutas, servem apenas a uma ordem patriarcal, que comanda o espaço sem consultá-las. Contudo, são elas que protagonizam e conduzem a ação ao desfecho da peça: um desfecho violento, de libertação feminina das garras do patriarca opressor.

Note-se que o amor oferecido por Seu Noronha também é pautado na noção de virtude. Apenas Silene, que é santa, pode recebê-lo. Quando a revelação do ato da caçula se dá, ele coloca toda a família como caso perdido, e afirma que a humilhação delas não o comove, apenas a de Silene:

SEU NORONHA – Se você falasse de outra filha, qualquer outra, eu não diria nada... Agora mesmo, se o senhor, ou você, xingar, chamar de vagabunda uma dessas (*aponta as mais velhas*) ou a Gorda, eu lavo minhas mãos... Mas você insultou quem não podia insultar... O senhor não pode entender a pureza da minha filha (RODRIGUES, 1980, p. 47).

Ou seja, o caráter e merecimento do amor vem da noção de virgindade e pureza. As outras filhas e sua própria mulher, como impuras, merecem apenas a humilhação. Essa noção é tão evidente que ele ofende a mulher de Dr. Portela, utilizando também acusações de cunho sexual, que, segundo essas definições, é o que coloca uma mulher como digna ou não de respeito.

Outro ponto a ser sublinhado é a infantilização ligada à virgindade e à pureza. Quando Seu Noronha ofende a mulher do Dr. Portela, ele afirma:

SEU NORONHA - (...) Sua mulher usa vestido colante. Vê-se o desenho da calça no vestido de sua mulher. (*exultante, mostrando Silene*) Minha filha, não. Quase não tem quadris, nem seios: o seio só agora está nascendo (...) (RODRIGUES, 1980, p. 47).

Ele associa a inocência de Silene às suas características físicas infantilizadas e garante a veracidade de sua inocência através delas. A hipocrisia se mostra, pois, a partir do reconhecimento de que a filha não é mais virgem nem inocente, o pai a oferece ao médico da família.

Dr. Bordalo insiste que jamais usaria o corpo da menina, já que ela o lembrava da filha dele. Contudo, em um desenvolvimento ainda mais atroz, com um pouco de insistência, ele cede aos seus impulsos. E depois, cheio de culpa, acaba se matando.

Essa situação é explicada por Saffioti (1987), que fundamenta a necessidade de que a construção social da supremacia masculina dependa de uma construção da subordinação feminina. Ou seja, para que Seu Noronha seja o homem macho da família, a contraparte precisa ser de mulheres dóceis.

A partir desses pressupostos, fica mais fácil compreender por que qualquer revolta feminina é, nessa peça, sempre tida como possessão ou ato de loucura. Ou porque, por exemplo, Seu Noronha acha aceitável agenciar as filhas à prostituição. Afinal, se elas não servem ao casamento, hão de servir a outros fins que o beneficiem.

Dar à mulher a voz é enfraquecer o papel de superioridade masculina, e para impedi-lo o patriarca se mune das armas possíveis – neste caso, a superstição.

A peça se desenrola para sua conclusão, e é possível visualizar com mais potencialidade como toda a atrocidade está pautada no misticismo. Bibelot, que anda sempre de branco, sugerindo referências a um pai de santo (RAMALHO SOUTO, 2004), é acusado de ser o causador da desgraça da família e é morto pelas mulheres como em um ritual. Nota-se aqui também que apenas as mulheres são capazes da insanidade, embora quem tenha trazido algum tipo de superstição para dentro da casa tenha sido Seu Noronha.

Por fim, compreendemos que quem aliciava secretamente as filhas para a prostituição era o patriarca, fato que começa a ser revelado quando ele oferece a caçula ao médico. E, ao perceberem que o homem que chora de um olho só é, na verdade, o próprio Noronha, as filhas decidem matá-lo, da mesma maneira que mataram Bibelot.

Hilda (uma das irmãs) tenta defendê-lo. É com a rubrica “(e, súbito, Hilda cai em transe mediúnico. Recebe primo Alípio)” (RODRIGUES, 1980, p. 89) que, de fato, todas se rendem ao homicídio. É curioso notar que a rendição da personagem se dá pelo incentivo do “espírito” do primo morto, ao gritar “Mata, sim!” (RODRIGUES, 1980, p. 89).

Ao ressaltar esse desfecho, podemos perceber outra proximidade com o teatro clássico, embora ainda de forma satírica, já que em antigas tragicomédias, como explica Pavis (2007, p.92):

(...) recorria-se a uma máquina suspensa por uma grua, a qual trazia para o palco um deus capaz de resolver, "num passe de mágica", todos os problemas não resolvidos. Por extensão e figurativamente, o deus ex-machina representa a intervenção inesperada e providencial de uma personagem ou de alguma força qualquer capaz de desenredar uma situação inextricável.

Aqui o uso se dá a partir do sobrenatural, já que, como explicado antes, o dramaturgo fundamenta a ação dessa peça em superstição. Contudo, é evidente um

uso parodiado de um elemento corrente na tradição tragicômica. A intenção parodística sugere um olhar crítico frente às normas clássicas de coerção.

Compreende-se a banalização da tragédia, que, se tem seu traço de melodrama, não é pelo triunfo do bem sobre o mal. Nem Silene, que mata uma gata a pauladas, nem Seu Noronha, que alicia as filhas, merecem postos de herói. Pelo contrário, todas as personagens estão corroídas pela falta de moral, e é dessa falta que a pseudo-tragédia de Nelson Rodrigues se alimenta. Com um humor ácido, constrói-se uma peça baseada em misticismos e banhada com o que o ser humano tem de mais seu: as máscaras sociais.

Embora a peça tenha, em seu enredo, homens que beiram a loucura, são as mulheres e as suas tomadas de decisões – desde o assassinato da gata até o de Bibelot e Seu Noronha – que, de fato, fazem a ação se desenrolar. A superstição funciona como justificativa, mas como faca de dois gumes. Se é dela que Seu Noronha se alimenta, também é ela que o mata.

Quanto às mulheres, não é possível afirmar que a justiça pelo homicídio as tenha libertado de qualquer tipo de opressão. Pelo contrário, é a opressão que as leva à faceta mais obscura da realidade: o homicídio. É com essa faceta que conseguimos enxergá-las enquanto pessoas, que não querem cumprir papéis impostos socialmente pelo patriarcado, o que por si só já as faz revolucionárias.

Assim, Nelson Rodrigues transforma sua obra em uma crítica sagaz à hipocrisia humana e suas normas, num tempo em que a realidade que nos permeia está longe de formar heróis, mas pessoas profundamente complexas e contraditórias.

4 O PENSAMENTO CRÍTICO ATRAVÉS DA ANÁLISE DO TEATRO

O espetáculo, como explica Guy Debord, em *A Sociedade do Espetáculo* (1997, p.14), “é ao mesmo tempo parte da sociedade, a própria sociedade e seu instrumento de unificação.” Como parte integrada da sociedade, o espetáculo concentra o olhar e toda sua consciência para ela. Assim como em sua desagregação, ele traz seu quinhão de um olhar iludido e de uma falsa consciência. Ou seja, sua integralização não é nada mais do que “a linguagem oficial da separação generalizada” (DEBORD, 1997, p. 14).

Em outras palavras, o espetáculo não passa de uma visão muito específica e cristalizada do mundo. Não é nunca toda a sua representação, mas tendo por meio dela meios de apresentar essa mesma sociedade de forma específica e ilusória, sendo também parte dela. É a cisão já posta de uma forma de produção e consumo, sendo “o coração da irrealidade da sociedade real” (DEBORD, 1997, p. 15). E se não representa a realidade como ela é, também não pode se contrapor à atividade social efetiva.

No espetáculo, trabalhamos com símbolos já apreendidos dentro da formação e integração social, e só por meio destes é que a realidade pode se colocar em sua forma alienante – já que a sociedade é o espetáculo e o espetáculo é também a sociedade. Essa forma de alienação recíproca é o que sustenta qualquer sociedade existente (DEBORD, 1997).

Logo, para Debord, as mídias (e o teatro como uma delas) têm o poder de integrar as sociedades com a alienação, considerando-a produto de totalitarismo. Pensando em Aristóteles e na origem da tragédia, que se exprime ainda dentro de outros tipos de espetáculo, ainda mais consumidos, como o *cinema hollywoodiano*, por exemplo, conseguimos concordar com essas afirmações, visto que seu lugar de alienação lembra muito o dos heróis gregos.

Na tragédia clássica, por exemplo, todas as paixões são causadoras de uma desordem, como uma coisa a ser reprovada, evitada e punida. Ou seja, Aristóteles intencionava uma séria de instruções que possibilitassem visões filosóficas, que moldaram uma sociedade de acordo com a moralidade heroica (BOAL, 2019). Essa ideia nutre e fundamenta a teoria de que o espetáculo é um meio a serviço do capitalismo, e que provoca uma vida sem nenhuma autenticidade.

Não é possível categorizar todo tipo de arte e manifestação dentro dessa lógica alienadora. Assim como não é possível desconsiderar a percepção de que as pessoas que contemplam o espetáculo já estão inseridas em uma cultura, e esta será determinante no momento em que as mensagens midiáticas forem recebidas. Na prática, há dois tópicos principais a serem discutidos. É o segundo ponto o que aqui especialmente nos interessa.

Primeiramente, devemos analisar que toda a cultura de massa, que tem por objetivo entreter o público da realidade social e econômica, tem como contrapartida um segmento de resistência e revolução. Prova disso são os movimentos que aparecem sempre que o que é posto de forma canônica, ou aceita pela burguesia, passa a trazer apenas mais alienação e totalitarismo.

A poesia marginal, a exemplo, se estabelece em uma geração imersa em uma cultura de massas, nos anos 1960, envolta pela ditadura, e nas novas tecnologias de reprodução eletrônica que acabavam de se estabelecer. Contudo, embora tenha sido considerada na época apenas uma nova geração da “curtição”, ficou evidente ao longo do tempo que sua importância histórica de resistência era singular para compreendermos a época em que ela surgiu (COELHO, 2013).

Pensando nisso, voltamos nosso olhar à própria obra rodriguiana, que era considerada provocadora e promíscua, e hoje pode ser um meio de compreensão de diversos aspectos da psique humana, como muitos já comprovaram. O melodrama, por si, também passou por essa mesma condenação ao ridículo: tendo-se iniciado no seio da Revolução Francesa, enfrentou duramente esse rótulo, principalmente por se integrar e falar a língua dos menos favorecidos socialmente (THOMASSEAU, 2005).

Logo, é notável que quando um segmento passa a criticar e comediá-la uma minoria favorecida por essa cultura de massa, as críticas serão infinitas e arrasadoras. Contudo, a história sempre acaba por resgatá-las através do tempo, quando assim merecem.

Adentramos no nosso segundo tópico, a questão do acesso. Por um lado, a arte burguesa critica a falta de intelectualidade dos movimentos culturais de massa, e assim culpabiliza esses mesmos indivíduos pela própria miséria. Não é necessário colocar quantas vezes ouvimos que quem não quer saber de cultura são as pessoas. Por outro lado, o trabalhador nunca é apresentado a esses movimentos considerados

superiores a ele. Se concordamos em grande parte com a teoria defendida por Guy Debord (1997), discordamos do seu pessimismo em relação à sociedade.

Não podemos, ainda, estabelecer apenas uma contracultura, também marcada pela negativa de toda e qualquer intelectualidade e que, surgida não apenas no Brasil, mas universalmente, colocava uma burguesia desinteressada pela reforma social para usar LSD e proclamar a paz (RISÉRIO, 1998, p. 26). As generalizações de maneiras de fazer arte são, sobretudo, totalitárias, porque estabelecem para cada lugar sua norma, e, para cada norma, seu lugar. Por isso, a criticidade acaba por ser o bote salvador, e desenvolvê-la cabe em infinita parte ao caminho emancipatório, e não bancário, da educação (FREIRE, 2022).¹⁰

Nelson Rodrigues explora até certo ponto elementos constituintes da tragédia clássica. Porém, sua obra não deixa espaço para instruções; em verdade, é oposta a isso. E se as coloca em pauta, é para ressaltar sua miserável derrota frente à psique humana. E é deste percurso de crítica e reflexão de uma sociedade decadente, mas, além disso, de uma complexa relação humana e psicossocial, que se estabelece a verdadeira importância da análise teatral para a emancipação humana. E, principalmente, para fornecer aos indivíduos o poder de entender e estabelecer seu lugar no mundo (FREIRE, 2022).

Oprimido e opressão caminham lado a lado no teatro rodriguiano. E não haveria maneira mais clara de estabelecer este contato do que observar a personagem feminina em sua obra. Segundo Paulo Freire, como lembra Leonardo Boff, no Prefácio da *Pedagogia da Esperança*, oprimido é “[...] todo aquele que internalizou dentro de si o opressor que lhe tolhe a voz, a esperança, a palavra, a ação autônoma e a liberdade” (BOFF, 1992, p.09).

Não seria essa a melhor definição para as mulheres do teatro de Nelson Rodrigues? Oprimidas pelas instituições, tentam ser donas de seus desejos, e para isso recorrem muitas vezes a ações pouco aprovadas moralmente. A moralidade aqui aparece de acordo com a aparência. Diferente do que Aristóteles acredita ser a virtude universal, Nelson Rodrigues põe à frente o pecado, como motor fundador da humanidade.

¹⁰ “[...] um ato de depositar, em que os educandos são os depositários e o educador, o depositante [...] Na visão “bancária” da educação, o “saber” é uma doação dos que se julgam sábios aos que julgam nada saber (FREIRE, 2021, p.160).

Esse motor fundador é reflexivo. Ele não estabelece uma razão única, nem respostas prontas, nem alardes de um fim horrível apenas àqueles a quem a mão invisível das paixões corrompe e disputa. Os heróis e vilões deixam de existir. Como seres profundamente falhos e imorais, podemos, enfim, discutir a nossa condição humana e limitante.

Há muito o que comentar acerca desse aspecto da obra rodriguiana; porém, nos ateremos à particularidade feminina e sua importância para uma reflexão mais profunda da sociedade brasileira, reflexão que nos leva à possibilidade de emancipação humana, tão discutida por Paulo Freire e esmiuçada no campo teatral por Augusto Boal.

Analisaremos, a seguir, o papel das mulheres nas peças que aqui comentamos. A intenção é mostrar como o exercício de análise e interpretação do texto literários – neste caso, peças de teatro – pode iluminar caminhos para uma educação mais crítica e inclusiva (FREIRE, 1992).

4.1 Paulo Freire e Augusto Boal

Paulo Freire não foi apenas um alfabetizador; durante toda a sua vida, a valorização do homem e da mulher estava em jogo, na luta pela dignidade humana. Sua preocupação não era apenas a de letrar pessoas, mas com a questão de recriação cultural dos oprimidos, de forma a compreenderem a si próprios no mundo e a enfrentarem o sistema opressor, a partir do trabalho de autolibertação (CORREIA; BONFIM, 2008).

O que mais importava para Freire era que as camadas populares conseguissem acompanhar o trajeto histórico da humanidade e se beneficiar com ele, da forma mais igualitária e justa possível. Assim como Nelson Rodrigues, Paulo Freire era um obcecado. Mas, ao contrário de Rodrigues, que era preocupado com a psique humana e com o pessimismo implicado nisso, Freire tinha verdadeira obsessão pelo humano e a sua dignidade.

Eram pensadores que, diferentes entre si, juntos suscitam uma infinidade de reflexões e análises a respeito da vida e do teatro, matéria fundamental para o processo de emancipação do indivíduo. Para Freire, a educação se justifica como

meio de compreender, escrutinar o *ethos*¹¹ vivido e, se necessário, mudá-lo. Essa lógica, que norteia o sentido da educação em Paulo Freire (CORREIA; BONFIM, 2008), presentifica-se também na análise do teatro rodriguiano.

Com efeito, o ato de ler e escrever não serve apenas para codificar e decodificar palavras e frases, mas principalmente para estimular processos de leitura do mundo, da vida e da sociedade, todos passíveis de transformação. Nessa lógica, a práxis¹² se une à teoria, a fim de criar uma ação ativa e libertadora, mediada pela dialogicidade (método) e pela horizontalidade (ontologia)¹³ (CORREIA; BONFIM, 2008).

Assim, podemos compreender que a junção de linguagem, pensamento e ação pode dirigir o homem à construção de uma história na qual ele participe como sujeito ativo e protagonista, em que consiga lutar a favor de uma sociedade sem dominantes e dominados, com a noção humilde que nos faz capazes e iguais na batalha pelo valor e pela dignidade (CORREIA; BONFIM, 2008).

Para aprimorar a compreensão do mundo, Paulo Freire tece considerações referentes ao estado de consciência, que pode ser a consciência mágica, a consciência ingênua, a consciência fanatizada e a consciência crítica (FREIRE, 2022).

A *consciência mágica* baseia-se no indivíduo que crê na imediatidade da vida, sanando apenas as suas necessidades mais prementes, com percepção restrita da realidade que o cerca, sem a consciência da história e da sociedade, e sem conseguir extrair dos seus propósitos um futuro de mudança e transformação. São, em sua maioria, sujeitos que colocam todas as explicações em situações ligadas ao fanatismo, ou seja, questões divinas e/ou religiosas, sem questionar o sistema por trás do seu lugar no mundo. Logo, esse presente arbitrário elimina a possibilidade de qualquer projeto corrente, pessoal ou comunitário. Como explica Freire (2022, p.147-148):

Quase sempre este fatalismo está referido ao poder do destino ou da sina ou do fado – potências irremovíveis – ou a uma distorcida visão de Deus. Dentro do mundo mágico ou místico em que se encontra, a consciência oprimida, sobretudo camponesa, quase imersa na natureza, encontra no sofrimento, produto da exploração em que está,

¹¹ Deriva do grego e significa **modo de ser**.

¹² Ato pedagógico.

¹³ Movimento encontrado nas obras de Freire, que se caracteriza como a máxima de que a experiência humana de constituição é um processo de auto edificação, que não acontece de uma forma vertical, mas horizontal. Ou seja, como horizonte que se relaciona com uma infinidade de possibilidades e vivências.

a vontade de Deus, como se Ele fosse o fazedor desta “desordem organizada.”⁹

Podemos observar que esse estágio de consciência revela uma acriticidade, rodeada pelo fanatismo, que se sujeita à ordem social que está em vigor, de forma alienada e oprimida. Essa consciência é característica de pessoas em trabalhos rurais, que mantêm os oprimidos em seu estado de opressão, acreditando que a única possibilidade de salvação está em uma força maior, nunca compreendendo as alternativas de ação e transformação que possam existir (CORREIA; BONFIM, 2008). Tal qual os personagens de Graciliano Ramos, em *Vidas Secas*.¹⁴

Já a *consciência ingênua*, embora derivada da *consciência mágica*, caracteriza pessoas que vieram do campo, mas sofreram êxodo rural, e, já nas cidades grandes, se encontram em uma fase de transição, ou para a *consciência fanatizada* ou para a *consciência crítica*, dependendo do lugar em que estão inseridas e do seu processo de educação. O indivíduo de consciência ingênua apresenta aptidão para questionar a realidade em que está inserido, as classes sociais, questões culturais, históricas e de mundo. É nessa fase de consciência que o indivíduo será conduzido a uma verdade fechada e fanatizada, ou a uma verdade crítica e sempre reconstruída. Teríamos então, respectivamente, a *consciência fanatizada* e a *consciência crítica* (CORREIA; BONFIM, 2008).

A *consciência fanatizada* é a daquele indivíduo que acredita ter encontrado uma única resposta verdadeira, crendo que os que pensam diferente vivem sempre uma mentira. São indivíduos que não se reconhecem a si como fanáticos, já que acreditam fielmente naquela verdade, sendo essa uma condição patológica e irracional de apreensão da realidade, como Freire (2022) explicita.

Aquele de consciência fanática faz de tudo para impor a sua realidade aos outros, muitas vezes de forma violenta. Sob essa perspectiva, elimina o poder democrático, o diálogo e a tolerância. Na visão fanática, tudo é ilícito e impuro, se não for visto pelos olhos da verdade única desse indivíduo. Assim, eliminam a práxis e permanecem acomodados demais ao *status quo*.

É o que acontece com Seu Noronha, em *Os Sete Gatinhos*, por exemplo, que prefere condenar as filhas a qualquer atrocidade em vez de enxergar as diversas

¹⁴ *Vidas Secas* é um romance do escritor brasileiro Graciliano Ramos, escrito em meados de 1937 e 1938. É considerada uma das maiores obras do autor.

possibilidades de realidade que se apresentam. Seria também a realidade em que *A sociedade do Espetáculo*, de Guy Debord, se insere.

Por último, *a consciência crítica* constitui-se quando se ultrapassa a *consciência mágica*, sem cair nas malhas do fanatismo. A crítica aqui alcançada possibilita que o indivíduo compreenda a realidade que o cerca, uma vez que o sujeito consegue entender as razões que estão por trás da configuração social a que se submete, pelo estabelecimento de uma política em detrimento de outra, de um sistema econômico em vez de outro. Como explicam Correia e Bonfim (2008, p. 59), “(...) é fundamental que ele compreenda o jogo entre saber-poder entre os segmentos e as classes sociais que, normalmente, condiciona a existência de dominantes e dominados”.

Assim, o indivíduo consegue entender a sua realidade para transformá-la, almejando a materialização do bem próprio e da comunidade em que está colocado. Desse lugar nascem o seu comprometimento e a sua participação (CORREIA & BONFIM, 2008). Assim se faz valer a importância ao combate da ignorância e a busca da sabedoria, que é historicamente construída pelo ser humano e para o ser humano.

Já Augusto Boal, nascido em 17 de março 1931, no Rio de Janeiro, e considerado um dos mais importantes diretores do teatro brasileiro, caminhou rumo aos mesmos ideais, mas em outro lugar: no palco. Iniciou sua carreira no mundo dramaturgico aos vinte e cinco anos, e lutou uma vida toda por um teatro que fosse como a educação preconizada por Paulo Freire: de todos e para todos.

Sua obra mais famosa, *O Teatro do Oprimido*, surgiu no final dos anos 1950, em um contexto político em que o Partido Comunista Brasileiro (PCB) acabava de se consagrar como partido importante, apoiado por diversos artistas e intelectuais da época (TEIXEIRA, 2008).

O Teatro do Oprimido é uma ampliação do projeto de teatro popular que Boal realizou para o Governo Revolucionário Peruano, a partir de um Programa de Alfabetização Integral (ALFIN). Traçando o caminho desde suas primeiras pesquisas até a ideia de que qualquer pessoa poderia de fato fazer teatro, Boal organizou e criou uma série de exercícios, jogos teatrais e fórmulas diferentes de criar e apresentar cenas, com a ideia de que qualquer grupo de pessoas poderia se utilizar do teatro, a fim de discutir e interpretar questões sociais e individuais para reflexão e transformação social (TEIXEIRA, 2008).

Tendo muita similaridade com a proposta de Paulo Freire, como o próprio Boal afirma em entrevista concedida a Teixeira (s.d.), o método teatral de Boal também tem em vista questões ligadas à preocupação com a opressão social e com os meios possíveis para tentar superá-la. Um com o teatro, o outro com a educação, os dois pensadores brasileiros assumem metodologias de caráter engajado, com pressupostos muito próximos às ideias políticas do Partido Comunista Brasileiro e do Marxismo (TEIXEIRA, 2008).

Nelson Rodrigues também era um grande crítico da sociedade enquanto realidade, construindo a *consciência ingênua* e sua possibilidade de criticidade. Contudo, essa construção só é válida se pensarmos nas práticas estabelecidas por Freire e na prática criada por Boal, tendo em vista que Rodrigues era, antes de tudo, um pessimista, e não acreditava na possibilidade de transformação do mundo.

Ou seja, enquanto Freire e Boal escrutinam o cenário social e propõem formas de transformação, Nelson Rodrigues não se aventura pelo último. Pelo contrário, crítico dos marxistas e da esquerda brasileira, ele considerava que o reacionarismo existia justamente nessa ideia absoluta de verdade. E fundamentava todo seu argumento no que já citamos antes: que todo o mal do mundo está dentro de cada um de nós. Pensando nisso, fica fácil compreender por que o autor era um grande pessimista a qualquer grande revolução. Se a sociedade se transforma em seu meio de organização, surgirão apenas outras maneiras de corrupção.

Enfatizamos que uma obra fala sozinha ao longo do tempo, e foi o que aconteceu com a dramaturgia rodriguiana. A exposição da luta de classe, escancarada na vida miserável de Zulmira, na rebeldia de Boca de Ouro, na exploração de Geni, na humilhação de Celeste, que era bolsista em um colégio de meninas ricas, não nos deixa mentir. Todas essas faces evidenciam a desigualdade social e o que ela provoca. (JUNQUEIRA, 2022)

Assim, Nelson Rodrigues também dialoga com a transformação quando pensa em um teatro de exposição crua da realidade, satirizando tudo o que é considerado caro aos bons costumes da pequena burguesia. O que lhe falta seja, talvez, justamente o que é caro tanto a Freire como a Boal. Já que, para além de escancarar, é preciso ainda estimular o espectador do seu teatro a sair do senso comum para alcançar o senso crítico, segundo a pedagogia freiriana. Era preciso, também, levar o espectador a agir em prol da transformação do mundo, como propunha Augusto Boal.

4.2 A mulher e o Ensino

A mulher tem, como explica Saffioti (1994), um papel fundamental na sociedade capitalista, que perpetua certos padrões e estabelecimentos a fim de se alimentar a si própria. Nesse sentido, o gênero se estabelece como divisor em relação à força de trabalho, como limitador em relação à mulher, enquanto ser dotado do sexo de categoria sempre submissa, que não teria condições de real integração social.

Mulheres sempre estiveram à frente da força de trabalho, se lembrarmos das condições pré-capitalistas de labor em lavouras e no seu papel fundamental na concepção tradicional de família. Assim, antes do advento do Capitalismo, ainda que política e juridicamente inferior, a mulher participava do sistema produtivo e desempenhava relevante papel econômico (SAFFIOTTI, 1994).

O capitalismo surge em condições prejudiciais à mulher. Nesse processo de individualização que o modo capitalista estabelece, a mulher contaria com o que Saffioti (1994, p.35) chama de “desvantagem social de dupla dimensão”:

No nível superestrutural era tradicional uma subvalorização das capacidades femininas traduzidas em termos de mitos justificadores da supremacia masculina, e, portanto, da ordem social que a gerara; no plano estrutural, à medida que se desenvolviam as forças produtivas, a mulher vinha sendo progressivamente marginalizada das funções produtivas, ou seja, periféricamente situada no sistema de produção (SAFFIOTTI, 1994, p. 35).

Na sociedade estratificada, sempre uma classe social será explorada pela outra. E a mulher, em qualquer classe, sempre subalternizada a priori pela própria condição de ser mulher (SAFFIOTTI, 1994). Não discutiremos nesta dissertação a complexa problemática das mulheres pobres e das mulheres; trataremos apenas da relação entre condição feminina e liberdade de escolha das mulheres brancas de classe média e popular, que constituem o universo feminino no teatro rodriguiano.

O ensino é um fator determinante para compreender tanto o lugar que ocupam as mulheres na sociedade, como também as razões que levam as personagens do teatro de Nelson Rodrigues a uma inerente falta de compreensão das suas possibilidades no mundo. Dessa falta de percepção nascem imoralidades descaradas.

É verdade que as mulheres se beneficiaram da democratização do ensino no Brasil, tendo em vista o aumento gradual da sua participação no ensino ao longo das décadas, como coloca Saffioti em “Mulher Brasileira é assim” (1994). Contudo, vale ressaltar que seu papel no trabalho não remunerado continuou impactando a maneira como a mulher compreendia a sua educação como um lugar de emancipação e liberdade.

Todos esses percursos são essenciais a fim de compreender a personagem feminina de uma perspectiva crítica e libertadora. Como afirmava acertadamente Boal (1992, p.11), “(...) todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem”. A pretensão de separar o teatro da sua dimensão política é também política, e se estabelece como arma numa sociedade que sempre foi a matéria-prima dos palcos.

5 DONAS DE SEUS DESEJOS? A ANÁLISE DE TEATRO NO PROCESSO DE EMANCIPAÇÃO DO INDIVÍDUO

É de senso comum a tendência de colocar personagens reais e fictícias em diferentes esferas relacionadas aos seus papéis definidos em termos de subcategorias, que envolvem duas categorias principais no caso das mulheres: as santas e as outras. Como mencionamos, o teatro sempre fez essa separação ao abordar as personagens femininas.

Quando pensamos em Nelson Rodrigues, essa praxe se confunde. Para perceber essa situação, basta fazer o exercício de olhar para qualquer personagem feminina rodriguiana, e tentar colocá-la em um desses lugares. Frequentemente, a história se inverte e a única personagem comprometida com a boa moral é precisamente aquela a quem a sociedade condena. Já a santa, mãe de família, esposa e rainha do lar, pode tornar-se possessiva, ciumenta, louca e até assassina.

Observemos as personagens de *Vestido de Noiva*, que comprovam essa afirmação. Enquanto Alaíde parece uma mulher perfeitamente aceitável socialmente, sua vida toda é uma mentira. Ela não tolera o marido, nem a irmã, e vive sonhando em ser livre de alguma coisa que ela mesma não consegue descobrir o que é.

Por outro lado, Madame Clessi, a personagem que existe apenas em sua imaginação, é livre e comete todos os seus “erros” à luz da verdade. Qual a grande diferença entre as duas? Uma é uma farsa para si mesma, e vive de acordo com uma aparência que não a define. A outra vive o que sente e acredita. Ambas têm destinos dramáticos, há de se observar, mas apenas uma delas viveu uma vida íntegra.

Essa confusão acontece em todas as obras rodriguianas, ainda que nem sempre o contraste exista. Personagens que se libertam de uma *consciência ingênua* do mundo conseguem romper as garras masculinas, como no exemplo de *Os Sete Gatinhos*, ainda que deveras violento. Mulheres que se limitam à voz silenciosa da opressão ou a uma *consciência fanatizada* acabam presas aos seus próprios destinos tristes, como Zulmira, em *A Falecida*.

A escolha é determinante para compreender por que as mulheres rodriguianas são revolucionárias. A política que envolve o teatro frequentemente coloca a mulher devidamente casada como a heroína, muitas vezes apenas acompanhando o herói, enquanto no teatro de Rodrigues a mulher é o centro de seu fim e de seu começo.

As suas percepções do mundo passam a ser ouvidas por nós, leitores e espectadores, a todo momento. Seja a partir da superação tardia de Alaíde quanto às suas limitações sociais, seja pela *consciência fanatizada* de Zulmira ou pela tomada violenta de *consciência crítica* das filhas de Noronha, podemos enxergar nesse universo mulheres plurais, aptas ao debate infinito e à criação de inúmeras possibilidades no âmbito da educação ou no do palco.

A transformação tomada por Freire parte de um lugar de diálogo e não de violência. Mas a proposta aqui não é entender essas mulheres enquanto exemplos fixos de heroínas gregas ou modelos de transformação social, e sim enquanto indivíduos praticantes de sua autonomia intelectual e passíveis de inúmeras interpretações. Ou seja, seres humanos.

Ao adotar a ideia de demonização da personagem feminina – o que era, talvez, a intenção do dramaturgo –, Nelson Rodrigues provocou um sentido inverso: se são demoníacas, são também humanas, porque não há nada mais humano do que o demônio. E daí se tira o peso da santidade moral feminina e coloca-se a mulher como dona de seu próprio caminho, ainda que esse caminho seja trilhado à sombra do patriarcado.

Não há nada mais discutível e discutido do que os textos teatrais de Nelson Rodrigues. Com seus absurdos e suas indecências, por si só o teatro rodriguiano já é capaz de suscitar reflexões. É dessas reflexões que podem surgir momentos de pensamento autônomo mais intenso, que possibilitem ao indivíduo seu próprio processo de análise e interpretação do mundo.

Quando pensamos na personagem feminina rodriguiana, pensamos também no que fundamenta as peças do dramaturgo: o desejo. Esse aspecto tão necessário ao ser humano, discutido por Freud e Lacan, e que faz parte do que há de mais profundo em nós, toma conta da cena e se faz valer em cada uma das mulheres de Nelson Rodrigues.

Freud explica o desejo como um movimento psíquico inconsciente. Alaíde, em *Vestido de Noiva*, é como farsa inconscientemente. Em determinado ponto da peça, ela afirma: “ALAUDE (*microfone, com um acento doloroso*) Sonho – será? Estou com a cabeça tão virada! Pode ser que tudo tenha ficado só na vontade” (RODRIGUES, s.p., p.89). A sua confusão se dá porque não sabe se matou ou não o marido, e, no meio da sua alucinação, Madame Clessi afirma que pode ser que não o tenha feito.

Podemos observar dois pontos importantes. Primeiro, como Alaíde, ao desejar tanto a sua emancipação, gostaria de ter matado o marido, ao mesmo tempo em que esse desejo lhe provoca sentimento de culpa. Em segundo lugar, como a figura de Madame Clessi aparece como sábia, dona de seus desejos e pensamentos. Em ambos os casos, a *consciência ingênua*, tratada por Freire, nos é apresentada.

Alaíde, que já consegue ver o lugar social em que se encontra, deseja a liberdade de outra realidade. Esse desejo não é alcançado, e não tem raízes para além de sua própria imaginação. Contudo, é também uma lição de como, ao não superarmos os nossos próprios processos fanatizados, podemos sucumbir e caminhar no sentido da nossa própria tragédia social.

Assim acontece com Zulmira, em *A Falecida*. O seu desejo de liberdade e luxo é tão grande e tão impossível aos seus olhos, que o único meio de conseguir alguma coisa parecida com isso é ser enterrada com tudo o que não teve em vida. Como se fosse realizar todos os seus desejos, ela afirma que, no dia da sua morte, "(...) Glorinha vai ficar com cara de tacho, besta!" (RODRIGUES, s.d., p.304). Ou seja, apenas na morte ela conseguiria alcançar tudo o que desejou durante a vida toda, um exemplo da *consciência fanatizada* em sua instância mais insana.

Já as mulheres de *Os Sete Gatinhos* conseguem, a partir de Silene e sua coragem de assumir o seu próprio rosto, se livrar do opressor em suas vidas. É chocante vê-las enquanto assassinas do próprio pai, mas como alegoria da própria limitação humana, elas transitam de um lugar de abuso a um lugar de liberdade.

Aliás, todas as peças rodriguianas são dotadas de ironia, construída pelo ridículo. Neste caso, uma mãe que escreve obscenidades no banheiro; um pai que esbofeteia a filha porque pensava que ela era a autora dos escritos, sendo que a manda deitar-se com homens muito mais velhos por dinheiro. Podemos, neste caso, perceber como o mundo do teatro, assim como o mundo literário, nos permite um olhar mais cômico e irônico do que seria apenas trágico e grotesco na vida real.

Há, para além disso, mais um exemplo de construção de uma *consciência fanatizadora*. Seu Noronha é um exemplo desse tipo de consciência, já que não é ele que possui uma crença, mas a crença que o tem, como Boal coloca em *Teatro do Oprimido* (2022). Ele luta para se aliar ao ideal familiar burguês, inclusive levando as próprias filhas à prostituição, baseando-se apenas em suas próprias ideias limitadas.

Aliás, notamos que grande parte das personagens rodriguianas são fanáticas. O que é perfeitamente compreensível em contexto de sociedade capitalista. Só, talvez, as mulheres de *Os Sete Gatinhos* consigam, ainda que seja com uma atitude violenta, romper um pouco essa consciência.

Assim, o lugar cênico em Nelson Rodrigues nos possibilita visualizar e compreender os piores aspectos da sociedade de forma mais integral e íntima. E é justamente nesse lugar que conseguimos observar com clareza que o ser social oprimido tem diversas expressões a partir da estrutura social. Seja como as mulheres oprimidas em *Os Sete Gatinhos*, ou o movimento de luta de classes estabelecido com Zulmira, em *A Falecida*. Isso nos dá elementos, como a escritora Joice Berth explica, no prefácio de *Pedagogia do Oprimido*, “para entender que o opressor também é multifacetado e tem vários níveis de atuação” (2021, p.53). Seu papel pode ser tanto direto como indireto, como uma tentativa falha de fazer parte de uma família tradicional burguesa até a pressão social de ser ter sucesso, mesmo que seja com um enterro luxuoso.

Conclui-se que é necessário superar a ideologia excludente, segundo a qual o lugar de pertencimento cultural e intelectual é apenas para alguns. A exclusividade acaba com a real integração, proposta por Freire e praticada por Boal e seu teatro.

É preciso que as máscaras do privilégio caiam, para que enfim consigamos construir qualquer conhecimento e transformação do mundo. A obra de Nelson Rodrigues é uma aliada nessa luta, já que busca desmascarar o lugar feminino na sociedade de classes, e com essa nova visão, uma retomada crítica desse lugar pode se aliar a uma educação que seja verdadeiramente crítica e libertadora.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cabe, nas nossas considerações finais, confirmar que no teatro de Nelson Rodrigues a ação é sempre impulsionada pelas personagens femininas. Em *Vestido de Noiva*, Alaíde constrói todo o seu conflito baseado em duas outras mulheres: Lúcia e Madame Clessi. A primeira, sua irmã, é a razão utilizada para explicar seu fim. Já Madame Clessi é a voz da sua própria imaginação e do seu desejo de liberdade, tentando fazer com que a protagonista compreenda o mundo que a cerca e a sua própria história.

Não há nada mais freiriano do que uma personagem que busca compreender a si mesma. Afirmamos ao longo desta análise que a construção da subjetividade também é um caminho para a libertação. Assim, apesar de o desfecho de *Vestido de Noiva* ser triste e amargo, a protagonista, enquanto agoniza, percebe qual é o seu lugar no mundo.

Em *A Falecida*, observamos uma mulher enlouquecida pela obsessão com a própria doença, e sua relação irracional com a prima Glorinha, que seria a razão de todos os males do mundo.

Mais uma vez, podemos notar personagens femininas que sustentam a ação com as suas relações interpessoais e, principalmente, com os seus anseios pessoais. Zulmira, não tendo conseguido nada do que desejou, configura um exemplo do que a vida tolhida pelo fanatismo pode nos reservar.

Enfim, em *Os Sete Gatinhos*, Silene, Aurora, Arlete e todas as personagens femininas são o grande eixo de ação da peça. Sem elas, não haveria nem a tentativa de adquirir um enxoval, já que o pai de família não realiza nada com as próprias mãos.

Além disso, a obra nos mostra um caminho de opressão superada, ao colocar mulheres que enfrentam qualquer coisa umas pelas outras. Se com violência nada de bom se constrói, com a fraternidade entre essas irmãs o mundo passa a ser um lugar menos opressor. Ainda que Nelson Rodrigues use da ironia máxima para construir essa peça, é difícil negar que as mulheres resistem bravamente aos males que as afligem.

Spivak (2010) afirma que o subalterno não pode falar. Mas essa condição é inerente e relacionada a um conformismo que implica que a voz das mulheres (e de outros subalternos) sempre será calada. Com Nelson Rodrigues, nem sempre essa afirmação é verdadeira. Se *Vestido de Noiva* e *A Falecida* apresentam perspectivas

pessimistas em relação ao destino feminino, em *Os Sete Gatinhos* as mulheres conseguem aniquilar o pai tirano.

Em última análise, são as mulheres que, nesse teatro, conduzem a ação, seja com suas alucinações, ou com seu fanatismo, ou até com seus desejos de liberdade. E ainda que isto pese aos críticos do tão propagado reacionarismo de Nelson Rodrigues, são também elas que desencadeiam em nós, leitores e espectadores desse teatro, o processo de conscientização política programaticamente preconizado por Augusto Boal e Paulo Freire.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Neuma. **Patriarcado, sociedade e patrimonialismo**. Sociedade e estado, v. 15, p. 303-330, 2000. Disponível em: <<https://www.scielo.br/ij/se/a/cRnvYmPTgc59jggw7kV5F4d/?lang=pt>>. Acesso em: 20 abr. 2023.
- ARISTÓTELES. Poética. *In*: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.
- BALL, David. **Para frente para trás: um guia para leitura de peças teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Tradução de Maria Paula Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BIOGRAFIA de Nelson Rodrigues | Brasil Memória das Artes. Funarte.gov.br. Disponível em: <<http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/nelson-rodrigues/biografia-de-nelson-rodrigues/>>. Acesso em: 8 dez. 2020.
- BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido: e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2019.
- BOFF, Maria Luíza Ramos. Nelson Rodrigues: a mulher em três planos. **Travessia** (Florianópolis), nº 25, 1992, p. 82-84.
- CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Ed. da UNESP, 1997.
- CHACAL. Belvedere (1971-2007). São Paulo / Rio de Janeiro: Cosac Nayfi / **7 Letras**, 2008.
- COELHO, Frederico. **Quantas margens cabem em um poema? Poesia marginal ontem, hoje e além**. Poesia Marginal: palavra e livro. São Paulo: IMS, p. 11-35, 2013. Disponível em: https://.cloudfront.net/46921264/Artigo_Poesia_Marginal-Academia-libre.pdf?. Acesso em: 20 mar. 2023.
- CORREIA, Wilson; BONFIM, Cláudia. **Práxis pedagógica na filosofia de Paulo Freire: um estudo dos estádios da consciência**. Trilhas Filosóficas, v. 1, n. 1, p. 55-66, 2008. Disponível em: https://www.uern.br/outros/trilhasfilosoficas/conteudo/praxis_pedagogica.pdf. Acesso em: 16 mar. 2023
- CUKIERT, Michele; PRISZKULNIK, Léia. **Considerações sobre eu e o corpo em Lacan**. Estudos de Psicologia (Natal), v. 7, p. 143-149, 2002. Disponível

em:<https://www.scielo.br/j/epsic/a/B6bDhRYBMtzmhTs6m4tW4rd/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 12 jan. 2023.

DACANAL, José Hildebrando. **Dependência, cultura e literatura**. São Paulo, Ática, 1978.

DEBORD, GUY. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro, Contraponto. 1997.

DESPENTES, Virginie. **Teoría king kong**. L'Altra editorial, 2019.

DICIONÁRIO **Oxford**. Disponível em <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/us/>. Acesso em: 12 jan.2023.

FACINA, Adriana. **Santos e canalhas**: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

FRAGA, Eudinyr. FRAGA, Eudinyr. **Nelson Rodrigues expressionista**. São Paulo: Ateliê Editorial; FAPESP, 1998.

FREIRE, Paulo; SHOR, Ira. **Medo e ousadia: o cotidiano do professor**. 12. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 1.ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2021.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da esperança**: um reencontro com a pedagogia do oprimido. 31.ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2022

GUINSBURG, J. *et al.* (org.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

JUNQUEIRA, Renata Soares. **Nelson, O Alquimista do Inferno**: Algo mais sobre Nelson Rodrigues no teatro e no cinema. 1.ed. São Paulo: Todas As Musas, 2022.

LACAN, Jacques. A agressividade em psicanálise. *In*: LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 104-116

LACAN, Jacques. Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano. *In*: LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998. p. 807-842

MAGALDI, Sábato. **Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987

MAGALDI, Sábato. **Teatro da obsessão**: Nelson Rodrigues. São Paulo: Global, 2015.

MARTINS, Ferdinando. Honestas, desquitadas ou prostitutas: gênero e sexualidade no teatro brasileiro. **Anais ABRACE**, v. 11, n. 1, 2010. Disponível

em:<<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/viewFile/3259/3421>>. Acesso em: 15 jul. 2022.

MEDEIROS, Elen de. **Formulações do trágico no teatro de Nelson Rodrigues**. Minas Gerais: Editora UFMG, 2022.

MENEZES, Marília Gabriela de; SANTIAGO, Maria Eliete. Contribuição do pensamento de Paulo Freire para o paradigma curricular crítico-emancipatório. **Posições**, v. 25, p. 45-62, 2014.

METZLER, Marta. **Espelho falso: a paródia na formação do teatro brasileiro**. Sala Preta, v. 15, n. 1, p. 71-82, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/96078/98283>. Acesso em: 15 jan. 2023.

MILLETT, Kate. **Sexual politics**. Estados Unidos: University Of Illinois Press, 2000.

NEGRINI, Michele; AUGUSTI, Alexandre Rossato. **O legado de Guy Debord: reflexões sobre o espetáculo a partir de sua obra**. Biblioteca on-line de ciências da comunicação, 2013. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br>. Acesso em: 13 mar. 2023.

PALLOTINI, Renata. **Dramaturgia: a construção da personagem**. São Paulo: Ática, 1989.

PESSOTTI, Isaias. **A loucura e as épocas**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

RISÉRIO, Antonio. Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil. Anos 70: trajetórias, São Paulo, **Iluminuras**. p. 25-30, 2005.

RODRIGUES, Nelson. **Álbum de Família; A falecida; Vestido de noiva**. Edição integral. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.

RODRIGUES, Nelson. **Os Sete Gatinhos**. Rio De Janeiro. Ed. Nova Fronteira, 1980.

RODRIGUES, Sonia. **Nelson Rodrigues por ele mesmo**. HARLEQUIN, 2022.

RODRIGUES, Sonia. Teatro desagradável. **Folhetim**, Rio De Janeiro, n.7, p.7-13, maio-ago. 2000.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto**. São Paulo, Perspectiva, 1969.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SAFFIOTI, Heleieth. **A mulher na sociedade de classes**. Rio de Janeiro: Vozes, 1976.

SAFFIOTI, Heleieth. **Emprego doméstico e capitalismo**. Rio de Janeiro: Vozes, 1978.

SAFFIOTI, Heleieth. **Mulher brasileira: opressão e exploração**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

SAFFIOTI, Heleieth. **Poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SPIVAK, Gayatri C. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: UFMG, 2010.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Trad. Luiz Sérgio Répa. São Paulo: Editora Cosac & Naif, 2001.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Tradução de Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

TEIXEIRA, Tânia Márcia Baraúna. **Dimensões socioeducativas do teatro do oprimido: Paulo Freire e Augusto Boal**. Espanha: Universitat Autònoma de Barcelona, 2008.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. Tradução e notas de Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Debates, 303).

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo**, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.