

## O PROTAGONISMO FEMININO NO TEATRO DE NELSON RODRIGUES<sup>1</sup>

**Carla Cristina Fernandes SOUTO<sup>2</sup>**

Doutora em Teoria da Literatura pela UFRJ

Mestre em Literatura Comparada pela UFRJ

Docente do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo –  
Campus São Paulo (IFSP)

Teatro é ação. E o teatro de Nelson Rodrigues é um espaço em que reinam soberanas as protagonistas, desde *A mulher sem pecado*, escrita em 1941 até *A serpente*, de 1978. Na maior parte de suas dezessete peças, as ações femininas vão desencadear os conflitos, chegando ao ponto de que, em *Dorotéia*, de 1949, o dramaturgo simplesmente abra mão de personagens masculinas, retratando-as no palco apenas por meio de objetos ou gritos.

Promovendo um desfile somente com os títulos das peças, já se pode notar que aqueles com gênero feminino ou objetos de uso feminino são sete: *A mulher sem pecado*, 1941; *Vestido de noiva*, 1943; *Senhora dos afogados*, 1947; *Dorotéia*, 1949; *A falecida*, 1953; *Viúva, porém honesta*, 1957; e *A serpente*, 1978. Em seguida, aparecem sete títulos que abarcam os dois gêneros ou objetos de uso dos dois gêneros: *Álbum de família*, 1946; *Valsa n. 6*, 1951; *Perdoa-me por me traíres*, 1957; *Boca de Ouro*, 1959; *Beijo no asfalto*, 1960; *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*, 1962; *Toda nudez será castigada*, 1965. Por fim, em apenas três ocasiões, aparecem os títulos em que o gênero é masculino: *Anjo negro*, 1947; *Os sete gatinhos*, 1958; *Anti-Nelson Rodrigues*, 1973.

Mas somente os títulos não demonstram com exatidão a força das personagens femininas na obra rodriguiana. É preciso examinar mais atentamente cada enredo e personagens na ordem cronológica de sua criação para ter a dimensão do peso que as ações femininas tomam em seu teatro, de modo que é possível dizer que a obra do maior

<sup>1</sup> Contribuição, por convite, para o projeto de extensão **Literatura de Autoria Feminina**, sob orientação do Professor Charles Borges Casemiro (Edital n. 557/2016).

<sup>2</sup> Endereço eletrônico: carla.souto@gmail.com

dramaturgo brasileiro exalta de forma irrefutável o protagonismo feminino nas ações que geram os conflitos que estão no cerne de cada uma de suas tramas.

Na primeira peça, *A mulher sem pecado*, o conflito se origina pelo fato de Lídia, a esposa de Olegário, ser tão perfeita e boa nas suas tarefas conjugais (inclusive a de cuidar de uma sogra alienada) que provoca desconfianças no marido a respeito de sua fidelidade. Em vez de valorizar a mulher, Olegário não consegue suportar tamanhas qualidades e se finge de paraplégico para testar a honestidade de Lígia, levando a farsa até as últimas consequências. A aparente superioridade moral da esposa foi o motor dos acontecimentos na obra que trabalha um tema que será recorrente na obra rodriguiana: quando a mulher trai, é por culpa do próprio marido, que não foi capaz de satisfazer o amor da sua companheira.

A segunda peça, *Vestido de noiva*, tem como título o objeto de desejo muito presente no imaginário feminino brasileiro na década de 40 do século XX: o casamento. Mas a grande questão é a rivalidade entre duas irmãs, Alaíde e Lúcia, mostrada por um espelho inverso no qual cada uma só pode possuir o que a outra não tem. Alaíde conquista os namorados da irmã, um a um, até que resolve se casar com um deles, Pedro, o que deixaria o caminho livre para Lúcia viver sua vida amorosa sem a sombra da irmã. Ao contrário, agora é Lúcia quem vai ameaçar com sua sombra o matrimônio de Alaíde, insinuando, no momento em que a outra se prepara para a cerimônia, que Pedro um dia poderia ficar viúvo e contrair novas núpcias com a cunhada. Esta obra tem ainda, como uma espécie de consciência de Alaíde, Madame Clessi, uma prostituta e cafetina que viveu no século anterior e foi assassinada por um jovem amante, cujo diário Alaíde lera.

Se nas duas primeiras peças, tudo gira em torno do casamento, a terceira, *Álbum de família*, vai trabalhar também com as consequências de tal união: os filhos. O casamento é mostrado do ponto de vista hipócrita da sociedade, na voz da personagem “speaker” e nas ações da personagem “fotógrafo” para construir as imagens de um álbum que é desconstruído pelos acontecimentos da trama. Jonas e Senhorinha são o casal perfeito dos retratos, cuja família vai aumentando à medida que nascem os filhos. As ideias do “complexo de Édipo”, do “complexo de Eléctra” e do tabu do incesto são elevadas à potência máxima, já que todos os filhos (menos Guilherme, que ama a irmã e se emascula) são apaixonados pela mãe; e a filha é apaixonada pelo pai. O problema é

que tal amor é correspondido pelos genitores, mas somente as mulheres: Senhorinha e a filha Glória possuem a coragem de tomar atitudes em direção à realização de seus desejos amorosos, movendo o conflito da peça. Glória toma como amante uma colega de colégio, Teresa, mas confessa para o irmão que vê o pai na imagem do Cristo, desejando-o como homem. Senhorinha consente em ter relações com o filho Nonô, que enlouquece e passa a viver nu, correndo e gritando em torno da casa.

Na quarta peça, *Anjo Negro*, apesar de o título se referir a Ismael, o marido negro, há uma simbiose tal entre ele e a esposa branca, Virgínia, que o protagonismo é compartilhado. Ainda assim, as ações que movimentam o conflito da trama são femininas. É a tia de Virgínia que permite que ela seja estuprada pelo futuro marido, possibilitando o posterior casamento. A peça tem início com a morte de mais um filho do casal, afogado em um tanque raso pela própria mãe, com o consentimento do pai. Esta sequência de mortes só é interrompida quando Virgínia trai Ismael com Elias, cego e branco, irmão de criação do marido. Ou seja, embora o título traga Ismael como protagonista e a grande discussão seja o racismo, são as ações de Virgínia que movem os conflitos.

A quinta peça, *Senhora dos afogados*, retoma as ideias sobre os complexos de Édipo, Eléctra e o tabu do incesto. Aqui, em vez de toda a família, é a filha Moema que, na sua paixão pelo pai, vai conduzindo a destruição, por afogamento, das irmãs. Leva a avó a morrer de inanição, empurra a mãe para os braços do próprio noivo, que também é seu meio-irmão, fazendo com que o pai, Misael, corte as mãos da esposa e que o irmão, Paulo, mate o noivo e cometa suicídio. Tudo isto para não ter que compartilhar com ninguém o afeto do pai.

Na sequência, temos a sexta e a sétima peças, em que só há personagens femininas no palco. Em *Dorotéia*, a chegada da personagem homônima na casa das primas marca o início do conflito, já que todas são feias e possuem um defeito de visão que as impede de enxergar homens. Com a chegada da linda e perdida prima Dorotéia, passam a enxergar as botinas desabotadas do noivo da filha de uma delas, Eusébio da Abadia, ficando a ponto de se tornarem como Dorotéia. O masculino é retratado como objeto: botinas, jarro e chagas, representando respectivamente Eusébio, o desejo sexual e Nepomuceno. Já em *Valsa n. 6*, um monólogo, temos a narrativa de Sônia, uma menina que foi assassinada, tentando se lembrar de quem era e das circunstâncias da sua

morte. Ela trava diálogos com o senso comum e com a hipocrisia da sociedade até cair desfalecida, no piano, com uma faca nas costas.

A *falecida*, oitava peça, tem como protagonista Zulmira, uma mulher que trai o marido porque ele lavou as mãos após consumir o casamento. Aqui, um gesto aparentemente sem importância do marido motivou uma série de ações da esposa. Após consumada a traição, Zulmira é avistada em companhia do amante pela prima Glorinha e logo depois se descobre tuberculosa. A trama se desenrola com a busca obsessiva de Zulmira por um enterro de luxo financiado pelo amante que a faça suplantar a prima e rival, obtendo a redenção pela sua traição, plenamente justificada.

A mesma temática da mulher que trai motivada pelas atitudes do marido se desenvolve na nona peça de forma ainda mais explícita. O título *Perdoa-me por me traíres* é a frase dita pelo marido de Judite, Gilberto, ao ser confrontado pela família a respeito da traição da esposa. Como não admite separar-se dela, ele se coloca diante da família como culpado por ser traído e acaba internado como louco. Quem conta tal história para a filha do casal, Glorinha, é Raul, seu tio, que espera arrancar uma confissão da sobrinha e depois obrigá-la a tomar veneno, da mesma forma que fez com a cunhada. Mas Glorinha, que aparece já na primeira cena da peça fazendo sua própria história, tem outros planos.

Em *Viúva, porém honesta*, décima peça, a personagem título é Ivonete, uma menina que é obrigada pelo pai a se casar com um crítico de teatro homossexual porque Dr. Lambreta, um médico louco, a declara grávida. A peça discute o poder da imprensa de “fazer e desfazer presidentes” e de criar imagens conforme a conveniência na pessoa do Dr. J. B., pai de Ivonete e dono do jornal. Apesar do poder que ele tem para comandar os bastidores do país, Dr. J. B. acaba se curvando diante dos atos da filha e da sua obstinação por ser uma viúva honesta, já que enquanto o marido foi vivo ela o traía sem nenhum escrúpulo.

*Os sete gatinhos*, décima primeira peça, traz uma família corrompida, na qual as filhas mais velhas do casal, Seu Noronha e Dona Aracy, se prostituem para garantir que Silene, a filha mais nova, possa se casar virgem. A farsa se desfaz quando Silene é expulsa do colégio interno por matar a pauladas uma gata prenhe, que mesmo morta tem os sete filhotes, um a um, na frente das outras alunas. O ato cruel de Silene move a ação da peça e faz com que se desvele cada um dos segredos da família.

Na décima segunda peça, *Boca de Ouro*, apesar de o protagonista ser a personagem homônima, um bicheiro que deseja imortalizar suas façanhas como um deus asteca num caixão de ouro, D. Guigui é a narradora, o elo fundamental que vai produzir as três versões diferentes da mesma história. A primeira é criada por uma mulher abandonada pelo amante e que deseja se vingar, ignorando o fato deste já estar morto. A segunda é a de uma mulher que sente a dor da perda definitiva do homem amado. A última é a versão de uma mulher sensata, que quer preservar o seu casamento. A notícia da morte do amante e a presença da figura do marido vão distanciando cada vez mais D. Guigui dos fatos que ela viveu. Ao final, é como se Boca de Ouro fosse para ela não o homem que ela conheceu e amou, mas um herói distante, uma figura lendária conhecida através de narrativas, mito que é construído pela própria D. Guigui.

A décima terceira peça, *O beijo no asfalto*, retoma a crítica à imprensa, mostrando como a vida de uma pessoa pode ser construída ou destruída por conta das narrativas de jornais. Esta é a peça em que as personagens femininas são mais apagadas para dar o protagonismo à manipulação que a imprensa e a polícia fazem a respeito das informações, distorcidas por causa de interesses econômicos.

Na décima quarta peça, *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*, o protagonismo é dado a um dilema moral que se apresenta para Edgard: casar com a filha do Dr. Werneck, Maria Cecília, escondendo a violação que ela mesma perpetrou com a ajuda de Peixoto, cunhado e amante, em troca de cinco milhões, ou casar com o amor de sua vida, Ritinha, ficando sem nenhum dinheiro e com uma moça que se prostituiu para sustentar a família. Muito embora o dilema seja de Edgar, tanto Maria Cecília como Ritinha são mulheres fortes, que assumem suas decisões, uma contrária à família e a outra favorável à sua preservação.

A décima quinta peça, *Toda nudez será castigada*, apesar de ter seu conflito motivado pela vingança de Patrício em relação ao irmão Herculano, gira em torno das relações de todas as personagens com a prostituta Geni, que se casa com Herculano após ser apresentada a este por Patrício e que depois tem um caso com o enteado Serginho. Quando Serginho a abandona e foge com o ladrão boliviano que conheceu na cadeia, Geni se mata e a história é contada em *flashback*. Geni é personagem central, tendo relações com todos os membros da família.

A décima sexta peça tem como título o nome do dramaturgo: *Anti-Nelson Rodrigues*, brincadeira que indica a redenção da personagem Oswaldinho por conta do amor verdadeiro que nutre por Joice. Ao contrário da maioria das peças, em que as personagens traem o sentimento e são castigadas, a obstinação moral de Joice e sua fidelidade ao amor verdadeiro conseguem ser mais fortes que a falta de caráter e a má conduta do *playboy* Oswaldinho.

A última peça do dramaturgo, *A serpente*, retoma a rivalidade entre irmãs que marcou o teatro brasileiro, alçando-o à modernidade. Quando o drama inicia, nós vemos que Lígia tinha um casamento incompleto, que a mutilava como mulher, que a humilhava diante da felicidade da irmã. Lígia tinha diante de si e atravessando as paredes da sua intimidade o sexo e a felicidade que jamais lhe pertenceriam, como uma tortura infinita: a impotência de seu marido. Guida, ao contrário, tinha um casamento feliz e era sexualmente ativa. Para coroar a sua satisfação, morava com a irmã, também casada, com a qual sempre fora muito unida. No momento em que a frágil relação entre a irmã e o cunhado se rompe, Guida demonstra com toda a veemência os sentimentos que sempre nutriu pela irmã, desde a infância, fala sobre o medo que teve quando as duas se apaixonaram, menciona o desejo de morrerem juntas, desespera-se com o impulso suicida de Lígia e até reafirma o pacto de morrerem juntas. Porém, ela não pretende dar fim à vida nem abdicar da companhia de Lígia e nem de Paulo. Assim, comete a ação que vai mover o conflito da peça: oferece-lhe uma noite com o próprio marido, Paulo. Guida reúne no mesmo quarto, na mesma cama, os dois objetos do seu amor: Lígia e Paulo. Encostada na parede que os separa, participando dos acontecimentos como mentora, acompanhando cada grito, tem o seu orgasmo. O incesto finalmente foi consumado. A relação de construção das protagonistas é uma ausência que jamais poderia se completar, posto que só é ausência em face da sua mesma presença na outra personagem. O amor entre as irmãs é de tal forma brutal que o vazio de uma só é vazio em face de sua plenitude na outra.

O ciclo do teatro de Nelson Rodrigues se encerra com a potência gerada no amor e ódio entre duas mulheres, deixando os leitores perceberem que, na maioria das suas peças, esta força feminina, capaz de gerar as ações que movem a maioria dos conflitos, está a serviço das duas grandes obsessões do dramaturgo: o amor e a morte. A mulher pode trair o marido, mas não pode trair o amor que sente. Suas ações seguem uma outra

lógica, que não a do senso comum e da moral que as condenava *a priori* simplesmente por serem mulheres. Num Brasil moralista e hipócrita em que maridos podiam cometer assassinatos em nome da honra, o dramaturgo dá voz aos maridos traídos para que peçam perdão, para que se tornem espectadores dos conflitos protagonizados pelas ações femininas, para que se mostrem tão mesquinhos que sejam capazes de cobrar do amante da esposa o dinheiro para o enterro, ou de lucrar com a prostituição das próprias filhas.

### Referências bibliográficas

RODRIGUES, Nelson. A falecida. (Tragédia carioca em três atos). In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. V. 3: tragédias cariocas I. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 51-119.

RODRIGUES, Nelson. Álbum de Família. (Tragédia em três atos). In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. V. 2: peças míticas. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 49-120.

RODRIGUES, Nelson. A mulher sem pecado. (Drama em três atos). In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. V. 1: peças psicológicas. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 41-103.

RODRIGUES, Nelson. Anjo Negro. (Tragédia em três atos). In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. V. 2: peças míticas. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 121-192.

RODRIGUES, Nelson. Anti-Nelson Rodrigues. (Peça em três atos). In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. V. 1: peças psicológicas. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 231-371.

RODRIGUES, Nelson. A serpente. (Peça em um ato). In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. V. 4: tragédias cariocas II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 53-86.

RODRIGUES, Nelson. Boca de ouro. (Tragédia carioca em três atos). In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. V. 3: tragédias cariocas I. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 255-339.

RODRIGUES, Nelson. Bonitinha, mas ordinária. (Peça em três atos). In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. V. 4: tragédias cariocas II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 243-326.

RODRIGUES, Nelson. Dorotéia. (Farsa irresponsável em três atos). In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. V. 2: peças míticas. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 193-253.

RODRIGUES, Nelson. O beijo no asfalto. (Tragédia carioca em três atos). In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. V. 4: tragédias cariocas II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 87-153.

RODRIGUES, Nelson. Os sete gatinhos. (Divina comédia em três atos e quatro quadros). In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. V. 3: tragédias cariocas I. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p.181-253.

RODRIGUES, Nelson. Perdoa-me por me traíres. (Tragédia de costumes em três atos). In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. V. 3: tragédias cariocas I. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 121-179.

RODRIGUES, Nelson. Senhora dos Afogados. (Tragédia em 3 atos). In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. V. 2: peças míticas. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 255-332.

RODRIGUES, Nelson. Toda nudez será castigada. (Obsessão em três atos). In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. V. 4: tragédias cariocas II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 155-238.

RODRIGUES, Nelson. Valsa n.º 6. (Peça em dois atos). In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. V. 1: peças psicológicas. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 169-214.

RODRIGUES, Nelson. Vestido de noiva. (Tragédia em três atos). In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. V. 1: peças psicológicas. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 105-167.

RODRIGUES, Nelson. Viúva, porém honesta. (Farsa irresponsável em três atos). In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. V. 1: peças psicológicas. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 215-269.