

O PARADOXO NAS PERSONAGENS FEMININAS RODRIGUIANAS

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i38p139-156>

Fernanda Hamann

RESUMO

Este artigo pretende colocar em questão a pecha de “misógino” frequentemente associada a Nelson Rodrigues. Para isso, propõe uma análise de sua obra dramática, especificamente quanto a procedimentos de construção de personagens femininas. Além de protagonizarem metade das peças escritas pelo autor, tais personagens se afastam de estereótipos sexistas e reducionistas. Em sua complexidade, representam mulheres desejantes, em conflito com os obstáculos sociais e morais à realização de seus anseios. Mulheres divididas, marcadas pela dimensão do paradoxo, cuja abordagem no artigo se distribui em três tópicos: 1. *Nem Evas, nem Marias*; 2. *Meninas adultizadas e senhoras infantilizadas*; 3. *Amor e ódio entre mulheres da família*. Destaca-se, ainda, a importância atribuída por Nelson Rodrigues ao desejo feminino, com seu caráter disruptivo, percebido como ameaça, em especial pelos personagens masculinos.

PALAVRAS-CHAVE: Nelson Rodrigues; personagens femininas; dramaturgia rodriguiana; paradoxo; desejo feminino.

ABSTRACT

This article aims to question the “misogynistic” title often associated to Nelson Rodrigues. To that aim, it proposes an analysis of his dramaturgical work, specifically regarding procedures for the construction of female characters. In addition to starring in half of the plays written by the author, these characters move away from sexist and reductionist stereotypes. In their complexity, they represent desiring women, in conflict with social and moral obstacles to the fulfillment of their desires. Divided women, marked by the paradox dimension, approached by the article in three topics: 1. Neither Eves nor Marys; 2. Adultized girls and infantilized madams; 3. Love and hate between women in the family. Also noteworthy is the importance attributed by Nelson Rodrigues to female desire, with its disruptive disposition, perceived as a threat, especially by male characters.

KEYWORDS: Nelson Rodrigues; female characters; Rodriguian dramaturgy; paradox; female desire.

Nelson Rodrigues se tornou conhecido como o dramaturgo que modernizou o teatro nacional. Publicou dezessete peças, nove romances, milhares de contos e crônicas. Suas frases mais célebres — “toda unanimidade é burra”, “o brasileiro tem complexo de vira-latas” etc. — foram alçadas à condição de ditados populares. E apesar de sua inegável relevância para a arte e a cultura no Brasil, Nelson sempre dividiu opiniões, com seu estilo polemista, ousado, mais inclinado à provocação do que ao entretenimento.

No passado, foi acusado de imoralidade (pela direita) e de conservadorismo (pela esquerda), um dos tantos paradoxos suscitados por seu trabalho. No presente, tem sido associado à pecha de “misógino”, em grande parte devido à famosa declaração de que “nem toda mulher gosta de apanhar, só as normais”, frequentemente interpretada como apologia à violência de gênero. Uma vez que vivemos num país com índices altíssimos de feminicídios e agressões contra mulheres,¹ acredito que esta questão mereça a atenção de pesquisadoras e pesquisadores da obra rodriguiana. Daí a motivação que anima a escrita deste artigo.

¹ Mais de 18 milhões de brasileiras relatam ter sofrido violência física, sexual e/ou psicológica no ano de 2022. Cf. Fórum Brasileiro de Segurança Pública. *Visível e invisível: a vitimização de mulheres no Brasil*. 4ª Edição, 2023. Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2023/03/visiveleinvisivel-2023-relatorio.pdf>

Não pretendo me debruçar sobre os palpites reacionários do homem Nelson, nem incorrer no equívoco — há muito abandonado pela crítica, mas comumente cometido pela opinião pública — de julgar a importância da obra pela biografia do autor. Biografia à parte, o estudo da obra rodriguiana, em especial de sua dramaturgia (pérola de sua criação literária), conduz à constatação de que a violência de gênero costuma ser repudiada, e não desfrutada, pelas personagens femininas. Algumas cenas de violência doméstica, como aquela em que Lígia é agredida pelo marido Décio, em *A serpente* (1978), tendem a produzir um efeito de repulsa, mais próximo da denúncia do que da apologia. De um modo ou de outro, o sentido que se constrói diante de cenas como esta depende, também, da maneira como o leitor ou espectador a interpreta — e Nelson parecia saber disso, pois afirmou que “Um Shakespeare é apenas o coautor de si mesmo. O outro coautor é cada sujeito na plateia” (RODRIGUES, 1997, p. 162). Diretores teatrais como o carioca Marco Antonio Braz, sempre que abrem o microfone para o público se manifestar após uma encenação, percebem como são ricos os debates impulsionados pelas peças de Nelson, que continuam a dividir plateias entre diferentes reações e interpretações, abrindo (e não fechando) possibilidades semânticas e hermenêuticas.²

Já o *gostar* de apanhar, motivo insistente na pena rodriguiana, expressa o intenso interesse de Nelson por aquilo de que uma mulher *gosta* — um interesse, por sinal, pouco frequente no Brasil de meados do século XX. Este prazer masoquista feminino, atribuído também a certos personagens masculinos, enquadra-se, via de regra, aos limites de um jogo erótico e consensual — como no jogo entre Geni e Herculano, na peça *Toda nudez será castigada* (1965):

GENI: Então, começou a nossa loucura. Três dias e três noites sem parar. Virei o espelho para a cama. Te chamei para o jardim. Eu te pedia para me bater, para me morder. Eu também te batia e te mordia. Ah, te dei tanto na cara! (RODRIGUES, 1965, p. 205).

² Braz comenta o assunto em entrevista publicada nesta mesma Revista.

No tocante às relações de opressão masculina contra mulheres, retratadas por Nelson, não se pode ignorar a determinação da conjuntura histórica sobre a produção estética: toda representação artística é fruto de sua época. E o Brasil onde Nelson Rodrigues viveu e trabalhou era um país machista, muito mais do que é hoje. A leitura da obra rodriguiana revela que Nelson buscou representar *a vida como ela é*, como ele a testemunhava, e não *como ela deveria ser* – como explica o próprio autor, na crônica “Não tenho culpa que a vida seja como ela é” (1952).

Mesmo inserido neste contexto machista, o interesse de Nelson pelo desejo feminino, e pelo universo feminino de modo mais amplo, é tão insistente, que as referências a personagens ou temáticas femininas se explicitam nos títulos de várias peças: *A mulher sem pecado* (1941), *Vestido de noiva* (1943), *Senhora dos afogados* (1947), *Doroteia* (1949), *A falecida* (1953), *Viúva, porém honesta* (1957), *Bonitinha, mas ordinária* (1962) etc.

Metade de suas dezessete peças são protagonizadas por personagens femininas.³ Em sua enorme maioria, elas representam mulheres fortes e desejantes, que experimentam conflitos diante dos obstáculos sociais e morais à realização de seus anseios. Distanciam-se de qualquer estereótipo sexista, unívoco e reducionista. Muito pelo contrário: são personagens pulsantes, vivas. E sobretudo divididas — *paradoxais*.

Para destacar o paradoxo como recurso estético que confere complexidade e relevância às personagens femininas na dramaturgia de Nelson Rodrigues, proponho uma abordagem do tema sob três perspectivas: 1. *Nem Evas, nem Marias*; 2. *Meninas adultizadas e senhoras infantilizadas* e 3. *Amor e ódio entre mulheres da família*.

1. Nem Evas, nem Marias

A tentação, a culpa, a vergonha, a necessidade de perdão e expiação do pecado: uma certa moralidade cristã tem lugar proeminente na obra rodriguiana. Não como um panfleto — Nelson detestava o teatro que se queria pedagógico —, mas como um universo de afetos e limites, tensionando o conflito que divide o/a

³ Alaíde, em *Vestido de noiva* (1943); Doroteia, em *Doroteia* (1947); Moema, em *Senhora dos afogados* (1949); Sônia, em *Valsa nº 6* (1951); Zulmira, em *A falecida* (1953); Glorinha, em *Perdoa-me por me traíres* (1957); Geni, em *Toda nudez será castigada* (1965) e Lígia, em *A serpente* (1978).

personagem. Historicamente, o imaginário bíblico povoou a cultura brasileira de referências e padrões de comportamento, principalmente para as mulheres. A oposição entre o Bem e o Mal, ou entre Deus e o Diabo, corresponde à oposição entre a santa e a devassa, encarnadas nas figuras de Maria (mãe de Cristo, tão pura e desprovida de impulsos sexuais, que concebeu um filho sem deixar de ser virgem) e Eva (a pecadora, que tentou Adão a comer o fruto da árvore proibida e desgraçou toda a espécie humana).

A dramaturgia rodriguiana está repleta de figuras femininas extraordinariamente recatadas que, à primeira vista, poderiam ser interpretadas como caricaturas de Maria, e também repleta de figuras femininas claramente libidinosas e sedutoras, que, à primeira vista, poderiam ser interpretadas como caricaturas de Eva. Apenas à primeira vista. A simplicidade do registro informal que geralmente marca a interação dos personagens em cena (uma novidade introduzida por Nelson, crucial para a modernização do teatro brasileiro) não impede que uma leitura atenta decifre as camadas complexas inerentes à composição de cada um deles, e das relações entre eles. A rigor, o traço mais revelador de uma personagem feminina de Nelson Rodrigues tende a ser a *tensão entre facetas opostas*, e não a vitória de uma sobre a outra.

A concepção paradoxal da condição humana, presente e central na dramaturgia rodriguiana, é apontada no livro *Nelson Rodrigues: flor de obsessão* (1990), no qual Mario Guidarini defende que “a espinha dorsal do teatro de Nelson Rodrigues são os opostos intercomplementares” (p. 111). Guidarini cita uma série de exemplos: “Na esposa se esconde o germe da amante. Na fidelidade, a traição. Na virgem, menina-moça, a ilusão do amor livre. Na autenticidade, a hipocrisia” (p. 120). Esta articulação entre polos opostos, que compõe o paradoxo como figura de linguagem dramática, participa de uma compreensão rodriguiana de homens e mulheres enquanto sujeitos divididos entre seus desejos e os obstáculos que se impõem à realização deles. Trata-se de uma compreensão próxima à instituída por Sigmund Freud, apesar do fato — paradoxal — de Nelson ter criticado a psicanálise e ridicularizado a figura do psicanalista em diversas ocasiões.⁴

⁴ Nelson maldizia a psicanálise — textualmente atacada por personagens de *A mulher sem pecado* (1941), *Perdoa-me por me traíres* (1957) e *Bonitinha, mas ordinária* (1962) — e fazia chacota do psicanalista — parodiado no personagem Doutor Lupicínio, que “não cura nem brotoeja” e só se interessa por sexo e dinheiro, em *Viúva, porém honesta* (1957).

No que se refere ao desejo sexual, as personagens femininas parecem manifestar essa divisão de modo mais radical, proporcional à força da repressão a que as mulheres são socialmente submetidas. Afinal, pesa mais sobre elas, do que sobre eles, a demanda moral de recalçamento das pulsões eróticas. A expectativa de se manterem fieis ao modelo da Virgem Maria, de modo a não se desgraçarem como Evas, impulsiona o conflito que dá vida e força a muitas personagens rodriguianas.

Tomemos como exemplo a peça *Doroteia* (1949), cujo enredo inclui somente personagens femininas. A trama se ambienta na casa onde moram três primas viúvas (e a filha de uma delas), membros de uma família em que, há gerações, as mulheres sofrem de uma cegueira seletiva: são incapazes de enxergar os homens. O texto apresenta um único pseudopersonagem masculino: o noivo invisível da jovem Das Dores, referido pela rubrica como um “par de botinas” — uma metonímia para o corpo do homem que, literalmente, não aparece na trama, ancorada, do início ao fim, na perspectiva das personagens femininas. Todas as mulheres da família sentem uma escrupulosa náusea diante do ato sexual, o que as conecta à linhagem de suas ilibadas antepassadas. Todas, menos uma: a protagonista Doroteia, além de enxergar os homens e de ter se relacionado com vários deles, jamais sentiu a tradicional repulsa que a salvaria de uma conduta pecaminosa. Teve até um filho considerado ilegítimo, gerado fora do matrimônio. E a responsabilidade pela morte dessa criança a faz sentir tanta culpa, que ela bate à porta das primas, em desespero, na esperança de que as viúvas possam ajudá-la a expiar seus pecados.

À primeira vista, Doroteia se apresenta como Eva: sensual, sedutora, perigosa, propensa a desrespeitar os limites impostos a sua satisfação sexual. Mas a culpa aparece como um traço moral que aponta na direção contrária, determinante para o arco da personagem, em sua busca pela redenção e até pela beatificação (ela concorda em castigar seu belo corpo com chagas, assumindo seu martírio, como uma santa). As primas, por sua vez, se apresentam inicialmente como Marias: roupas largas, recatadas, que não deixam aparecer suas curvas femininas. Dormem numa casa sem quartos, para se impedirem de sonhar. Escondem-se atrás dos leques, para não se deixarem contaminar pela presença luxuriosa de Doroteia. Mas

é inútil: a Eva que elas tanto temem se encontra, adormecida, dentro de cada uma delas. A chegada da prima pecadora desperta calores e delírios nos corpos das viúvas, desinibindo seus impulsos libidinosos e reprimidos. Elas se mostram, então, habitadas por inclinações devassas tão poderosas que justificam a enorme energia empenhada em erigir barreiras rígidas o suficiente para contê-las.

Variações deste jogo de espelho às avessas — a santa devassa *versus* a devassa santa — se repetem na dramaturgia rodriguiana. Em *Bonitinha, mas ordinária* (1962), Maria Cecília é apresentada como uma jovem ingênua que perde a virgindade num estupro coletivo, e a família se empenha em providenciar um casamento para salvar sua reputação. O noivo do matrimônio arranjado, Edgar, é apaixonado por outra mulher, Ritinha, mas se decepciona ao saber que ela trabalha como prostituta. Ao longo da trama, descobrimos que Maria Cecília não só gostou, como planejou o estupro coletivo, apenas uma de suas fantasias eróticas. E descobrimos também que Ritinha se prostitui a contragosto, com o intuito de ajudar a mãe, vítima de demência senil, incapaz de sustentar as filhas depois de se tornar viúva. Da inocência da menina, rebenta a perversão sexual. Da devassidão da prostituta, o martírio e o sacrifício em prol de um Bem maior.

Talvez o exemplo mais emblemático, no sentido de conferir tal complexidade paradoxal a uma personagem feminina que não se reduz a uma Eva, nem a uma Maria, se verifique na construção da protagonista de *Vestido de noiva* (1943). Após sofrer um atropelamento, Alaíde está entre a vida e a morte numa sala de cirurgia. À medida que os médicos manejam bisturis e outros instrumentos para cortar e fragmentar seu corpo, sua mente também se fragmenta: o enredo se tece entre retalhos de memórias e alucinações. A rubrica indica que a trama se divide em três planos: o da realidade (o real do corpo manipulado na cirurgia), o da memória (em que Alaíde recorda, entre outros eventos, de seu casamento na igreja, de véu, grinalda e vestido branco, símbolos da virgindade, seguindo os passos da mãe cristã) e o da alucinação (em que Alaíde almeja assumir uma vida libertina, dialogando com o fantasma de uma prostituta assassinada num crime passional).

A divisão dos planos dramatúrgicos replica a divisão da própria personagem, capaz de, numa passagem, dizer à prostituta que deseja viver e morrer igual a ela, e, em outra passagem, dizer ao pai que faz questão de entrar na igreja ao som da *Ave Maria* de Gounod.

2. Meninas adultizadas e senhoras infantilizadas

Assim como *Doroteia* (1949) e *Vestido de noiva* (1943) se constroem como mergulhos na subjetividade feminina, *Valsa nº 6* (1951) confirma o interesse rodriguiano pela mesma temática. No único monólogo que escreveu — dedicado à irmã, a atriz Dulce Rodrigues —, o dramaturgo dá voz e visibilidade, única e exclusivamente, a uma personagem feminina.

A peça encena o fluxo de consciência de Sônia, jovem assassinada aos 14 anos, protagonista defunta que se dirige ao público com a liberdade de um Brás Cubas de saias — ou, mais precisamente, “vestida como que para o primeiro baile” (RODRIGUES, 1951, p. 170). À semelhança do narrador do romance de Machado, Sônia narra reminiscências do que experimentou durante sua (breve) vida. Mas, diferente dele, entoava uma fala entrecortada por tropeços, dúvidas, lacunas de memória, tentando juntar os cacos da lembrança do crime que a vitimou. A rubrica de abertura a descreve com o “rosto atormentado, que faz lembrar certas máscaras antigas”, uma provável alusão ao pavor diante da violência que sofreu. Mas a máscara também alude à própria adolescência, momento da vida em que uma criança é convocada a assumir, progressivamente, a casca social de um adulto. Nesta transição, a coexistência simultânea de inclinações infantis e adultas alimenta um funcionamento psíquico dividido, que ganha contornos específicos para as meninas. Sônia encarna o susto da adolescente que ainda guarda bonecas e ursinhos de pelúcia, quando, de repente, percebe que as formas de seu corpo púbere atraem olhares masculinos famintos. Esta entrada no *jogo do desejo* — para usar um termo de Irã Salomão (2000) —, por si só, faz da adolescente uma figura paradoxal: uma menina adultizada. E Sônia, tendo o palco todo para si, encena este paradoxo, oscilando entre a inocência infantil e a incipiente sexualidade de mulher.

Meninas adultizadas são figuras recorrentes na dramaturgia rodriguiana, muitas vezes associadas a um fetiche comum entre os homens: a mocinha de corpo viçoso e uniforme de colegial. Mas ao mesmo tempo em que se apresentam ao olhar masculino como objetos de desejo, elas se apresentam em cena como sujeitos, impulsionadas pelo despertar de seus próprios anseios, potencializados pela ingenuidade perante os riscos de serem desejadas — e de desejar.

É assim que, na cena de abertura de *Perdoa-me por me traíres* (1957), Glorinha estaca, em frente ao bordel de Madame Luba. Embora atraída pelo ambiente de devassidão que a aguarda do outro lado da porta, ela se mantém dividida entre o fascínio e a resistência diante do mistério do sexual. Tal como Alaíde, em *Vestido de noiva* (1943), Glorinha investe na fantasia da prostituição seu ímpeto de se exercer no campo erótico, limitado pela exigência de recato e inibição com que precisa lidar em seu cotidiano. A amiga Nair insiste para elas entrarem logo no prostíbulo:

NAIR: Vem ou não vem?

GLORINHA: Tenho medo!

(...)

NAIR: Espia: não foi você mesma, criatura, que me pediu para te trazer?

GLORINHA: Pedi, mas... é o tal negócio. Você não conhece meu tio.

(RODRIGUES, 1957, p. 123)

O tio a quem Glorinha se refere é Raul, que adotou a sobrinha depois que a cunhada morreu e o irmão foi internado num hospício. Na ausência dos pais da moça, Tio Raul estabeleceu com ela uma relação de idolatria, em contraste com sua indiferença pela própria esposa. Tia Odete, a mulher de Raul, representa o espelho às avessas de Glorinha: à menina adultizada pela entrada no jogo do desejo, opõe-se a senhora infantilizada pela saída dele. Como uma criança triste, Odete perambula pelo apartamento, calada. Só abre a boca para dizer sempre a mesma frase: “Está na hora da homeopatia”, como se cuidar da saúde decadente fosse sua única e última tarefa.

Assim como as meninas adultizadas, as senhoras infantilizadas são figuras recorrentes na dramaturgia rodriguiana. É o caso de Dona Bertha, que precisa ser cuidada pela filha, em *Bonitinha, mas ordinária* (1962). E de Dona Marianinha, que fala apenas sandices ignoradas pelos parentes, em *Senhora dos afogados* (1947). Em *A mulher sem pecado* (1941), Dona Aninha, que também carrega o diminutivo no nome, é alimentada na boca pela nora e faz pirraça para comer. À semelhança de um *infans* (termo em latim que está na raiz da palavra “infância”, e que significa “criança”, ou aquele/a que é desprovido/a de *fala*), Dona Aninha passa a maior parte da trama em silêncio, enrolando um paninho — hábito típico dos bebês.

Convém mencionar, ainda, Dona Aracy, de *Os sete gatinhos* (1958), que é chamada de Gorda pelo marido Noronha, como índice de desinteresse sexual. Apesar de não ser tão idosa, ela nos importa, em particular, não só porque é o espelho invertido da caçula Silene, menina adultizada que atrai a adoração incestuosa do pai. Mas também porque está um passo aquém das outras senhoras citadas, no caminho da infantilização. Antes de se render completamente ao ponto sem retorno da senilidade pueril e deserotizada, Dona Aracy emite um grito de socorro: escreve palavrões na parede do banheiro da casa. Trata-se de uma transgressão esperada de uma criança, jamais de uma mãe de família, e que, paradoxalmente, revela um extravasamento da pulsão sexual, como ela mesma confessa ao marido: “Há quanto tempo você não me procura como mulher? Eu já perdi a conta! Então, eu ia para o banheiro, rabiscava, depois apagava” (RODRIGUES, 1958, p. 240). Quanto a Silene, sua inocência infantil e os muros do colégio interno não a impedem de arrumar um amante que tira sua virgindade e a engravida, agravando a ruína moral dos Noronha.

3. Amor e ódio entre mulheres da família

Uma terceira forma de paradoxo que chama atenção, quanto à construção de personagens femininas na dramaturgia rodriguiana, se revela pela representação de determinadas relações entre mulheres de uma mesma família. Questionando o ideal de que os laços familiares sejam pautados exclusivamente pelo amor, Nelson denuncia o ódio latente nas relações mais amorosas — como entre mãe e filha, em

Senhora dos afogados (1947). Tal questionamento se aproxima do conceito psicanalítico de ambivalência afetiva: a constatação de que nossos relacionamentos mais próximos, a que direcionamos os maiores investimentos de amor, são também aqueles a que direcionamos (muitas vezes inconscientemente) os maiores investimentos de ódio — o que levou o psicanalista Jacques Lacan (1972-1973) a formular o neologismo “amódio” (*hainamoration*).

Na dramaturgia rodriguiana, é comum que irmãs, primas ou amigas íntimas (irmanadas pela proximidade) disputem pela predileção de um homem. Em *Vestido de noiva* (1943), Alaíde e a irmã Lúcia rivalizam pelo amor de Pedro. Mas tanto uma quanto a outra têm a oportunidade de conquistar a atenção deste homem e, uma vez que a conquistam, simplesmente o desprezam. Ao final, nota-se que a atenção de Pedro é menos importante do que a afirmação de uma irmã sobre a outra.

A serpente (1978) é, provavelmente, a peça que melhor sublinha a dimensão ambivalente (logo, paradoxal) das relações de amódio entre mulheres de uma mesma família. As irmãs Guida e Lígia são tão inseparáveis que decidem celebrar, numa só cerimônia, a união com seus respectivos cônjuges. Depois do casório, os dois casais vão morar juntos no mesmo apartamento. Mas a crise conjugal de Lígia, insatisfeita com a performance sexual de Décio, faz com que Guida ofereça seu marido Paulo à irmã, para satisfazê-la ao menos por uma noite. A paixão que se cria entre Lígia e o cunhado deflagra o ódio entre as irmãs, que passam a competir pela preferência de Paulo.

Tanto *Vestido de noiva* (1943) quanto *A serpente* (1978) expõem um tipo de rivalidade que muitas mulheres, até hoje, são educadas a cultivar. Uma rivalidade nutrida pelo que Lacan (1968) designou como o *desejo do desejo do Outro*, isto é, o desejo de ser desejada pelo Outro — o primeiro desejo do filhote humano, esse ser que nasce desamparado, que precisa ser amado e cuidado por alguém para assegurar sua frágil subsistência. Mas convém observar que as relações entre as personagens rodriguanas não são pautadas exclusivamente pela rivalidade: na gangorra paradoxal da ambivalência afetiva, ora prevalece o ódio, ora prevalece o amor.

Em *A serpente* (1978), a rivalidade entre Guida e Lígia, pela predileção de Paulo, se agrava ao ponto de o ódio prevalecer sobre o amor. Mas quando Paulo tem a ideia de assassinar Guida, Lígia se insurge contra o cunhado, e o amor pela irmã sobressai onde, antes, só aparecia o ódio. A mesma estrutura já se anunciava no desfecho de *Vestido de noiva* (1943), quando Lúcia insinua que a ideia de assassinar Alaíde foi de Pedro, e, diante da morte da irmã, decide se afastar dele.

Analogamente, em *Senhora dos afogados* (1947), Moema rivaliza com Dona Eduarda na busca edípica pela predileção do pai. Mas quando a mãe finalmente morre, a filha sofre ao perceber que sua própria imagem no espelho se apaga, uma vez que ela não pode mais contar com a amada figura materna, sua âncora de identificação. Nestes três casos, a satisfação do ódio faz com que ele perca força (assim como a satisfação da fome ou da sede é capaz de atenuá-las, ao menos provisoriamente). E na equação paradoxal da ambivalência afetiva, o componente do amor ganha a cena, manifestado como culpa.

Ainda que não se refira diretamente à relação ambivalente entre Moema e Dona Eduarda, uma passagem de *Senhora dos afogados* (1947) merece destaque, por ilustrar a dimensão do paradoxo presente não só na construção das personagens e das relações entre elas, mas em outros procedimentos típicos da dramaturgia rodriguiana. Trata-se do trecho em que o coro de vizinhos, descrito na rubrica como um coro “espectral”, participa de um jogo metafórico em torno da simbologia da máscara e do que por ela é *velado* — ou *revelado*:

DONA EDUARDA (*apontando para o rosto [de um] vizinho*):
Mas este não é o teu rosto. É tua máscara. Põe teu verdadeiro rosto.

VIZINHO: Com licença.

(*O vizinho põe uma máscara hedionda que, na verdade, é sua face autêntica.*)

DONA EDUARDA: Agora fala.

(*Os outros vizinhos passam a mão no rosto, como se estivessem tirando uma máscara, e colocam máscaras ignóbeis.*)

(RODRIGUES, 1947, p. 217).

Numa peça mítica, como *Senhora dos afogados* (1947), tais jogos de máscaras e espelhos ganham maior evidência,⁵ mas não seria exagero afirmar que eles se fazem presentes, de modos variados, ao longo de toda a dramaturgia rodriguiana. O Nelson dramaturgo investe na estratégia de escancarar afetos que permanecem ocultos sob o véu das aparências. Tal estratégia produz a impressão equivocada de que os afetos velados, e depois desvelados, seriam os únicos verdadeiros, ao passo que os aparentes corresponderiam a máscaras mentirosas, como se o funcionamento social e moral (entendido como falso) não fizesse parte da constituição dos sujeitos e dos códigos de relação entre eles.

A herança de uma tradição filosófica aristotélica, persistente no pensamento ocidental contemporâneo, nos mantém predispostos à lógica da não-contradição. Diante do incômodo produzido por um paradoxo, nossa primeira tendência é a de querer solucioná-lo, elegendo um dos polos como o verdadeiro, e o outro como falso. Mas na vida como ela é, a divisão e o conflito se mostram como características humanas, demasiado humanas. E Nelson sabe explorá-las como motores de seus textos para teatro.

O desejo feminino como ameaça

Embora Nelson Rodrigues seja um ícone da modernidade teatral, há elementos em sua produção que se contrapõem a ideias modernas em ascensão no Brasil de seu tempo, como o avanço do feminismo e do discurso em prol da emancipação da mulher. Especialmente em suas crônicas — ou ensaios, como prefere Fischer (2009) —, o escritor recorre a caricaturas, tanto femininas quanto masculinas, que não se distanciam da condição de estereótipos. A “estagiária de calcanhar sujo” (com suas variações: a “estagiária de jornalismo”, a “estudante de psicologia da PUC” etc.) e a “grã-fina das narinas de cadáver” são exemplos de personagens pouco aprofundadas, isentas de conflito e de complexidade, que se repetem em textos escritos por Nelson para diferentes jornais. O mesmo reducionismo caricatural se faz notar em Myrna — o pseudônimo com que o autor

⁵ Conforme a classificação canônica de Sábato Magaldi para o *Teatro Completo de Nelson Rodrigues* (1981) — peças psicológicas, peças míticas e tragédias cariocas —, as peças míticas são as que mais se aproximam de uma estética expressionista, antirrealista, marcadas por uma atmosfera onírica (mais de pesadelo do que de sonho) e pela utilização de metáforas poderosas (como as do espelho e da máscara).

assina sua coluna no *Diário da Noite*, em 1949, emulando o ambiente de um consultório sentimental e respondendo cartas de leitoras com conselhos amorosos, geralmente sexistas (conselhos do tipo: suporte a traição de seu marido, mas não o traia jamais).

Estas personagens, por sua univocidade, contrastam com aquelas que se destacam na dramaturgia de Nelson — registro literário favorito do escritor, pelo qual ele conquistou sua maior consagração. E tal contraste se justifica pela valorização, nos textos para teatro, de um elemento fundamental, que está no cerne do conflito que divide as personagens dramáticas rodriguianas: o *desejo feminino*. É a expressão ou repressão do desejo que movimenta a oscilação entre os polos de Eva e Maria. É a encetadura do desejo, ou a regressão a um momento anterior a ela, que promove o deslocamento etário de meninas adultizadas e senhoras infantilizadas. É a rivalidade insuflada pelo desejo que alimenta o amódio na ambivalência afetiva entre mulheres da família.

Neste ponto, convém retomar a dimensão do paradoxo, que me parece imprescindível à leitura não apenas das personagens femininas na dramaturgia rodriguiana, mas também do próprio *corpus* da obra rodriguiana.⁶ A compreensão desta obra como paradoxal, em si mesma, não nos permite reduzir um artista tão complexo à caricatura do “misógino”. O mesmo artista que maldizia o feminismo ou as feministas em uma ou outra coluna de jornal, nos palcos dava voz a personagens femininas que ocupavam o centro da cena e dos holofotes. E fazia isso num Brasil que dava pouca ou nenhuma voz às mulheres: é notável que um direito tão básico, quanto o de votar e eleger seus representantes políticos, só tenha sido conquistado pelas brasileiras em 1932 — menos de uma década antes de Nelson estreiar na dramaturgia.

Do início ao fim da produção dramática rodriguiana, o desejo feminino tende a ser apresentado como uma força disruptiva e subversiva, que pode perturbar as próprias personagens femininas, mas que incomoda principalmente os personagens masculinos. Na primeira peça de Nelson, *A mulher sem pecado* (1941), Olegário é atormentado pela ideia de que sua esposa também é capaz de

⁶ Desenvolvo esta tese no livro *Nelson Rodrigues e a psicanálise: o paradoxo do sujeito na vida como ela é* (2022).

desejar: durante toda a trama, ele se empenha em se certificar de que Lúdia seria a única mulher sem pecado — isto é, sem desejo. Na última peça de Nelson, *A serpente* (1978), Décio agride a esposa Lúgia quando ela decide dar fim ao casamento insatisfatório entre eles, mas a opressão do marido não a impede de se apaixonar pelo cunhado. Embora percebam o desejo feminino como ameaça, e se esforcem para domesticá-lo ou até sufocá-lo, tanto Olegário quanto Décio fracassam nessa tentativa, cavando a cova de suas próprias tragédias.

Um leitor que desconheça os rompantes antifeministas do Nelson ensaísta, ou mesmo a despeito de conhecê-los, é capaz de ler o desfecho de *A mulher sem pecado* (1941), por exemplo, como uma apologia ao feminismo: farta de ser oprimida pelo marido ciumento, Lúdia foge de casa com o motorista. Uma crítica ao ímpeto patriarcal de controlar os corpos femininos. O gesto de Lúdia, gesto de insurreição, ilustra a assertiva freudiana de que o desejo é indestrutível (FREUD, 1900). E o desejo feminino, como Nelson Rodrigues tantas vezes demonstrou, não escapa a esta regra.

Referências bibliográficas

FISCHER, Luís Augusto. *Inteligência com dor: Nelson Rodrigues ensaísta*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2009.

FREUD, Sigmund. “A interpretação dos sonhos” (1900). *Obras Completas de Sigmund Freud, vol. 4*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

GUIDARINI, Mário. *Nelson Rodrigues: flor de obsessão*. Florianópolis: UFSC, 1990.

HAMANN, Fernanda. *Nelson Rodrigues e a psicanálise: o paradoxo do sujeito na vida como ela é*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2022.

LACAN, Jacques. “A ética da psicanálise” (1959-1960). *O seminário, livro 7*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

LACAN, Jacques. “De um Outro ao outro” (1968). *O seminário, livro 16*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LACAN, Jacques. “Mais, ainda” (1972-1973). *O seminário, livro 20*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

MAGALDI, Sábato. “Introdução”. *Teatro Completo de Nelson Rodrigues, vol. 1: peças psicológicas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 7-38. Doroteia.

RODRIGUES, Nelson. “A mulher sem pecado” (1941). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues, vol. 1: peças psicológicas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 41-103.

_____. “Vestido de noiva” (1943). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues, vol. 1: peças psicológicas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 105-167.

_____. “Senhora dos afogados” (1947). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues, vol. 2: peças míticas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 121-191.

_____. “Doroteia” (1949). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues, vol. 2: peças míticas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 193-261.

_____. “Valsa nº 6” (1951). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues, vol. 1: peças psicológicas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 169-229.

_____. “Não tenho culpa que a vida seja como ela é” (1952). *Não tenho culpa que a vida seja como ela é: contos inéditos da vida como ela é*. Rio de Janeiro: Agir, 2009. p. 8-13.

_____. “A falecida” (1953). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues, vol. 3: tragédias cariocas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 121-179.

_____. “Perdoa-me por me traíres” (1957). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues, vol. 3: tragédias cariocas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 121-179.

_____. “Viúva, porém honesta” (1957). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues, vol. 1: peças psicológicas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 215-269.

RODRIGUES, Nelson. “Os sete gatinhos” (1958). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues, vol. 3: tragédias cariocas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 181-253.

_____. “Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária” (1962). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues, vol. 4: tragédias cariocas II*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 243-326.

_____. “Toda nudez será castigada” (1965). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues, vol. 4: tragédias cariocas II*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 155-242.

_____. “A serpente” (1978). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues, vol. 1: peças psicológicas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 232-290.

_____. *Flor de obsessão: as 1000 melhores frases de Nelson Rodrigues* (org.: Ruy Castro). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SALOMÃO, Irã. *Nelson: feminino e masculino*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

Fernanda Hamann é escritora, psicanalista e autora de *Nelson Rodrigues e a psicanálise: o paradoxo do sujeito na vida como ela é* (ensaio, 7Letras, 2022). O livro é resultado de mais de uma década de pesquisa sobre a ficção e a dramaturgia rodriguianas, em especial durante o Doutorado em Teoria Psicanalítica (UFRJ, 2012-2016) e o Pós-Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada (USP, 2020-2022). Em 2022, organizou, junto à professora Cleusa Passos, as jornadas *A modernidade de Nelson Rodrigues*, reunindo alguns dos mais importantes pesquisadores da obra rodriguiana em atividade (evento disponível no YouTube da FFLCH / USP). Em 2007, trabalhou na pesquisa e seleção de contos de Nelson Rodrigues para as coletâneas *Não tenho culpa que a vida seja como ela é* (Agir, 2009) e *O marido humilhado e outras histórias de A vida como ela é* (Agir, 2008). Desde 2015, oferece cursos sobre o autor dentro e fora da universidade.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0535-4601>

Email: fehamann@hotmail.com